SİNEMA DİZİSİ 8

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR

6



BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 8

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR
Derleyenler | Elif AKÇALI - Esra ÖZCAN

6

Sinema ve Seyir

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 287
Sinema Dizisi 8
ISBN 978-975-8803-80-4

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 6
Sinema ve Seyir
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyenler: Elif Akçalı- Esra Özcan

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Mayıs 2007
Kapak Resmi: Ömer Kavur / Anayurt Oteli
filminden bir sahne
Kapak Malzemesini temin ettiğimiz Sadık Deveci'ye teşekkür ederiz
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz / **Deniz Bayrakdar** / 7

Sinema ve Tarih

Türk Sinema Tarihinde Seyir / **Giovanni Scognamillo** / 13

Ayastefanos'taki Rus Abidesi: Kim Yıktı? Kim Çekti? Kim 'Yazdı?' / **Dilek Kaya Mutlu** / 17

Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923) / **Serdar Öztürk** / 31

Sinema ve Türler

'Öteki'yle Üçüncü Türden Yakın İlişkiler: Tarihsel Kostüme Filmler ve İkizlik Miti / **Ahmet Gürata** / 43

'Tarihi' Türk Filmlerinde 'İyi ve Kötü Adam Olmak' / **Gökçe İspi** / 57

Batının Teknolojik Düşlerine 'Buradan' Bir Bakış Olarak *Turist Ömer Uzay Yolunda* / **Alper Akyüz** / 65

Türk Sinemasının Güneydoğu'ya Bakışı: 1960-1990 Arası Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi / **Gülsüm Depeli** / 77

Eşkıyanın Sonu ya da Eşkıya Düze İnince / **Senem A. Duruel** / 95

Seks Sinemasının Ötekileştirilmesi / **Kaya Özkaracalar** /

Sinema ve Seyir

Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun Ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanışı.../ **Ayla Kanbur** / 113

Geleceğin Puslu Havasında Silik Duranı *Unutma*! / **Tül Akbal Süalp** / 121

İçine Düşülen Zaman, Bizi Kuşatan Mekân: *Kasaba*'dan *Mayıs Sıkıntısı*'na Seyirci İçin Bırakılmış Zaman ve Mekân Boşlukları **Özge Özyılmaz** / 129

Kısa Filmciler: İnci Denizin Dibinde mi? / **Deniz Bayrakdar**/ 137

Kim Seyreder, Kim Bilir? *Gölge Oyunu* Filminde Seyir-Anlatı İlişkisi / **Çetin Sarıkartal** / 149

Sinema ve Diğer Mecralar

"Hafızamızı Sinemada Kaybettik": Sinema, Tarih, Edebiyat ve *Kara Kitap* / **Ece Aykol** / 159

Mülk ve Emperyal Hayaller / **Alper Kırklar** / 171

ÖNSÖZ

VI. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı 24-26 Haziran 2004 tarihleri arasında Bahçeşehir Üniversitesi ve Fransız Kültür Merkezi işbirliğinde gerçekleştirildi. Konferans "Tarih ve Seyir" konularında bir önceki toplantıdaki araştırma ve denemelerin sunuşlarıyla devam etti. Bu kitap altıncı konferansın sunuşlarından makaleye dönüştürülenler arasından derlendi.

Sinema ve Tarih bölümü, Türk sinema tarihine ilişkin çalışmaları kapsıyor.

"Türk Sinema Tarihinde Seyir" yazısında Giovanni Scognamillo (konferansın ses kayıtlarına ulaşılamadığı için) kendisine yöneltilen soruları yeniden cevaplandırdı.

Dilek Kaya-Mutlu "Ayastefanos'taki Rus Abidesi: Kim Yıktı? Kim Çekti? Kim 'Yazdı?'" yazısının başlığında sıraladığı çocuk tekerlemesinden türetme mantık yürütmeyi makalesinde de sürdürmektedir. Türk sinema tarihinin ilk filmi olduğu savlanan filmin gerçekten yapılıp yapılmadığı tartışmasına "kendine mal etme/sahiplenme" duygularının da karışarak gerçekliğine belki sadece bu diyarların dışından ulaşılabileceğinin altını çizmektedir.

Serdar Öztürk'ün "Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923)" araştırması, başlığında özetlediği iki hamleye ve bu girişimlerin erken cumhuriyet yıllarında eğitici ve öğretici filmlere söylem düzeyinde verilen önemin gerçek somut koşullar altında nasıl geride bırakılabileceğine ilişkin örnek oluşturduklarını ele almaktadır.

Türk sinemasında türler ile ilgili makaleler **Sinema ve Türler** başlığı altında toplandı.

Ahmet Gürata "'Öteki'yle Üçüncü Türden Yakın İlişkiler: Tarihsel Kostüme Filmler ve İkizlik Miti" başlıklı makalesinde tarihsel kostüme filmlerin temel anlatı yapısını ele almakta ve bu yapı içinde ana izleklerden birini oluşturan (ağırlıklı olarak ikiz) düşman kardeşler motifini tartışmaktadır. Gürata söz konusu motifin Türk milliyetçiliğinin kurgulanışıyla ilgili önemli sorunlardan birini dile getirdiğini savlamaktadır.

"'Tarihi' Türk Filmlerinde 'İyi ve Kötü Adam Olmak'" başlıklı çalışmasında Gökçe İspi *Karaoğlan, Malkoçoğlu, Tarkan, Kılıçarslan, Karapençe, Battal Gazi* gibi tarihsel kostüme filmler üzerinden, Türk sinemasında "Türk ve Müslüman olmak" ile "iyi ve kötü" olmak arasındaki bağları incelemektedir.

"Batının Teknolojik Düşlerine 'Buradan' Bir Bakış Olarak *Turist Ömer Uzay Yolunda*" başlıklı makalesinde Alper Akyüz *Uzay Yolu* dizisindeki modern organizasyon anlayışının teknolojik uzmanlık şeklindeki sunumuna Türkiye'den refleksif bir tepki olarak ele alınabilecek *Turist Ömer Uzay Yolunda* filminin, Batı dışındaki kültürlerin bu tarz bir sunumu algılamasına yönelik nadir örneklerden olduğunu dile getirmektedir ve filmin mizahi biçimde "Sokaktan bir Türk uzaya çıksa neler olur?" sorusunu ortaya attığını belirtmektedir.

"Türk Sinemasının Güneydoğu'ya Bakışı: 1960-1990 Arası Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi" başlıklı makalesinde Gülsüm Depeli Türk sinemasının Güneydoğu Anadolu'daki sosyal ve kültürel hayatı nasıl anlattığını bu dönemlerde üretilen filmlerden seçtiği on civarında film üzerinden inceleyerek Türk sinemasının Güneydoğu'ya bakışı ile devlet politikasının bölgeye yaklaşımı arasındaki bağlantıyı sorgulamaktadır.

"Eşkıyanın Sonu ya da Eşkıya Düze İnince" başlıklı çalışmasında Senem A. Duruel Türk sinema tarihinin farklı dönemlerinde gerçekleştirilen *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1958), *Kozanoğlu* (Atıf Yılmaz, 1967) ve *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) filmlerinde "eşkıya" olgusunun temsil edilişini tartışmaya açmaktadır.

Kaya Özkaracalar "Seks Sinemasının Ötekileştirilmesi" başlıklı yazısında 1970'lerin 'seks filmleri furyası' döneminde hakim söylemin ne zaman, nasıl oluştuğu, temel unsurlarının neler olduğunu ortaya çıkarmak üzere 1970'li yılların popüler sinema yayın organlarından biri olan *Ses* dergisini taramıştır. Özkaracalar'ın çalışması seks sineması izleyicilerinin ve emekçilerinin ötekileştirilmesine dikkati çekerek bu alanda çalışma yapılması gerekliliğini dile getirmektedir.

Sinema ve Seyir bölümünde yer alan "Seyir İçinde Belleğin Seyri" isimli çalışmasında Ayla Kanbur film izleme pratiğinin perde, mekânlar ve algılarımız bağlamında bellekle ilişkili olduğunu ileri sürerek Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987), *Gizli Yüz* (1991), *Anayurt Oteli* (1987), *Akrebin Yolculuğu* (1997) ve *Karşılaşma* (2002) filmlerinden çıkardığı seyir haritasını çizer.

Tül Akbal Süalp "Geleceğin Puslu Havasında Silik Duranı *Unutma*!" başlıklı yazısında Derviş Zaim'in iki çalışmasının hem Türki-

ye'deki sinema kültürü hem de gelenekler açısından yenileyici ve yaratıcı bir tarih, hafıza ve deneyim aktardığını söylemektedir. Derviş Zaim'in *Çamur* filmi ile Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte yaptığı *Paralel Yolculuklar* (2004, Türkiye–Yunanistan) isimli belgeselinin hem sinemamızda, hem de diğer kültürel pratiklerden farklı bir duruş sergilediğini ve "yüzleşmeyi" başarabildiğini belirtmektedir.

"İçine Düşülen Zaman, Bizi Kuşatan Mekân: *Kasaba*'dan *Mayıs Sıkıntısı*'na Seyirci için Bırakılmış Zaman ve Mekân Boşlukları" başlıklı çalışmasında Özge Özyılmaz Walter Benjamin'in sanatın alımlanması sürecinde kullandığı "Erfahrung" ve "Erlebnis" kavramlarından hareketle Nuri Bilge Ceylan filmlerinin geleneksel sinema örneklerinden farklı biçimde seyirciye bir "deneyim" (*long experience*) yaşatma potansiyeli taşıdığını belirtir.

Deniz Bayrakdar "Kısa Filmciler: İnci Denizin Dibinde mi? " başlıklı denemesinde Ahmet Uluçay'ın filmlerinde neredeyse geometrik bir düzene indirgenebilecek biçimde kullanılan hakim imgelerin oluşturdukları tasavvur öbekleri ve bu öbeklerin sinematik karşılıklarından türeyen bir resmi ele almaktadır.

Çetin Sarıkartal "Kim Seyreder, Kim Bilir? *Gölge Oyunu* Filminde Seyir-Anlatı İlişkisi" başlıklı makalesinde Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu*'ndaki film anlatımını geleneksel halk tiyatrosu türleri üzerinden çözümler ve filmin anlatımının geleneksele mi yoksa deneysele mi yakın durduğunu sorgular.

Sinema ve Diğer Mecralar başlıklı bölümde yer alan "Hafızamızı Sinemada Kaybettik: Sinema, Tarih, Edebiyat ve *Kara Kitap"* isimli çalışmasında Ece Aykol, Türk sinemasının romanın vazgeçilmez bir parçası olduğunu Orhan Pamuk'un Galip karakteri üzerinden anlatır. Aykol'a göre, Galip Rüya'nın yok olmasıyla karmaşıklaşan hayatına sinema anıları, görüntüleri ile anlamlı bir senaryo yazmaktadır.

Alper Kırklar "Mülk ve Emperyal Hayaller" başlıklı makalesinde bir dişi/erkek ikiliğinin Tanzimat ile ve bu bağlamda *Asmalı Konak* ile ilişkisini sorgulamakta ve mülk olarak konak ve Doğu/Batı – erkek/dişi ikiliği çerçevesinde Seymen (Özcan Deniz) ve Bahar (Nurgül Yeşilçay) karakterleri ve modernleşme sürecinin getirdikleri ve götürdüklerini tartışmaktadır.

Makalelerin derlenmesinde ve çalışmanın hızla yol almasında bana verdiği destek için Elif Akçalı'ya teşekkür ediyorum.

Deniz BAYRAKDAR

Sinema ve Tarih

TÜRK SİNEMA TARİHİNDE SEYİR

Giovanni Scognamillo

Deniz Bayrakdar Toplumumuzun belleğinin zayıf olduğu söylenir ama Türk sinema camiası için bu pek de geçerli değil galiba, çünkü geçmiş tartışmaların, günümüzde de etkilerinin sürdüğü örneklere rastladık, rastlıyoruz. Bu anlamıyla siz tarihin, Türk sinema tarihinin, hatırlayarak mı, unutarak mı ilerlediği, ilerleyebileceğini düşünüyorsunuz?

Giovanni Scognamillo 60'lı yıllarda başlatılan Türk sineması ile ilgili kimi tartışmaların (milli sinema vs. ulusal sinema, toplumsal gerçekçilik, halk sineması, aydınlar ve sinemacılar) bugün bile ve bunca yıl sonra yeniden hatırlanması ya da bir şekilde gündemde olmaları bence bu tür tartışmaların doğasından kaynaklanıyor ve bunlara halledilmemiş, yeteri derece işlenmemiş, açıklanmamış ve belgelenmemiş (ya da düpedüz abartılmış) konular gibi bakılmalı. Kırk küsur yıl geriye dönüp baktığımızda bunların bir çözülmemişlik örneği olarak -ki yeniden ele alındıkları takdirde bence benzer bir noktaya varacaklar- bakmalıyız. Değilse bir dönemdeki kuramsal deneylerin ya da kuramsal çatışmaların bir örneği. Evet, belleği zayıf olan - belki de belleği yeter derecede beslenilmeyen -bir toplumda yaşıyoruz, böyle bir toplumda- şayet saptama doğru ise - sinemanın görevi, sinema tarihinin görevi bu belleğe malzeme temin etmek, bu belleği tazelemek ve beslemektir. Yeşilçam döneminden bugüne Türk sineması, kimi yapıtlarında, bu görevi üstlendi ve yerine getirmeye çalıştı ancak özellikle Yeşilçam döneminde, gerekli özgürlüğe sahip olamadığından orta yoldan gitmek zorunda kaldı. 12 Eylül filmlerinden söz ediyoruz örneğin, ancak bu etiketin altında toplanmak istenen filmlerin hangisi açık bir şekilde 12 Eylül tragedyasını belgeleyebildi? Yine de, geniş bir anlamda, sürece bir "hatırlatma" süreci olarak bakmalıyız.

Deniz Bayrakdar Tarih yazımında zamanın bir belirleyen/etken olarak rolü nedir sizce?

Giovanni Scognamillo Zaman, geçen zaman bizim için değerlendirmede son derece belirleyici bir etkendir. Eleştirel işleme ve sürece bakalım: Bir filmi izledikten sonra sıcağı sıcağına yazılan bir eleştiri, duygusal çağrışımlar taşıdığından, bir zaman aşımından ya da bir ikinci izlemeden sonra yazılan bir yazı ile kıyaslandığında rahatça yenik düşebilir. Zaman bize hem yeni okumalara olanak sağlıyor hem de söz konusu filmin sağlamlığını, geçerliliğini, giderek değerini doğru şekilde ölçebilmemiz için bir "test" görevini içeriyor.

Deniz Bayrakdar Sinema tarih yazımında film analizinin yerini nerede görüyorsunuz? (Bir ya da birkaç filmin analizinden tarih yazımına ya da sinema tarihi yazımının bir filme etkileri bağlamında tartışılabilir.)

Giovanni Scognamillo Tarih ile eleştiriyi ayıran, ayırmayı yeğleyen bir sinema tarihçisiyim. Çok zor olduğunu biliyorum, deneyimden geçtiğim ve geçmekte olduğum için. Film analizi – tek bir filmin ya da bir film külliyatının – yardımcı olur, ancak örneğin bir ülkeyi, bir dönemi, bir türü ya da bir sanatçıyı ele aldığımızda bu analizi/analizleri bir "corpus" üzerinde yapmamız, özelden genele gitmemiz şart. Bazen tek bir örneğe – başyapıt olsa bile – verilen önem kontrolsüz ve abartılmış yorumlara yol açarsa (aynı şey bir yönetmen ya da bir tür için geçerli olabilir) tarihsel/nesnel yorum sarsılabilir. Hatta ve hatta gerekli bağlantılar kurulmazsa, şart olan referanslar dizilmezse, analiz dediğim süreç bizi ve konumuzu yanlış bir yola sürükleyebilir.

Deniz Bayrakdar Sizce tarih kronolojik bir belirlenim altında mı ele alınmalıdır, yoksa kırılmalar, değişmeler, kavramlar etrafında mı değerlendirme yapmak daha doğrudur?

Giovanni Scognamillo Karar, sanırım, tarihi yazana ve kendi tarih bakışına kalıyor. Kronolojik çizgi bence en uygundur bir gelişime tanık olduğu için, ancak bu kronolojik çizgide kırılmalar da olabilir, geriye dönüşler de. İşin sonunda bir tekniği ya da başka bir tekniği seçmektir sorun, bir de bir eksen. Tarih yönetmen eksenli, tür ek-

senli de olabilir. Kuramlar muhakkak ki gerekli ama ya kuram öncesi sinema ne olacak? Bu yüzden ben kronoloji derim.

Deniz Bayrakdar Özellikle 80 sonrası Türk sineması kendi tarihine baktığı örnekler verdi (Üçüncü Sayfa, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni gibi...). Siz Türk sinemasının kendi tarihine bakışını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Giovanni Scognamillo Her ülke sineması kendi sinemasına bakmak zorunda. Bunu en sık yapan, en çok yapan pek tabii ki Amerikan sinemasıdır (artı Amerikan televizyonları). Türk sineması da bunu hem Yeşilçam döneminde, hem seks furyasında, hem de son zamanlarda yaptı ama tarihine bakarak değil münferit olaylar ya da karakterler üzerinde durarak ve en çok yönetmenleri anlatarak. Bu filmler (*Ölüm Film Çekiyor*, İlhan Arakon, 1961; *Gece Yolculuğu*, Ömer Kavur, 1987; *Üçüncü Göz*, Orhan Oğuz, 1988; *Sevgili Bayan*, Erdoğan Tokatlı, 1988; *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Yavuz Turgul, 1990; *Üçüncü Sayfa*, Zeki Demirkubuz, 1998 vd.) gözden geçirildiğinde tarihsel bir panorama, ya da kesin bir bakış çıkmıyorsa da kimi ipuçları yakalamak mümkündür.

Deniz Bayrakdar Türk sinemasının seyir kültüründe "keyif"in ve "yas"ın yeri/ağırlığı nedir? Bunun bu toprakların seyir kültürüyle, sosyo-ekonomik durumuyla ilişkisi nedir?

Giovanni Scognamillo Salt Türk sinemasının değil de tüm sinemanın dayandığı temel keyif ve yastır; birinin ya da öbürünün ağırlığı hem bir ülke sinemasının kültürel temellerine hem de sosyo-ekonomik durumu ile bağlantılı gidiyor. İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da Yeni Gerçekçilik halk arasında fazla taraftar bulmadıysa bunun nedeni o dönem seyircisinin zaten fazlası ile yaslı olmasından kaynaklanıyor. Amerikan sinemasına baktığımızda 1929 Wall Street krizinden sonra insanlar, yastan kurtulmak için, keyif veren (ilk müzikallere) ya da heyecan veren (*King Kong*) filmlere sarıldılar. Yeşilçam dönemi Türk sineması bir taraftan keyif (güldürüler, hareketli filmler), öte taraftan yas (melodramlar, arabesk) üzerine giderek kendine göre bir denge kurdu.

AYASTEFANOS'TAKİ RUS ABİDESİ: KİM YIKTI? KİM ÇEKTİ? KİM "YAZDI"?

Dilek Kaya Mutlu

Amerikan Film Enstitüsü Ulusal Film ve Video Koruma Merkezi'nin bir tespitine göre, nitrat bazlı filmden asetat bazlı filme geçilen 1951 yılı öncesinde yapılmış filmlerin %50'si, bozulma, yangın, ihmal gibi nedenlerden dolayı kaybedilmiş bulunuyor. 1921 öncesine gidildiğindeyse bu oran %80'e kadar çıkıyor. Harvard Film Arşivi küratörü John Gianvito, bu istatistiklere dayanarak ve bir başka kaybolma nedeni olarak unutmanın, toplumsal hafıza kaybının altını çizerek sinema tarihinin aynı zamanda bir kayıplar tarihi olduğunu belirtiyor (Gianvito 1999-2000: 39). Türk sinema tarihinin de benzer sebeplerden dolayı içinde pek çok kayıp filmi barındırıyor olması muhtemel. Elimizde tam bir istatistik ya da liste bulunmamasından dolayı nelerin kaybolduğunu bilemesek de dünya sinema tarihinin en gizemli kayıp vakalarından birisinin Türk sinema tarihinde saklı olduğunu söyleyebiliriz. Giovanni Scognomillo'nun "cinayet işlendi ceset ortada yok" (Yıldırım içinde 1995: 113-114) sözleriyle özetlediği bu gizemli kayıp vakasının merkezindeki film, Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilen ve Fuat Uzkınay'a ait olduğu söylenen *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belgesel. Belki de Türk sineması tarihinin "en kayıp nesnesi" (*ultimate loss*) statüsüne eriş(tiril)miş olmasından dolayı, bu filmin diğer pek çok kayıp filmin gölgede kalmasına neden olduğunu da düşünebiliriz.

1877-78 Rus-Osmanlı savaşlarındaki zaferlerinin simgesi olarak Rusların 1898'de Ayastefanos'ta diktikleri kilise-anıtın[1] Türkler tarafından, Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na girdiği günlerde havaya uçurulması, genel tarihimizin, Cemal Kutay'ın da tespit ettiği gibi, "anlatılmamış", yazılı Türk sineması tarihlerinin ise

[1] Anıt hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. "O Meş'um Utanç Anıtı Nasıl Dikilmiş, nasıl yıkılmıştı?" (Kutay 1975) ve "The Russian Monument at San Stefano" (Kaludjerovic 2001).

olmazsa olmaz hikâyesidir, zira o gün, Nijat Özön'ün 1962 tarihli *Türk Sineması Tarihi*'nden okuyacak olursak, "[i]lk olarak, bir Türk sinemacısı, bu olay yüzünden kamerasını çalıştırarak ilk Türk filmini meydana getirmişti[r]" (Özön, 1962: 37). Bu kitapta Özön, *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'ndan, hükümet tarafından önce Avusturyalı bir şirkete çektirilmek istenip son anda "ulusal duyguların körüklenmesiyle" bir Türk'ün çekmesine karar verilen, bunun üzerine film gösterimiyle uğraşan ve o zaman silah altında bulunan Fuat Uzkınay'ın, Avusturyalı şirketin adamlarından aldığı birkaç saatlik talimatla çektiği bir film olarak bahseder (Özön, 1962: 37-38), ki bu bugün hemen her yazıda tekrarlanan, film hakkındaki "geleneksel bilgi"yi teşkil eder. 1970 tarihli *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* kitabında da hemen hemen aynı bilgiyi veren Özön, bu sefer bir dipnot düşerek filmin o güne kadar bulunamadığını ve kaybolmuş olabileceğini, ancak filmin "günün birinde beklenmedik bir yerden çıkmasının" da "aynı derece mümkün" olduğunu belirtir (Özön, 1970: 8); yani Özön meselenin aydınlanmasını zamana bırakır.

O günden bugüne filmin etrafında gelişen tartışmalara baktığımızda,[2] böyle bir filmin hiç çekilmemiş olma ihtimalinin de gündeme geldiğini, fakat filme ilişkin bazı izlere dayanılarak bunun genelde bir kayıp vakası olarak değerlendirildiğini görüyoruz.[3] Altmışların başında Ordu Foto Film Merkezi'nin demirbaş listesinde filmin Osmanlıca adına (*Ayastefanostaki Rus Abidesinin Hedmi*) rastlanması ve daha sonra K.K Foto-Film Merkezi'nde, içinden başka bir film çıksa da, bu ad altında bir film kutusunun bulunması filmin çekildiğine dair öne sürülen en somut deliller.[4] Sözü edilen demirbaş listesi ve film kutu-

[2] Tartışmanın ayrıntılı bir özeti için bkz., "Türk Sineması Ne Zaman Başladı?" (Türk 2001).

[3] Halit Refiğ ve Alican Sekmeç'e göre Osmanlı'da laboratuar olmadığı için film Avusturya'ya gönderilmiş ve orada unutulmuş olabilir; Ordu Foto Film Merkezi'nin uzun yıllar müdürlüğünü yapmış Nusret Eraslan'a göre filmlerin Osmanlı zamanında tutulduğu Yıldız Sarayı'ndan yangın tehlikesini önlemek için başka filmlerle birlikte denize atılmış ya da daha sonraki yıllarda Ordu Foto Film Merkezi'nden çalınmış ve yurt dışına kaçınlmış olabilir. Mustafa Gökmen'in ise çok ilginç bir teorisi var: Uzkınay daha önce hiç film çekmediği için o gün bu işi beceremeyip olabilir. Bu durumda, başarısız film bir kutuya konup bir süre muhafaza edildikten sonra çekenin itibarını zedeler düşüncesiyle imha edilmiş olabilir (Türk, 2001; Özuyar, 1999).

[4] Film kutusunun üzerinde filmin isminin günümüz Türkçesiyle yazılı olması ve çok yeni gözükmesi film kutusunun sahte olabileceği kuşkusunu uyandırıyor (Nijat Özön'le 16.06.2004 tarihinde yaptığımız görüşme).

sunun da zaman içinde kaybolduğunu göz önünde tutarsak, filmden geriye kalan tüm izlerin kişisel anekdotlara ve anılara dayandığını söyleyebiliriz.[5]

24 Şubat 2004 tarihli *Radikal* gazetesi filmi gören ve akıbetini bilen birisinin sonunda bulunduğunu bildiriyor: Gafuri Akçakın.[6] Haberde Burçak Evren'in aynı günlerde *Antrakt* dergisinde çıkan "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* Filmini Gören Bir Tanık" adlı makalesi kaynak gösterilerek, Ordu Foto Film Merkezi yetkililerinden Akçakın'ın, Özön'ün Uzkınay kitabına el yazısıyla düştüğü bir nottan bahsediliyor. Notta filmin 1930'da merkeze girdiği ve Akçakın tarafından kumandanlara gösterildiği, ancak Ankara'ya yapılan nakil sırasında diğer filmlerle karıştığı belirtiliyor. *Radikal* gazetesinin notla ilgili yorumu şöyle: "Bu tarihi belge Fuat Uzkınay'ın *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmini çektiğini ve nakil sırasında kaybolduğunu ortaya koyuyor. Böylece filmin çekilmediği yönündeki savlar da boşa çıkmış oluyor." Bu konuyla ilgilenmiş olan hemen herkesin bilebileceği gibi bu not bugün ortaya çıkmamıştır. Burçak Evren bu notu 1984 yılında, *Gelişim* sinema dergisinde bir makalede gündeme getirmiş ve aynı nota 1995'te, *Sigmund Weinberg* kitabında da yer vermiştir. Bu durumda, filmin 20 yıldır aynı soru ve cevaplarla gündeme getirildiği, dolayısıyla Nijat Özön'ün 1970'te zamana bıraktığı meselenin aslında zamanla bırakıldığı söylenebilir ve film çekildi mi çekilmedi mi tartışmasının bu haliyle kendi kendini tükettiği iddia edilebilir.

Bu bildiri, bugüne kadar yapılan araştırma ve tartışmalarda gündeme gelmemiş iki nokta üzerinde durmayı amaçlıyor. Birincisi, film hakkındaki geleneksel bilginin üç ana kaynağı olarak görülen ve aynı bilgiyi tekrarladıkları öne sürülen Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen ve Nijat Özön'ün konuyla ilgili metinlerinin karşılaştırmalı bir okumasını

Kutudaki filmi Nusret Eraslan'la birlikte seyretmiş olan Özön, filmin Erzurum saat kulesiyle ilgili olduğunu belirtiyor (aynı görüşme).

[5] Bunların başında Uzkınay'ın kızları tarafından Giovanni Scognamillo'ya gönderilen bir mektup geliyor. Mektupta Uzkınay'ın kızlarına bir defasında bir anıtın yıkımıyla ilgili çok zor bir çekimden bahsettiği belirtiliyor. Bunun yanı sıra Giovanni Scognamillo'nun ısrarla filmi gördüğünü söyleyen 90 yaşındaki emekli savcı arkadaşı ve Özön'ün Uzkınay kitabına el yazısıyla filmle ilgili bir not düşen Gafuri Akçakın, filmi bizzat gören kişiler olarak anılmakta. Bkz. "Türk Sineması Ne Zaman Başladı?" (Türk 2001) ve *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (Evren 1995).

[6] *Radikal* gazetesinde çıkan bu haberden beni haberdar eden Dr. Asuman Suner'e teşekkür ederim.

yaparak, sözü edilen geleneksel bilginin tarihçiler tarafından tekrar edilen tek bir bilgi değil, tarihçilerin elinde gelişen ve değişen bir anlatı, bir inşa, olduğunu göstermek; ikincisi, tarihsel yıkım olayının gerçekleştiği döneme ilişkin sinemadan bağımsız tarih kaynaklarına ve döneme tanıklık eden siyasi/askeri figürlerin hatıratlarına başvurarak konuya sinema dışından bir ışık tutmak.

Çalapala'dan Özön'e Bir Film Hikâyesi

Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışına ilişkin bir filmin varlığından bahseden ilk kaynak, Rakım Çalapala'nın 1946 tarihli "Türkiye'de Filmcilik" başlıklı incelemesi gibi görünüyor[7], zira otuzlu yıllarda yazılmış Türk sineması incelemelerinde böyle bir filmden bahsedilmiyor.[8] Çalapala Türk sinemasının pek çok "ilk"ini lanse eden incelemesinde, sadece, Uzkınay'ın "Türklerden sinema göstermeyi ilk öğrenen" kişi ve "ilk Türk film operatörü," yani kameramanı, olduğunu belirterek, "ilk çevirdiği film"in de "Rusların Ayastefanos'a kadar geldikleri günlerin acı bir hatırası olan ve Umumi Harbin ilk yılında dinamitle havaya uçurulan abidenin yıkılmasına ait bir aktüalite filmi" olduğunu ekliyor (Çalapala 1946: 8).

Söz konusu yıkım olayına ve filme, daha sonra, fakat Tilgen'den önce, 1950'de *Yeni Tarih Dünyası*'nda yayınlanmış isimsiz kısa bir notta rastlıyoruz[9]. Yıkım olayının İttihat ve Terakki Fırkası'na maledildiği bu notta şu bilgi veriliyor: "Avusturyalı bir şirket, bunun filmini almak istemiş, fakat filmi ancak bir Türk'ün çekebileceği cevabı verilince, şirketin mümessili Mordo, Fuad Bey adında biri

[7] Filmin 1946 yılında ortaya çıkması iki açıdan ilginç gözüküyor. Birincisi, 1946 Türk sinemasına sahip çıkma ve resmi destek sağlama amacıyla yola çıkan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin kurulduğu yıl Çalapala'nın incelemesi de bu cemiyetin manifesto ve tanıtım niteliğindeki broşüründe yer alıyor. İkincisi, 1946, Sovyetlerin gene karşı tarafta olduğu soğuk savaş yıllarına denk düşüyor ve film de bir bakıma onlarla yapılan bir mücadeleyle ilgili.

[8] Bunların arasında Nurullah Tilgen'in 1939'da *Yeni Adam* dergisinde yayınlanmış olan bir incelemesi de yer almakta (Tilgen 1939). Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin kurucularından Faruk Kenç de, *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nın "ilk Türk filmi" olduğunu ilk defa Çalapala'nın metninden öğrendiklerini belirtiyor (Evren içinde 1995: 114).

[9] Reşad Ekrem Koçu *İstanbul Ansiklopedisi*'nde abideyle ilgili olarak bilgi verirken film çekimine de değiniyor, fakat bu bilginin kendisine Çalapala tarafından verildiğini belirtiyor (Koçu, 1960: 1500). Ansiklopedide verilen bilgi, *Yeni Tarih Dünyası*'nda yayınlanan notla paralellik içerisinde.

vasıtasile filmini aldırdı (aslı böyle)... Bu film aynı zamanda Türkiye'de çekilen ilk aktüalite filmidir" (1950: 141). Buraya kadar bahsedilen iki kaynaktan Uzkınay'ın olayı filme alan Türk olduğunu anlasak da çekilen filmin bir Türk filmi olduğunu ve ordu ya da hükümet tarafından planlı programlı bir biçimde çektirildiğini iddia etmemiz mümkün değil. Imperial War Museum başta olmak üzere, internet üzerinden erişebildiğimiz haber filmleri veri tabanlarına baktığımızda, o dönemde, özellikle Alman ve İngiliz film şirketlerince Türkiye'de çekilmiş başka aktüalite filmlerinin de olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla yabancı bir şirketin tarihsel olayı hükümetten önce filme almak istemiş olması olası gözüküyor.

Gene 1950'de *Yeni Tarih Dünyası*'nda, abidenin yıkımında kullanılan dinamitleri bizzat eliyle koyup ateşleyen teğmen Bahri Doğanay'a ait bir yazıdan edindiğimiz bilgiler de hükümetin film çekimindeki rolünü sorgular nitelikte. Doğanay'ın anlattıklarına göre, abide bir tahrip kursu sırasında gelişen olaylar sonucu, bir binbaşının inisiyatifiyle, zamanın Emniyet Genel Müdürü ve Enver Paşa'ya bağlı subay ve askerlerin karşı koymalarına rağmen, bir oldu bittiyle yıkılıyor. Daha sonra, hükümet üst tarafı zaten yıkılmış enkazın tamamen kaldırılmasına karar veriyor. Yazıda herhangi bir film çekim olayından bahsedilmediği gibi, Doğanay'ın anılarını, bu tartışmaya dahil olmuş/edilmiş diğer anılarda söz konusu olduğu gibi, "ciddiye alacak" olursak ortaya şöyle bir soru çıkıyor: Aniden gelişen ve son dakikada haberi alınıp engellenemeyen bir yıkım olayını hükümet ya da ordu, nasıl önceden planlayabilir ve hatta bunu filme almak üzere bir şirketle anlaşabilir?[10] Bu noktada, "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, çekilmiş olsa bile, bir Türk filmi olmayıp, Türk sinemasına mal edilmiş bir başlangıç miti olamaz mı?" sorusunu sorabiliriz.[11]

[10] Benzer bir soru daha önce Roni Margulies tarafından da sorulmuştur. Bkz. "Ayastefanos'taki Rus Kilise Abidesi'nin Yıkılışı" (Margulies 1994: 43).

[11] Bugüne dek *Ayastefanos* filmi üzerinden yapılan tartışmaların iki yol izlediği gözlemlenmektedir. Bir tarafta filmin çekilip çekilmediği tartışılırken diğer tarafta bu filmden önce çekilmiş bazı filmlerin varlığına değinilerek *Ayastefanos*'un ilk Türk filmi olmadığı ileri sürülmekte ve özellikle Yunan asıllı Osmanlı vatandaşları olan Yanaki ve Milto Manaki kardeşler'in 1911'de gerçekleştirmiş olduğu Sultan Reşad'ın Manastır ve Selanik'i ziyaretini gösteren filmleri üzerinde durulmaktadır (bkz. Evren 2003: 49-55). Bu makale ise, temelde, ne *Ayastefanos* filminin çekilip çekilmediği ne de bunun ilk Türk filmi olup olmadığıyla ilgilenmektedir. Burada üzerinde durulan nokta, film çekilmiş olsa bile buna bir Türk filmi deyip diyemeyeceğimizdir.

Takip eden yıllardaki kaynakları incelediğimizde, filmi ilk Türk filmi statüsüne taşıyan ve bunu tamamen Türk ordusuna mal eden tarihçinin / araştırmacının Nurullah Tilgen olduğunu gözlemliyoruz. Tilgen, ilk kez 1953'te, *Yıldız* dergisinde, bu filmden, Ordu Film Alma Merkezi tarafından çevrilen ve Türk filmciliğini başlatan bir aktüalite filmi olarak bahsediyor.[12] Burada çelişkili bir bilgiyle karşılaşıyoruz. Sözü edilen Ordu Film Alma Merkezi, Türk sineması tarihlerine göre 1920'de kurulmuş bir kurum. Tilgen'in 1915'te Enver Paşa'nın girişimiyle kurulduğu söylenen Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kastediyor olması daha muhtemel olsa da çelişkiyi ortadan kaldırmıyor, zira filmin çekildiği tarihte bu kurum da henüz ortada yok. Dolayısıyla, akla, acaba Tilgen geleceğin bilgisiyle geçmişi yeniden yazıyor, bir başka deyişle, geçmişi geleceğe uygun hale getiriyor olabilir mi sorusu geliyor.[13] Tilgen ayrıca, yıkımla ilgili olarak, abidenin Hamidiye zırhlısının toplarıyla bir müddet denizden dövüldüğünü fakat bir taşının bile yıkılamadığını belirtiyor. Oysa başka kaynaklardan kontrol ettiğimizde, Balkan savaşlarının bu efsanevi gemisinin o tarihlerde Karadeniz'de olduğunu görüyoruz (Mütercimler 1987: 78; Büyüktuğrul 1983: 1115). Çekim olayına gelince, Tilgen ilk kez Avusturyalı şirkete bir isim veriyor ve daha önce sözü edilen kaynaklardakinden farklı olarak, bu şirketi ikincil konuma itiyor:[14] "Abidenin yıkılmasını filme alma işi Sascha Film adında bir Viyana şirketine *verilmiş*[15], fakat yabancı tebaasından hiçbir kimsenin yıkılma esnasında abidenin civarına yaklaşmaması ordu tarafından emir edildi-

[12] 1951'de *Film ve Öğretim* dergisi için kaleme aldığı bir yazısında Uzkınay'dan bahsetmesine rağmen *Ayastefanos* filminden hiç bahsetmemesi, aslında Tilgen'in bu filmi oldukça geç fark ettiğini gösteriyor (Tilgen 1951).

[13] Bu bağlamda, Uzkınay da Türk sinemasının gelişimine sonraki yıllarda yapacağı önemli katkılar dolayısıyla olaya dahil edilmiş olabilir düşüncesi tartışılmaya değer.

[14] 1909-1918 arasında, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun İstanbul Büyükelçiliği'nde, askeri ateşe olarak görev yapan Joseph Pomiankowiski'nin anılarına baktığımızda da, Enver Paşa'nın 1914'te Pomiankowiski'den, Türk subay ve erlerinden oluşturulacak ve Doğu Anadolu'da görev yapacak bir gruba kayak yapmayı öğretmek üzere, Avusturya-Macaristan Harbiye Nezareti'nce Türkiye'ye askeri bir heyet gönderilmesi isteğinde bulunduğunu ve bu heyetin 1915'te Türkiye'ye geldiğini, Türk cephelerine "bazı generallerin ve devlet adamları ile öteki önemli kişilerin portrelerini, Türklerin savaş sahnelerini" resimleyecek Avusturyalı ressamların gönderildiğini öğrenirken, bir film çekimiyle ilgili her hangi bir nota rastlayamıyoruz (Pomiankowiski 1990 [1928]: 159, 290).

[15] İtalik benim.

ğinden, Fuad Özkınay (*aslı böyle*) adında bir film amatörü tecrübe edilmiş ve sonra da ona birkaç ay süren faaliyetle filme alınmıştır (*aslı böyle*)" (Tilgen 1953: 16). Ayrıca, kendi görevlendirdiği Avusturyalı şirket temsilcilerinin bile abideye yaklaşmasına izin vermeyen ordu, patolojik bir özne olarak göze çarpmakta.

Üç yıl sonra Tilgen *Yeni Yıldız* dergisinde, çekim olayını yeniden gözden geçiriyor. Biz de anlatı tekrarlandıkça film çekme işinin, lise tarih kitaplarında rastlanacak türden bir milli meseleye dönüşmesine tanık oluyoruz:

> *Hadiseyi Saşa Film adlı bir firma bütün safahatıyla filme almayı kabul etmişti. Ancak burada bir müşkille karşılaşıldı. Böyle mühim ve milli bir hadiseyi ecnebi bir operatörün tesbit etmesine itiraz edildi... Avusturya film firması Fuat Beyin film işleriyle uğraştığını haber aldı ve kendisine müracaat etti. Acaba film göstermek film çekmeğe benziyor mu idi? Fuat Bey'e bir miktar tecrübe filmi çevirtildi. O bu işte muvaffak oldu. Ve Kasım 1914 tarihine rastlayan Cumartesi günü saat 9.30'da abide askeri kuvvetlerimiz tarafından yıkılmağa, Fuat Bey de bu ameliyeyi 150 metre geriden filme tesbite başladı. (Tilgen 1956: 12-13)*

Gene biraz patolojik, biraz tutarsız bir durum göze çarpmakta: Avusturyalı şirket pasif bir konuma itiliyor, sonra filmi çekmesine izin verilmiyor, buna rağmen, filmi çekecek Türk'ü bulma işiyle gene Avusturyalı şirket uğraşıyor. Dolayısıyla, Tilgen'in ifadelerinde, abideyi filme almakta hangi tarafın ısrar ettiği konusunda bir kararsızlık hissediliyor. Bu arada, eğer Fuat Bey önce "bir miktar tecrübe filmi" çektiyse neden "ilk Türk filmi" bunlardan birisi olmuyor diye sormak da mümkün. Tilgen'in anlatısının diğer bir önemli yönü ise filmin sadece patlama anını tespit etmediği gibi bir anlamın çıkarılmasına müsaade etmesi, zira yıkım işinin üç ay sürdüğünü ve Fuat Bey'in de bunu 300 metre olarak filme tespit ettiğini belirtiyor (Tilgen 1956: 13).

Çalapala'dan Tilgen'e gelişen ve değişen bu anlatıyı yeni kuşaklara aktaran ve günümüze dek en çok referans alınan Nijat Özön'ün metinlerine baktığımızda ise, Özön'ün aynı milli istek ve gurur anlatısını tekrarladığını, kaynak olarak da Çalapala ve Tilgen'i gösterdiğini görüyoruz. Çalapala'da bir millileştirme çabasının olmadığını göz önünde tutacak olursak, Özön'ün ana kaynağının Tilgen olduğunu söyleyebiliriz. Fakat Özön de basitçe Tilgen'in anlatısını tekrarlamaz ve özellikle rakamlar konusunda kayda değer değişiklikler yapar.

Örneğin filmin uzunluğu 300 metreden 150 metreye, çekim mesafesi 150 metreden birkaç metreye ve Uzkınay'ın kamerayı kullanmayı öğrenme süresi birkaç aydan birkaç saate iner.[16] Böylece olay daha da basitleşirken Uzkınay daha cesur ve yetenekli bir Türk oluverir. Özön'ün bir diğer önemli yönü ise söz konusu filme ilk defa bugün kullandığımız adı vermesidir. Daha önceki yazılı kaynaklarda, film sadece konusuyla belirtilirken Özön ilk defa filmden "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı film" diye bahseder ve 1968'de *Türk Sineması Kronolojisi* kitabında bu filme bir de künye yazar. Böylece, başlangıçta kimin projesi olduğu da dahil olmak üzere pek çok belirsizliklerle çevrili bir film çekim olayı tastamam bir Türk filmi olarak sinema tarihimizdeki yerini alır.

Çekildiği söylenen ama hem kendisi hem kendisine dair tüm izlerin sürekli bir kayboluş içinde olduğu *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*, bu haliyle, hatırlanmaktan çok yeniden yaratılmaya müsait. Bu bağlamda, film etrafında gelişen tartışmalar, öne sürülen kanıtlar, Fuat Uzkınay'ın kırk sonlarında dışa vurduğu bir hafıza parçasını[17] ete kemiğe büründürme yarışı olarak da görülebilir. 14 Kasım, yani filmin çekildiği söylenen gün, 1996'dan beri Türk sineması çevrelerince Türk sineması günü olarak kutlanıyor. 2004'te, bu filmi başlangıç alarak Türk sinemasının 90. Yılını kutladık. Kutlamalar çerçevesinde yılın başında İstanbul'da "90 Yıl 90 Afiş" adlı bir sergi düzenlendi. Sergi, ziyaretçilerini *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nın afişiyle karşılıyordu. Bu afiş, tarihsel olayı görüntüleyen bir fotoğraftan uyarlanmıştı. Böyle bir afişin hazırlanması, filme dair kuşkuların zamana bırakılışının zamanla bırakmaya dönüşen seyrinin son durağı olmalı. Bu aynı zamanda, o tarihsel andan geriye kalan tek belge olan yıkım fotoğraflarının birer belge olmaktan çıkıp, bir azizin ölüsüne ait kemikler gibi, kutsal emanetlere dönüştüğünün bir

[16] Nijat Özön, kendisiyle yaptığımız görüşmede, önce filmin uzunluğunu Tilgen'den aldığını, fakat Tilgen'in her iki yazısında da uzunluğu 300 metre fakat çekim mesafesini 150 metre verdiğinde ısrar etmemiz üzerine, filmin uzunluğunu 1962'de gördüğü demirbaş listesinden almış olabileceğini belirtti. Kamerayı öğrenme süresindeki farklılık içinse, Özön, Uzkınay'ın film göstermeyi zaten bilmesine ve film çekmenin de göstermeye benzer bir iş olmasına değinerek, eğitim kısmının çok vakit almaması gerektiğini vurguladı. Özön'ün bu açıklaması tarihsel olayı Tilgen'den aktarmaktan çok kendi mantığına göre yeniden yazdığını düşündürtüyor (Nijat Özön'le 16.06.2004 tarihinde yaptığımız görüşme).

[17] Çalapala ve Tilgen film hakkındaki bilginin kendilerine Fuat Uzkınay tarafından verildiğini ifade etmişlerdir.

göstergesi ve aslında, her kutsal emanette olduğu gibi, kutsal nesnenin yokluğunu çok daha derinden hissettiriyor.

Peki 14 Kasım 1914'te Ne Oldu?

14 Kasım Cumartesi günü Ayastefanos'ta ne olduğunu dönemin gazetelerinden ve o günlere tanık olmuş yerli-yabancı, siyasi-askeri figürlerin hatıratlarından anlamaya çalıştığımızda ne bir dinamitleme olayıyla ne de film çekimiyle karşılaşıyoruz. O gün Fatih Camisi'nde cihat fetvasının okunmasının ardından Ayastefanos da dahil olmak üzere birkaç yerde gösteriler yapılıyor; Fransız, İngiliz ve Rus tebaayla ilişkili bazı mekânlara saldırılar gerçekleşiyor (Morgenthau 1918: 169-170; Sanders 1968: 52; Karabekir 1994: 395). Bir grup, Ayastefanos'a giderek Rus Abidesi'ni tahrip ediyor. Dönemin gazetelerinden *İkdam*, *Tasvir-i Efkar* ve *Tanin*'de 15 Kasım'da tahrip olayıyla ilgili haberler çıktığını ve özellikle *Tasvir-i Efkar* ve *Tanin*'de bu olaydan büyük bir övgüyle bahsedildiğini görüyoruz. Olayı en ayrıntılı veren *Tanin* gazetesinden okuyalım:

> *Millet-i İslamiye şüphesiz payitaht-ı muazzamda Rus galibiyetini ilan eden bu abidenin bakasına tahammül gösteremezdi. Dün sokaklarda Ruslara ve müttefiklerine karşı taşan sil intikam nihayet bu heykel-i zalim ve şenaatı da götürmüştür. Ahali önce binanın ahşap aksamını yakmış ve bilahare kargir kısmını da tahrip etmiştir. Fakat hedim ve tahribe başlanmazdan evvel din ve diyanete hürmetkar olan halk tarafından kulenin yukarısına muallak bulunan cesim çan ve sair taraflarda muallak çanlar indirilmiş kulenin üzerine ve sair tahrib edilen mahallere Osmanlı bayrakları rekz olunmuş ve intikam gününün geldiği bütün aleme ilan etmek istiyor gibi şevk ve surur dolan cemaat abidenin en yüksek yerlerinde davullar çalarak ilan şadümanı eylemiştir... Artık ruhlarını sarsan intikam tufanları içinde mazinin bu acı hatıralarını ilelebet silmek ve unutmak isteyen bir millet için bu dünkü hareket kadar makul bir şey olamaz ("Kal-i Esas-ı Resmi," 15 Teşrinisani 1914: 6).*

İttihat ve Terakki'nin sesi olarak görülen *Tanin*'den yaptığımız bu alıntı, daha önce bazı araştırmacıların düşündüğünün aksine, olayı örtbas etme gibi bir niyet olmadığını gösteriyor ve eğer o gün arkasında ordunun olduğu bir film çekimi olduysa, bunun *Tanin*'e yansımaması için bir neden olmadığını düşündürtüyor. Her üç gazetede de, 15 Kasım'da filmle birlikte bir dinamitleme olayından da bahse-

dilmemesinin[18] aslında gayet normal olduğunu ise, savaş yılları boyunca hükümet yöneticileriyle sıkı ilişkileri olan Kazım Karabekir'in anılarını okuduğumuzda anlıyoruz; zira Karabekir'in anlattıklarına göre, dinamitleme olayı halkın tahribatından dört gün sonra, 18 Kasım Çarşamba günü gerçekleşiyor: "Küçükçekmece sırtlarında yapılan [bir] tatbikattan sonra", anıtın yıkılmasına karar veriliyor ve Cemal Paşa'nın ordu subaylarına hitaben söylediği bir nutkun[19] ardından, kendisine bağlı istihkam bölüğü vasıtasıyla havaya uçuruluyor (Karabekir 1994: 383, 395). Cemal Paşa ile aynı karargâhta görev yapmış olan Ali Fuad Erden'in anıları da Karabekir'inkilerle örtüşüyor (Erden 1949: 27-28).[20] Bu durumda, en azından, Türk sinemasının, eğer o günlerde "doğmuş" ise, 14 Kasım değil 18 Kasım'da "doğmuş" olması daha muhtemel gözüküyor.[21]

Anıt ve anıtı çevreleyen tarihsel olaylar hakkında bugüne dek en ayrıntılı araştırmayı yapmış olan Cemal Kutay da herhangi bir film çekimine değinmeyip, sadece, patlama anının "Teşkilat-ı Mahsusa'nın 1914'te kurulan Ordu Fotoğraf dairesindeki ihtiyat zabitlerinden eczacı Sadi Bey tarafından" fotoğraflandığını ve bu fotoğrafın Donanma Cemiyeti'nce on binlerce çoğaltılıp satıldığını belirtiyor (Kutay 1975: 405).[22] 1909'da Türk donanmasının geliştirilmesi amacıyla kurulan ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'yle sürekli bir dayanışma

[18] Dinamitleme olayının sözü edilen gazetelerin 18 Kasım'ı takip eden sayılarına yansımadığını görüyoruz, fakat 20 Kasım tarihinde her üç gazetede de abideden indirilen çanların Askeri Müze'ye nakledildiğini belirten kısa haberlere rastlıyoruz.

[19] Cemal Paşa nutkunda, özetle, Osmanlı Hükümeti'nin bir Alman subayının oyunuyla değil kendi iradesiyle savaşa girdiğini belirtiyor (Karabekir 1994: 383).

[20] Cemal Kutay, gün vermeden, olayın Teşkilat-ı Mahsusa tarafından, sadece Enver Paşa'nın bilgisi altında "Binbaşı Halit Fahri Beye mukaddes vazife halinde verilerek" yıkıldığını kaydediyor (Kutay 1975: 335), fakat Kutay'ın ana kaynağının daha önce sözünü ettiğimiz, Bahri Doğanay'ın. *Yeni Tarih Dünyası*'nda yayınlanmış yazısı olması muhtemel. Teşkilat-ı Mahsusa liderlerinden Eşref Kuşçubaşı ise, Karabekir ve Erden gibi, yıkım işinin Cemal Paşa'nın gönderdiği bir ekip tarafından bitirildiğini belirtiyor (Stoddard içinde 1993: 29-30).

[21] Daha önce sözünü ettiğimiz Bahri Doğanay, makalesinde abidenin iki günde iki defa dinamitlendiğini belirtmekte. Karabekir'in verdiği bilgiyi Doğanay'ınkiyle karşılaştıracak olursak ikinci dinamitlemede Cemal Paşa'nın da bulunduğunu veya abidenin ayrıca bir kere de Cemal Paşa'nın emriyle dinamitlendiğini düşünebiliriz.

[22] Kutay, bu fotoğrafı, Teşkilat-ı Mahsusa liderlerinden Eşref Kuşçubaşı'nın dosyasında bu kayıtla bulduğunu belirtiyor (Kutay 1975: 405).

içinde olan Donanma Cemiyeti, Türk sinema tarihlerinde hiç sözü edilmeyen, oysa 1910'ların başından itibaren askeri içerikli bazı filmlerin çekilmesine öncülük eden bir cemiyet olarak karşımıza çıkmakta. Örneğin cemiyetin yayın organı *Donanma* dergisinin 1911 tarihli bir sayısında, yapılan faaliyetler listesinde şu nota rastlıyoruz: "ilk defa olmak üzere, icra edilen askeri manevraların sinema ile fotoğrafları aldırılarak iane-i milliye menfaatine muhtelif şehirlerde ahaliye teşhir ettirilmiştir."[23] Daha sonraki yıllarda da benzer filmlerin çekilmesini sağlayan,[24] Birinci Dünya Savaşı sırasında düzenli olarak halka, dönemin gazetelerinin tabiriyle "harp kurdelaları" gösteren ve Cemal Kutay'dan öğrendiğimiz üzere, abidenin yıkım fotoğrafını on binlerce dağıtan bir cemiyetin, eğer o günlerde bir film çekilseydi mutlaka bilgisi olurdu düşüncesiyle, *Donanma* dergisinin 1914 sonlarından 1915 ortalarına kadar olan sayılarına baktığımızda da, 1914 Aralık ayı sonunda "Abide-i Sernigün" (baş aşağı dönmüş veya talihsiz abide) başlığıyla abidenin yıkılmış halini gösteren bir fotoğrafa ve fotoğrafın altında kısa bir nota[25] rastlasak da, filmle ilgili herhangi bir nota, yazıya rastlayamıyoruz.

Taranan hatıratlarda ve diğer kaynaklarda filmden bahsedilmemesi bu filmin çekilmediği anlamına gelmiyor; ama filmin, Tilgen ve Özön'ün anlattığı gibi, aylar öncesinden, hükümet ya da ordu tarafından planlanıp çektirilmiş bir film ve hatta bir Türk filmi, olmama ihtimalini kuvvetlendiriyor. Bu durumda, filmin Çalapala'dan Özön'e gelişen hikâyesi aynı zamanda bir "sahiplenme -kendine mal etme-" hikâyesi olarak da okunabilir. Bu tezin doğrulanması ya da çürütül-

[23] Bkz. *Donanma Mecmuası* no. 18 (Ağustos 1911), s. 1668.

[24] Selahattin Özçelik'in Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Arşivi'ndeki belgelere dayanarak Donanma Cemiyeti üzerine yazmış olduğu kitabında şu bilgilere rastlıyoruz: "yapılan askeri manevraları filme almak ve halka göstermek konusunda ilk teklif bir Alman şirketi olan Minerva tarafından 24 Mayıs 1910'da yapılmıştır. Bu teklifte Türk harp gemilerini Donanma Cemiyeti menfaatine filme almak istemektedirler. Bu şirketten veya başka bir şirketten sinema makineleri alındığı muhakkaktır. Reşadiye zırhlısının denize indirilişi merasimi filme alınmış ve İstanbul'da mektep ve benzeri yerlerde gösterilmiştir. Yine daha önceleri 17 Nisan 1910'da imzalanan bir anlaşma ile ordu manevraları filme alınarak cemiyet menfaatine İstanbul, İzmir ve Selanik'te gösterilmiştir." (Özçelik 2000: 184).

[25] Fotoğrafın altındaki not: "93 Harb-i meştumunun (sövülen) hatıra-i melaneti (kötü hatırası) şimdi her taraftara mağlup ve makhur edilen (kahredilen) Rus ordularının bir timsal-i perişanisi halinde hakk-ı mezellete (rezillik toprağına) serilmiş bulunuyor."

mesi ise Türkiye sınırları içerisinden halledilebilecek bir konu olarak görünmüyor.

Kaynakça

Büyüktuğrul, Afif (1983) "Cumhuriyetin Denize Çıkan İlk Savaş Gemisi ve Hamidiye'nin Beşiktaş Deniz Müzesindeki Şeref Defteri", *Belleten*, Vol. 47 No.188, s.1073-1118.

Çalapala, Rakım (1946) "Türkiye'de Filmcilik", *Filmlerimiz*, İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, s.6-17.

Doğanay, Bahri (1950) "Ayastefanos'taki Rus Abidesi nasıl yıkıldı?", *Yeni Tarih Dünyası*, No. 6, s.245-247, 260.

(1914) "Abide-i Sernigün", *Donanma*, 27 Kanunuevvel, s.1.

(1911) "Mükerrerat-ı Mühimme", *Donanma Mecmuası*, No.18, s.1667-1668.

Erden, Ali Fuad (1949) *Paris'ten Tih Sahrasına*, Ankara: Ulus Basımevi.

Evren, Burçak (1995) *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

Evren, Burçak (2004) "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık", *Antrakt*, No.75-76, s.12-13.

Evren, Burçak (2003) *Türk Sinemasının Doğumgünü*, İstanbul: *Antrakt.*

Gianvito, John (1999-2000) "Remembrance of Films Lost", *Film Quarterly*, Vol. 53, No.2, s.39-42.

(1914) "Rus Abidesi", *İkdam*, 15 Teşrinisani (Kasım), s.3.

(1914) "Rus Abidesindaki Çanlar", *İkdam*, 21 Teşrinisani (Kasım), s.2.

Kaludjerovic, S. M. (2001) "The Russian Monument at San Stefano" [1899], Serb World U.S.A., Vol. 17, No.3 (January-February), s.37.

Karabekir, Kazım (1994) *Birinci Cihan Harbine Nasıl Girdik*?, İstanbul: Emre.

Koçu, Reşad Ekrem (1960) "Ayastefanos Rus Abidesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kolektif Şirketi, s.1499-1502.

Kurat, Akdes Nimet (1970) *Türkiye ve Rusya: XVII. Yüzyıl Sonundan Kurtuluş Savaşına Kadar Türk-Rus İlişkileri (1798-1919)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Kutay, Cemal (1975) "O Meş'um Utanç Anıtı Nasıl Dikilmiş, Nasıl Yıkılmıştı?" *Örtülü Tarihimiz*, İstanbul: Hilal Matbaası, s.274-407.

Margulies, Roni (1994) "Ayastefanos'taki Rus Kilise Abidesi'nin Yıkılışı", *Toplumsal Tarih*, No.1, s.40-43.

Morgenthau, Henry (1918) *Ambassador Morgenthau's Story*, New York: Soubleday, Page & Company.

Mütercimler, Erol (1987) *Destanlaşan Gemiler: Hamidiye, Yavuz, Nusret, Alemdar*, İstanbul: Kastaş A.Ş. Yayınları.

Özçelik, Selahattin (2000) *Donanma-i Osmani Muavenet-i Milliye Cemiyeti*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özön, Nijat (1962) *Türk Sineması Tarihi Dünden Bugüne (1896-1960)*, İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.

Özön, Nijat (1968) *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özön, Nijat (1970) *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematek Derneği.

Özuyar, Ali (1999) *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Ankara: Öteki.

Pomiankowiski, Joseph (1990) [1928] *Osmanlı İmparatorluğu'nun Çöküşü*, (Çev.) Kemal Turan, İstanbul: Kayıhan Yayınevi.

(2004) "İlk Türk Filmini Gören Var", *Radikal*, 24 Şubat, s.20.

Sanders, Liman Von (1968) *Türkiye'de 5 Yıl*, İstanbul: Burçak Yayınevi.

Stoddard, Philip H. (1993) *Teşkilat-ı Mahsusa*, İstanbul: Arba Yayınları.

(1914) "Kal-i Esas-ı Resmi", *Tanin*, 15 Teşrinisani (Kasım), s.6.

(1914) "Moskof Abidesindeki Çanlar Müze-i Askeriyede", *Tanin*, 20 Teşrinisani (Kasım), s.3.

(1914) "Rus Abide-i Melanetinin Hedmi", *Tasvir-i Efkâr*, 15 Teşrinisani (Kasım), s.3.

(1914) "Moskof Çanları Müze-i Askeriyede", *Tasvir-i Efkâr,* 20 Teşrinisani (Kasım), s.3.

Tilgen, Nurullah (1939) "Türk Filmi", *Yeni Adam*, Vol. 5, No.239, s.8.

Tilgen, Nurullah (1951) "Türk Filmciliğinin Tarihçesi", *Film ve Öğretim*, No. 8-9, s.10-11.

Tilgen, Nurullah (1953) "Türk Filmciliği Dünden Bugüne 1914-1953", *Yıldız*, No.30, s.16-17.

Tilgen, Nurullah (1956) "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız*, No.36, s.12-13.

Türk, İbrahim (2001) "Türk Sineması Ne Zaman Başladı?", *Altyazı*, No.2, s.76-79.

(1950) "Ayastefanos Abidesi Nasıl Yıkılmıştı?", *Yeni Tarih Dünyası*, No.4, s.141.

Yıldırım, Müjgan (1995) "İlk Türk Filmini Kimin Çektiği Bilinmiyor: Türk Sinemasının Perde Arkası", (Der.) Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, s.113-115.

Dilek Kaya Mutlu
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarım Bölümü

ERKEN CUMHURİYET YILLARINDA SİNEMA KONUSUNDA BAŞARISIZ KALMIŞ İKİ GİRİŞİM: ÇEKİLEMEYEN İKİ PROPAGANDA FİLMİ (1939) VE İBRET YERLERİ PROJESİ (1923)[1]

Serdar Öztürk

Giriş

Bu yazıda sinemaya ilişkin iki girişimden söz edeceğiz. Birincisi 1939 yılında iki Fransız tarafından önerilen Türkiye'nin tanıtımına dönük iki film yapımı; ikincisi 1923'te Kazım Karabekir'in kurulmasını tasarladığı "İbret Yerleri" mekânları.

1939'daki öneri, Türkiye'yi dış ülkelerde tanıtacak propaganda filmleriyle ilgilidir. Zamanın Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Dışişleri Bakanı Şükrü Saraçoğlu, Fransız Maslahatgüzarı ve önerileri sunan iki Fransız (M. Bram ve Paul Nivoix) arasında yazışmalar gerçekleşmiştir. Yazışmaların önemi, çekilmesi tasarlanan filmlerin senaryolarında propaganda olarak tanımlı unsurların siyasal iktidarca nasıl kurgulandığına, neler olabileceğine ilişkin fikir edinmemize yardımcı olabilecek içerikte olmalarından kaynaklanmaktadır. 1923'teki öneri ise, Kazım Karabekir'in eğitici ve öğretici filmlerin ve filmleri gösterecek mekânların "halk terbiyesi"ndeki önemini vurgulamak amacıyla kurulmasını tasarladığı "İbret Yerleri" üzerinedir. Öneri üzerine, Mustafa Kemal, Rıza Nur görüşlerini bildirmiş, Meclis'in bazı komisyonlarında tartışmalar olmuştur.

Her iki belgenin önemi, erken cumhuriyet yıllarında eğitici ve öğretici filmlere, söylem düzeyinde verilen önemin gerçek somut koşullar altında nasıl geride bırakılabileceğine ilişkin örnek oluşturmasıdır. İki belgenin bir başka ortak yönü, sonuçta, ekonomik gerekçeyle her iki projenin de hayata geçirilememesidir. Her ne kadar hayata geçiri-

[1] Bu yazı, *Selçuk İletişim* (Cilt: 3, Sayı: 3, Temmuz 2004, ss. 77-82) dergisinde yayımlanmıştır.

lemese de, Türk sinema tarihine ilişkin literatürde bulunmayan bu tür belgelerin (Özön, 1962; Özön, 1995 I-II; Özön, 1970; Scognamillo, 1998; Filmer, 1984; Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi, 1979; Şener, 1970; Uludağ, 1943), aynı zamanda, Türkiye'nin kendi tarihsel, toplumsal ve siyasal koşullarından kaynaklanan iletişim kuramının oluşturulmasına yardımcı olacakları açıktır.

I. Fransız Önerisi

Çekilmesi Tasarlanan Sinema Filmleri: *Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı ve Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını*

8 Ağustos 1939'da Fransa Maslahatgüzarı tarafından Hariciye Vekaletine gönderilen bir yazıda, "Türk inkılabı ve Türk kadını hakkında propaganda" filmi yapmak isteyen M. Bram'la, filmin maddi külfeti konusundaki yazışmalar anlatılır. İstihbarat Müdürlüğü, Maslahatgüzara, Fransız yapımcının senaryosu daha önce gönderilen filminin ederinin ne kadar olacağını sormasını istemiş, alınan yanıtta ise, filmin senaryosunun M. Bram'ın tek başına film haline getiremeyeceği, bu yüzden arkadaşı Paul Nivoix ile ortaklaşa yapacağı belli olmuştur. Paul Nivoix ise, Fransız Büyükelçiliğine gelerek, filmin masraflarının ne olacağına ilişkin bir liste vermiştir. Maslahatgüzar, bu listeyi ve filmin senaryosunu Hariciye Vekaletine yazdığı bu üst yazıyla göndermekte olduğunu bildirmiştir.

1939'da Dışişleri Bakanı olan Şükrü Saraçoğlu, bu yazıyı ve filmin senaryosunu, bir üst yazıyla Başbakanlığa gönderir. 11.9.1939 tarihli üst yazıda, maslahatgüzarca belirtilen *Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını* filmi yanında *Edebi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı* filmi ikinci propaganda filmi olarak göze çarpar:

"Biri (Ebedi Şefimiz Atatürk'ün hayatı) ve diğer (Türkiye inkılabı ve Türk kadını) hakkında iki propaganda filmi vücuda getirmek üzere maruf Fransız sanatkârlarından Fay Rafael ve Willy Thunis ve Gaston Bram taraflarından Paris Büyük Elçiliğimize vaki müracaatlar üzerine keyfiyet, alâkası dolayısile (dolayısıyla), Dahiliye Vekaletine bildirilmiş ve bu filmlerden birinci İçin Matbuat Umum Müdürlüğü bütçesinde tahsisat mevcut olmadığından istenilen mali yardımın mümkün olamayacağı ve ikincisi için de gönderilmiş olan senaryo hülasasının çok muvafık görüldüğü ve bu filmin çevrilmesinde yapılacak her türlü yardımın yerinde olacağı cevabı alınmıştır" (BDA, 030.10.., Yer No: 146.44..9.).

Yazıda da görüldüğü gibi, *Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı* filmine, Fransız sanatçılarca istenilen mali yardımın sağlanamamakla birlikte, ikinci filmin senaryosunun beğenilmesi nedeniyle her türlü yardımın yapılacağının daha önceden kararlaştırıldığı anlaşılmaktadır. Bu konudaki yazışmalar, belgeye göre, aynı yılın nisan ayı başlarına kadar gitmektedir. Saraçoğlu'nun vurgusuna göre, Dışişleri Bakanlığı, film yapımı projesini olumlu bulmuş, ancak mali kısıtlılıklar nedeniyle "şimdilik" (5.4.1939) bu yardımı yapamayacağını Paris Büyükelçiliğine bildirme kararı almıştır. Bu karar, aynı ay (Nisan) içerisinde Başbakanlığa gönderilmiş, Başbakanlıktan konuyla ilgili görüş istenmiştir.

Başbakanlık, konuyla ilgili düşüncesini Dışişleri Bakanlığına 29 Nisan'da telefonla bildirmiştir. Başbakanlık, iki filmin Türkiye açısından önemini vurgulaması noktasında Dışişleri Bakanlığı ile aynı görüştedir. Ancak Dışişleri Bakanlığının filme mali yardım *yapmama* yönündeki kararı Başbakanlık tarafından benimsenmemiştir. Başbakanlık, konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler istemek düşüncesindedir ve hatta daha da ileri giderek, bu iki filmden *Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını*'na ait olan masrafın verileceğini belirtmiş; bunun için Dışişleri Bakanlığından, filmin maliyetini ilgili makamdan öğrenmesini istemiştir. Bunun üzerine Dışişleri Bakanlığı, filmin maliyetiyle ilgili bilgiyi öğrenmek üzere Paris Büyükelçiliğine yazı yazmıştır. Alınan yanıt, yukarıda açıkladığımız Paris Maslahatgüzarı'nın açıklamalarından oluşmaktadır. Buna göre, filmin yapımı için yaklaşık olarak 1.300.000 Fransız frangına gereksinim duyulmaktadır. Saraçoğlu, Fransız Büyükelçiliği aracılığıyla gelen filmin senaryosunun özetini, Başbakanlığa gönderilen mektuba ilişik olarak sunmuştur.

Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını Filminin Senaryosu

Senaryoya göre Türk kızı Kemaliye, İstanbul Hukuk Fakültesini birincilikle bitirerek sınıf arkadaşlarından Mansaf isminde genç ve zengin bir Tunuslu ile evlenir. Yeni evliler, balayını geçirmek üzere delikanlının Tunus'taki malikanesine giderler.

Kemaliye birkaç ay sonra İstanbul'a dönerek serbestçe çalışabileceğine inanmaktadır. Gerçekte, Tunus'ta çevresinin ve ailesinin etkisinde kalan Mansaf, karısının bir daha İstanbul'a dönmesine izin vermediği gibi, ona karşı "çok mutaassıp ve haşin davranmak"tadır.

Kemaliye birkaç yıl bu hayata dayandıktan sonra, bir gece intihar ettiği hissini uyandırarak Tunus'tan kaçar, İstanbul'a gelerek başka bir ad altında çalışmaya başlar ve kısa bir süre sonra büyük bir şöhret kazanır.

Cumhuriyetin yıldönümü dolayısıyla Ankara'ya giden Kemaliye orada Atatürk'le tanışır. Genç kadının "zekâsını takdir eden Büyük Şef", ona karşı "mültefit" (güler yüzlü) davranır. Kemaliye sevinç içinde o gece verilecek baloya gitmeye hazırlanırken Tunus'ta bıraktığı kızının çok hasta olduğu haberini alır. Genç kadın çelişik duygular içinde ne yapacağını şaşırır. Annelik duygusu ona hasta çocuğunun yanına koşmasına işaret ederken, diğer yandan özgürlüğünü ve parlak geleceğini "feda etmeğe" de "bir türlü razı olamamaktadır".

Kemaliye, bu ikilemini Atatürk'e anlatmaya karar verir. Atatürk, "alicenaplığını bir kere daha göstererek" genç kadının bir an önce çocuğuna kavuşabilmesi için bir uçağın harekete hazırlanmasını emreder. Kemaliye, kızına kavuşur ve kızı yavaş yavaş iyileşir.

Bu arada Kemaliye, Ankara'dan aldığı bir telgrafla Sağlık Bakanlığına tayin olduğunu öğrenir; Tunus'ta kalmak zorunluluğundan dolayı bu görevi kabul edemeyeceğini üzüntülü bir şekilde düşünürken, "hatasını anlamış olan kocası" Kemaliye'nin görevine bir an önce başlayabilmesi için İstanbul'a hareket edeceklerini müjdeler ve film biter.

Türkiye İnkılâbı ve Türk Kadını Filmindeki Propaganda Unsurları

Filmin senaryosu altına düşülen İstihbarat Dairesinin notunda, filmin hangi açılardan propaganda niteliği taşıdığı belirtilir. Açıklamaya göre, filmdeki propaganda nitelikleri dört maddeye ayrılabilir:

1- İstanbul ve Ankara'dan güzel manzaralar,
2- Cumhuriyet yıl dönümlerinde Ankara'da yapılan resmigeçitler,
3- Tunus'taki Müslüman kadının kapalı hayatı ile Türkiye'deki serbest hayatı arasındaki farklar,
4- Atatürk devriminin Türkiye'de meydana getirdiği yenilikler.

Ve Sonuç: Projenin Başarısızlığı

Şükrü Saraçoğlu'nun, filmin maliyetini ve senaryonun özetini bildiren mektubu üzerine Başbakanlıktan 15.9.1939'da gönderilen yanıtı, parasal nedenlerden dolayı her iki filmin çekilmesi projesinin başarısızlığa uğradığını gösterir:

Biri (Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı), diğer (Türkiye İnkılabı ve Türk kadını) hakkında iki propaganda filmi vücuda getirilmesi haddi zatında iyi görülmüş ise de bugünkü vaziyet karşısında 1.300.000 frank sarfının muvafık görülmediğini arz ederim.

Başbakanlıktan yazının çıktığı tarihin anlamı, II. Dünya Savaşı'nın çıkmasından on iki gün sonrasına rastlıyor olmasıdır. Avrupa'da yeni bir savaş çıkmış, Türkiye bu savaşı belirsizlikler içerisinde karşılamıştır. Savaşın gidişatının gösterdiği gibi, siyasal iktidar açısından içeride milyonu aşkın bir asker sayısının beslenmesi zorunluluğu, savaş süresince artan fiyatlar ve halkın yaşam koşullarının kötüleşmesi, böylesine büyük masraflı bir sinema projesinden çok daha önemliydi. Üstelik, savaşın tarafları arasında bir denge gözetmek, Türkiye'nin tarafsızlığını sağlamak açısından önemliydi. Savaşın hemen başındaki saflaşmalar arasında gözetilmek zorunluluğundaki bu denge, filmi yapmak isteyen ülke sanatçılarının Fransa olması gerçeği karşısında daha hassas bir durum almıştı. Fransa'ya verilecek bu konudaki mali ayrıcalık, savaşın başlatıcısı Almanya ve savaşan diğer taraflar için de söz konusu olabilirdi.

Filmin maliyeti ise, projenin kabul edilmemesinde daha başat bir unsurdu. Belgede görüldüğü gibi, siyasal iktidarın Türkiye'nin dışarıda tanıtımı açısından önemli gördüğü iki filmden senaryosu uygun bulunan *Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını*'nın Fransız sanatçılarca çekilmesinin önündeki engel, bütçeye mal olacak 1.300.000 franktı. Bu miktar, belki de, kendisini dışarıda tanıtmayı, dış kamuoyunu etkilemeyi pek çok şeyin üstünde tutmayı amaç edinmiş bir siyasal iktidar açısından önemsiz sayılabilirdi. Ne var ki, Türkiye'nin 1930'lardaki devletçilik politikası doğrultusundaki yatırımları yanında, çok yakında çıkacağı belli olan II. Dünya Savaşı'nın olağanüstü koşullarında, bu propaganda filmine ayrılacak tahsisat azımsanamazdı. Üstelik, Tezel'in işaret ettiği gibi (1994: 208) Osmanlı borçlarının ödenmesi Fransız para birimi olan "frank"a bağlanmıştı. Sırasıyla, 1933 ve 1934'te 80, 1935 ve 1936'da 79 milyon frank olan ödeme, frangın altına karşı 1936'da devalüe edilmesiyle borcun lira bazında değerinin düşmesine rağmen yine de, 1937'de 54, 1938'de 33 ve 1939'da 31 milyon frank gibi önemli bir miktarda kalmıştı.

Türkiye'de üretilen bir filmin ortalama maliyeti aynı yıl itibariyle 20-25 bin liraydı. Sinemacı Naci İpekçi'nin İsmet İnönü ile görüşmesinde dile getirdiğine göre, Hollywood tarzında kaliteli bir film üretmek için ise bu miktar en fazla 60-70 bin liraya çıkabilirdi (*Akşam*, 2.3.1939). Buradan çıkan sonuç, yapılması düşünülen filmin maliyeti için öngörülen rakamın oldukça abartılı olduğuydu.

Gerçekte, ekonomik gerekçenin, sinema projelerinin hayata geçirilmesine yönelik engeli sadece bu örnekle sınırlı değildi. Cumhuriyet

ilan edilmeden kısa bir süre önce gündeme gelen bir başka proje, aşağıda göreceğimiz gibi, daha kapsamlıydı.

II. Başarısız Kalmış Bir Başka Proje: "İbret Yerleri" [2]

Söz etmek istediğimiz ikinci proje, Cumhuriyetin ilanından yaklaşık beş ay önce, Şark Cephesi Komutanı Kazım Karabekir Paşa'nın, "İbret Yerleri" önerisidir. Bu öneri sinemanın eğitici, öğretici ve aydınlatıcı yanlarını ortaya koyması bakımından önemlidir.

30 Nisan 1923'de, Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığına gönderilen tezkerede, Kazım Karabekir Paşa, çok işlevli bir mekân olarak "İbret Yerleri" kurulmasını önermişti. "İbret Yerleri"nde sinema ve tiyatro gösterileri olacak, gençler birer sinemacı olarak yetiştirilecekti. Bu mekânlar, kendi deyimiyle, "sırf milletin yükselmesi amacıyla" hizmet verecekti. Çok boyutlu bir mekân olarak tasarlanan "İbret Yeri", bununla birlikte, esas olarak sinema amaçlı olarak etkinlikte bulunacaktı (BDA, 030 10, Yer No: 146 435).

Paşa'yı böyle bir projeye yönelten en önemli gerekçe, "sinema filmlerinin tesirlerinin güçlü" olmasıydı. Ne var ki, bu etkiler, "iki yanı keskin kılıç" örneği, hem yararlı hem de zararlı olabilirdi. Sinema filmleri iki kategoriye ayrılabilirdi. Toplumların "ahlaklarını bozan" filmler, Kazım Karabekir'in sınıflamasına göre "çıplak filmler" başlığı altında toplanabilirdi. "Halkın ufkunu ve idrakini açan (...) ilmi ve fenni ve sinai filmler" ise, "halkı terbiye edici", yararlı filmlerdi. Öyleyse yapılması gereken, vakit geçirmeden, eğitici ve öğretici filmleri, kurulacak "İbret Yerleri" mekânlarında halka yaymaktı.

Kazım Karabekir, "İbret Yerleri" projesini hayata geçirmek için TBMM'ye üç maddelik bir teklif sundu.

İlk maddeye göre, Türkiye'yi birtakım bölgelere ayırmak ve o bölgelerin önemli merkezlerinde "aynı mimari tarzda müesseseler vücuda getirmek" gerekti. Bunun için gerekli para, yaklaşık yirmi bin lira olmakla birlikte, parasal konularda Ankara inisiyatifi eline almalıydı.

İkinci madde, bu mekânları, başlangıçta halkın yapmasının düşünülemeyeceğine, düşünmek bir yana, halkın "İbret Yerleri" mekânlarının gerekliliği konusunda fikir bile yürütemeyeceğine işaret etmekteydi. Üstelik ekonomik koşullar dikkate alındığında halk, bu tür kurumları inşa edemezdi. Bu nedenle Sosyal Yardım (Muavenet-i İçti-

[2] "İbret Yerleri"ne ilişkin yazı, farklı bir bağlamda ve kurguda *Toplumsal Tarih*'in Nisan 2004 tarihli sayısında yayınlanmıştır.

maiye) ve Kızılay (Hilal-i Ahmer) kurumları devreye sokulmalıydı. Bu kurumlar, "İbret Yerleri"ni inşa etmeli, kısa süre sonra yararını ve kazancını görecek mahalli şirketlere ya tamamen; ya da tamamen devredilmesi olanaklı olmayan yerlerde kısmen devretmeliydi. Bu kurumların kazandıkları paraları işletmeye başlamaları sayesinde illere ve önemli kaza merkezlerine kadar sinema binaları yapılmış olacaktı.

Üçüncü madde, bu mekânların çok işlevli kullanımına ilişkindi. Karabekir'e göre, sinemacılar yetiştirmek gerekti. Eğitilecek gençler, "İbret Yerleri" mekânlarının açılacağı yerleşim yerindeki faal gençlerden seçilmeliydi. Böylece bu kurumları tüketen "halk" ve "mektepliler", gerek sinema, gerek konferans ve gerekse temsillerle gerçek anlamda "ibret" alacaklardı. Bu mekânlar, çevreleri için birer "hareket üssü olacak", ziraat ve sanayi öğretmenlerinden olan seyyar ekipler sinemayı yazın köylere dahi yayacak, köylerdeki halk böylece "ilmi ve uygulamalı feyizler" almış olacaktı. Öğrenciler ve fakir köylüler, bu eğitici ve öğretici hizmetten ücretsiz olarak yararlanacaktı. "İbret Yerleri"ni, Muavenet-i İçtimaiye ve Hilal-i Ahmer, film vesaire idaresini de Maarif Vekaleti (Milli Eğitim Bakanlığı) idare etmeli ve Ankara merkezinde "muazzam bir film kütüphanesi" de vücut bulmalıydı. Karabekir'e göre, "masraf az zamanda telafi edilebilir"di. Kazım Karabekir Paşa, tezkeresinin sonunda, sinema konusundaki düşüncesini, "Cihan medeniyetinin senelerden beri istifade ettiği sinema ile öğretimden daha ziyade geri kalmamayı ve ahlak bozucu cemiyetlerin fesatlarını neşretmelerine dahi müsaade olunmamasını arz ve istirham eylerim," biçiminde açıklarken, sinemanın ilerlemeye yardımcı olacak şekilde kullanılması, ama aynı zamanda, "ahlaksal" açıdan olumsuz etkilerinin önlenmesini istemekteydi.

TBMM Başkanı olan Mustafa Kemal, kendisine gelen tezkereyi, "Paşa hazretlerinin mütalaaları pek isabetlidir. Tatbik imkânı aranmak ricasıyla takdim" şeklindeki notla birlikte Rauf (Orbay) Bey'e gönderdi. Bu not, aynı zamanda Mustafa Kemal'in Karabekir'in görüşlerini paylaştığını vurgulaması açısından önemliydi.

Mustafa Kemal'in onayladığı ve incelenmesi için Meclis'e gönderdiği tezkere, ilk olarak Maarif Vekaleti Encümeninde görüşüldü. 23 Haziran 1923 ve 306/17 sayılı karar ile Maarif Vekaleti görüşlerini belirtti. Kararı alanlar, "Telif ve Tercüme Encümeni" başkanı Ziya, üyelerden Mustafa ve Rahmi Beylerdi.

Yapılan toplantıda, "sinema filmlerinden" bazılarının "ahlakça zararı açık olduğu gibi, sinemanın bir eğitim vasıtası olarak kullanılma-

sındaki faydalarının" açıklamaya bile gerek olmayacak kadar açık olduğu dile getirildi. Bu nedenle, Karabekir Paşa'nın verdiği teklifin "esas itibariyle takdire layık görüldüğü" belirtilmekteydi. Mustafa Kemal'in uygulama olanağına yönelik inceleme yapılması isteği üzerine encümen görüşünü iki maddede topladı.

Maddelerden ilki, İstanbul ve İzmir gibi sinema merkezlerinde, "yani umumi sinemalarda talebeye ve halka gösterilecek filmlerin gösterilmeden önce" ahlak zabıtası veya Maarif memurları tarafından muayene edilerek "ahlaka ters olanlarının yasaklanması"nın olanaklı ve aynı zamanda gerekli olduğu belirtildi.

İkinci maddede belirtilen görüşe göre, kurulacak sinemaların yaşamasının ve rağbet görmesinin, filmlerin "daima yenileriyle değiştirilmesine bağlı olduğu" dile getirildi ve bu nedenle sinema merkezlerinin, "nakliye vasıtaları olan ve mümkün mertebe yekdiğerine bağlı olan merkezlere hasredilmesi"nin zorunluluğu olduğu savunuldu. Nakliye araçlarından yoksun olan önemli merkezlerde ise, şimdilik ancak belirli zamanlarda filmlerin gösterilebileceği "mektep sinemaları"nın oluşturulabileceği belirtildi.

Encümenin kararında da, tıpkı Kazım Karabekir'in tezkeresinde olduğu gibi, hükümete "İbret Yerleri" açılması için birincil bir görev verilmektense, Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin aktif rol almasının daha uygun olacağı savunuldu. Ne var ki, Kazım Karabekir'in Hilal-i Ahmer yanında aktif görev verdiği Sosyal Yardım Kurumu Encümen tarafından anılmadı, bunun yerine Türk Ocağına sorumluluk verildi. Hükümetin, bu projede ön sıralarda gözükmemesi nedeni olarak, "İbret Yerleri"nin "tesis ve idaresi" ile "mali kayıt ve usuller itibariyle" birçok zorluklar içermesi, bu zorlukların ise "devam ve yükselmeye engel" olması gösterildi. Bu nedenle, hükümet daha geri planda durmalı, anılan bu iki "hayır cemiyetine" nakdi yardım ederek destek olmalıydı. Encümen, tezkerenin ikinci kısmını oluşturan "Mektep Sinemaları" projesi için, hükümetin, belediyenin ve özel bütçe sandıklarının ortaklaşa çaba yürütmesinin yeterli olacağını savundu.

Encümen, bu raporu Milli Eğitim Bakanlığına, görüşlerini içeren bir notla birlikte gönderdi. Notta şunlar yazılıydı:

"Tatbik imkânı için Maarif Vekaleti'nin teklifinin para noktasından temin imkânı hazırlanmalıdır. Bunun için bir kere de Sıhhiye ve Muavenet-i İçtimaiye Vekaleti'nin görüşü alınmalıdır" (3/7/1923).

Ve Sonuç: "Bütçe Yetersizliği" Gerekçesiyle "İbret Yerleri" Projesinin Başarısızlığa Uğraması

Maarif Vekaleti, encümen raporunu ve yukarıda belirtilen notun düşüldüğü yazıyı Bakanlar Kuruluna gönderdi. Bakanlar Kurulu, projeye ilişkin görüş istemek üzere Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığına (Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye Vekaleti) bir yazı gönderdi. Yazıda, "nakit olarak yardım gerektiren" konular hakkında görüş bildirilmesi istenildi.

Zamanın Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanı, Dr. Rıza Nur'du. Bakanlar Kurulunun yazısına gönderilen yanıt, projenin bütçe yetersizliği yüzünden bitişine işaret etmekteydi:

6/1890 numaralı Başkanlığı tezkiresiyle gönderilen Doğu Cephesi Kumandanı Kazım Kara Bekir Paşa hazretleri tarafından sinemalar hakkında verilen tezkire ve bu konuda Maarif Vekaleti Müdürler Encümenince alınan karar suretleri incelendi.
Memleketin çeşitli yerlerinde bu suretle sinemalar tesisi her halde takdir ve arzu edilir ise de Vekaletimiz bütçesinden tahsisat ayrılmasına üzülerek imkân olmadığını arz eylerim efendim.

Yazışmaların da gösterdiği gibi, Cumhuriyeti kuranların bir sinema projesi vardı ve üstelik sinema, bir eğlence aracı olarak değil, eğitici, öğretici ya da 1930'ların çok sık kullanılan ifadesiyle "bir terbiye aracı" olarak görülmüş, bu anlayış doğrultusunda çok işlevli bir mekân olarak "İbret Yerleri" tasarlanmıştı. Projeye bütçe yetersizliği gerekçesiyle olumsuz rapor verse de, Rıza Nur dahil, sinemayı böyle anlamışlardı.

Değerlendirme

Cumhuriyetin erken yıllarında, hatta yukarıda Kazım Karabekir'in "İbret Yerleri" tezkeresinde olduğu gibi Cumhuriyetin hemen öncesinde siyasal iktidarın sinemayı bir "halk terbiyesi", eğitici-öğretici, aydınlatıcı araç olarak kullanma isteği var olmuştu. Ne var ki, bu istek, yeni gelişen bir devletin önünde, kitlelerin içinde bulunduğu kötü ekonomik ve sosyal koşullar, dışarıya olan borçlar gibi alt edilmesi gereken sorunlar, 1930'lardaki ekonomik bunalım ve yaklaşan savaş tehlikesinin yarattığı olağanüstü yük nedeniyle yeterince hayata geçirilemedi. Yine de, çok işlevli bir mekân olarak 1932'de kurulan halkevleri aracılığıyla bazı köylere kadar giden sinemacılık faaliyetlerinin, özellikle II. Dünya Savaşı'nda başında veya ortasında siyasal

propagandanın da yer aldığı eğitici-öğretici filmlerin halkı bilgilendirmek amacıyla gösterilmesine yönelik uygulamaların, ayrı bir çalışmanın konusu olacak kadar önemli olduğuna inanmaktayım.

Kaynakça

Başbakanlık Devlet Arşivi (BDA) Muamelat Genel Müdürlüğü (Fon Kodu: 30..10.0.0)

1- "Şark Cephesi Kumandanı Kazım Karabekir'in Sinemaların ve Filmlerin Önemini Belirten Tezkeresi, Milli Eğitim Bakanlığı'nca Konunun Ehemmiyeti Bilindiği, Yeni Sinemaların Açılabilmesi İçin Bütçenin Yetersiz Olduğu (30/4/1923, Sayı: 5/24423, Yer No: 146 43 5).

2- Atatürk'ün hayatı, Türk İnkılabı ve Türk kadını hakkında Fransızların çevirmek istedikleri propaganda filmlerinin tahsisat yokluğundan çekilemeyeceği" (15/9/1939, Sayı: 150/30, Yer No: 146.44..9.)

Diğer Kaynaklar

Filmer, Cemil (1984) *Türk Sinemasında 65 Yıl,* İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlancılık.

Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi Balkan Film Şenliği Düzenleme Kurulu (1979) *Türk Sineması: Kısa Bir Bakış (Turkish cinema a short history, Cinéma Turc un bref aperçu, Türkischer Film eine kurze Geschichte)*, Ankara.

Özön, Nijat (1962) *Türk Sinema Tarihi,* İstanbul: Ekicigil Matbaası.

-------- (1970) *İlk Türk Sineması Fuat Uzkınay,* İstanbul: TSD Yayınları.

-------- (1995) *Karagözden Sinemaya I-II*, İstanbul: Kitle Yayınları.

Öztürk, S. (2004) "Kazım Karabekir'in Sinema Projesi (1923): 'İbret Yerleri' Önerisi", *Toplumsal Tarih*, Nisan, Sayı 124, s.64-67.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Şener, E. (1970) *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız,* İstanbul: Dizi Yayınları.

Şevket R. (1939) "İsmet İnönü İstanbulluların Dertlerini Dinliyor", *Akşam,* 2 Mart.

Tezel, Yahya (1994) *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Uludağ, O. Ş. (1943) *Filmler, Gençler, Çocuklar,* İstanbul: Kader Basımevi.

Serdar Öztürk
Araştırma Görevlisi
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi
Gazetecilik Bölümü

Sinema ve Türler

'ÖTEKİ'YLE ÜÇÜNCÜ TÜRDEN YAKIN İLİŞKİLER: TARİHSEL KOSTÜME FİLMLER VE İKİZLİK MİTİ

Ahmet Gürata

Kostüme film yoksul adamın psikanalizidir.
Domenico Paolella
(Herkül ve Masciste filmlerinin yönetmeni)

Gösterime girdiği 2000 yılında 2,5 milyon izleyiciye ulaşarak önemli bir gişe başarısı elde eden *Kahpe Bizans* (Gani Müjde), Türk sinemasının bir dönemine damgasını vuran önemli bir türün parodisi özelliğini taşıyordu. Türkleştiren efsanevi Arap kumandanı Battal Gazi'nin maceralarından uyarlanan film dizisine göndermeler içeren film, adını bu filmlerde Battal Gazi'yi oynayan Cüneyt Arkın'ın sıkça kullandığı "Kahpe Bizans" nitelemesinden alıyor. Bir 'Türk' kavmi olan Nacarların Avustralya'dan Anadolu'ya göçüyle açılan film, farklı ortamlarda yetişme üzerine dayalı bir kimlik komedisi. Filmde, Nacarların başı olan Süper Gazi'nin üçüzlerinden biri, rastlantılar sonucu Bizans İmparatoru Horribulus'un oğlu olarak yetiştiriliyor ve kaçınılmaz biçimde farklı bir kültürel ortamda yetişen kardeşiyle çatışmaya sürükleniyor. Ancak, *Kahpe Bizans*, kostüme tarihsel filmlerin gözde teması olan ikizlik üzerine kurulu kültür çatışmasına yeni bir boyut eklemeyi de ihmal etmiyor: Dere boylarında büyüyen ve hayvanlar tarafından beslenen üçüncü kardeşin gündeme getirdiği kültür-doğa karşıtlığı.

Kahpe Bizans'la bir kez daha gündeme gelen bu tür, 1960'ların başında popülerlik kazanarak, 1970'lerin ortalarına değin izleyicilerin ilgisini çekmeyi sürdürmüştü. Hollywood sinemasının popüler ürünleri üzerinden oluşturulan tür kavramının sınırlılıklarını da göz ardı etmeden 'kostüme tarihsel filmler' olarak nitelendireceğimiz tür, bir araştırmaya göre, giderek etkisini yitirdiği 1974'te üretilen toplam film sayısının yüzde yedisini oluşturuyordu (Güzel ve Çelikcan 1996).

Bu dönem, aynı zamanda milliyetçiliğin yükseldiği ve özellikle Yunanistan'la olan gerginliğin arttığı yıllara denk gelmekte. Türün temel özelliği, ele aldığı tarihsel dönemi, mizansenin (dekor, giysiler ve aksesuarlar) yanı sıra, söylem aracılığıyla da karikatürize etmesi ve anakronizmden kaçınmaması.

Bu yazıda, tarihsel kostüme filmlerin farklı kaynaklarıyla birlikte temel anlatı yapısı ele alınacaktır. Bu yapıda ana izleklerden birini oluşturan (ağırlıklı olarak ikiz) düşman kardeşler motifinin tartışılacağı yazıda, söz konusu motifin Türk milliyetçiliğinin kurgulanışıyla ilgili önemli sorunlardan birini açığa vurduğu savlanacaktır.

Bir Tür Doğuyor

1950'lerde, *İstanbul'un Fethi* (Aydın Arakon, 1951), *Kızıl Tuğ* (Aydın Arakon, 1952) ve *Battal Gazi Geliyor* (Sami Ayanoğlu, 1953) gibi filmlerle ilk örneklerini veren tarihsel kostüme filmler, 1960'ların ortalarından itibaren Türk sinemasında yaygınlık kazanan bir tür olmuştur. Bu gelişmenin ardında tarihsel koşullara dayalı birçok etken yer almaktadır.

Türün, uluslararası düzlemdeki seyrinden hareket edecek olursak, İtalya ve ABD sinema sanayisine değinmek yerinde olacaktır. Tarihsel ya da epik filmlerin dünya çapında popüler ilk örneklerine sessiz dönem İtalyan sinemasında rastlıyoruz. Kısa bir sessizlik evresinden sonra türün 1950'lerde yeniden canlanmaya başladığı söylenebilir. Hollywood yapımı olan *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy, 1952), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) ve *El Cid* (Anthony Mann, 1961) gibi filmler, tür için yeni bir altın çağın başlangıcını müjdeliyordu. Birçoğu İtalya'da çevrilen ve 'kılıç ve sandalet filmleri' (sword and sandal epic) olarak anılan bu yapımlarla eş zamanlı olarak, İtalyan sinemasında da türün yeniden canlandığı gözlenir. Söz konusu Hollywood yapımlarında çalışarak yetişen bir dizi teknik adam, *peplum*[1] adı verilen film türünü İtalya'da ikinci kez canlandırırlar. Özellikle başrolünde Steve Reeves'in yer aldığı Herkül filmleri *Le Fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1957) ve *Ercole e la Regina di Lidia* (Pietro Francisci, 1959) gibi filmlerle başlayan bu dalga, Alan Steel'li Masist'lerle (*Maciste*) sürüp gider. İtalya'da 1965 yılına kadar 20 civarında Herkül ve bir o kadar da Masist filmi çekilir

[1] Eski Yunanca peplos'tan gelen Latince peplum sözcüğü kadın giysisi anlamına gelir ve omuzdan sarkıtılan geniş bir dikdörtgen kumaş parçasından oluşur.

(aktaran Lagny 1992: 173). Bu filmlerin birçoğu Türkiye'de de gösterime girerek geniş bir izleyici kitlesine ulaşır.

Ancak, tarihsel kostüme filmlerin doğuşunu hazırlayan çizgi romanlar ve onların popüler kahramanlarıdır. Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun yazıp Suat Yalaz'ın resimlediği Kaan karakterinin *Cengiz Han'ın Hazineleri* (Atıf Yılmaz, 1962) ile beyaz perdeye taşınmasıyla yeni bir dönem başlar. Bunu Suat Yalaz'ın yönetmen olarak kendi kahramanını çizgiden sinemaya taşıdığı *Karaoğlan* dizisi izler[2]. Hem söz konusu çizgi romanlara hem de tarihsel kostüme filmlere kaynaklık eden temel metinlerden biri ise, geniş bir coğrafyada birbirine koşut özellikler gösteren kahramanlık destanlarıdır. *Battalname* örneğinde olduğu gibi, ağırlıklı olarak Müslüman-Bizans çatışmalarını konu edinen bu anlatılardaki karakter ve temalara tarihsel kostüme filmlerde sıklıkla rastlanır.[3]

Anlatı Yapısı

Tarihsel kostüme filmlerde, olay örgüsü, temel motifler, karakterlerle birlikte, tarihsel ve coğrafi ortam belirli oranlarda farklılık gösterir. Bu farklılıklara karşın, anlatı yapısında benzerlik taşıyan bazı temel ögelerden söz etmek mümkündür. Ayrıca, sınırlı bir bütçeyle kısa bir süre içerisinde tamamlanan bu filmler, teknik açıdan da birbirine benzer. Aynı tarihsel mekânlar, kamera açıları, kurgu teknikleri, dövüş sahneleri kullanılıp durur. Müzik bile çoğu zaman aynıdır (örneğin Lalo Schifrin'in *Enter the Dragon* [Robert Clouse, 1973] filmi için bestelediği müzik pek çok tarihsel kostüme filmde kullanılır). Bu bölümde, Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* (2001) başlıklı öncü yapıtı ile İlhan Başgöz'ün aşık hikâyelerinin yapısını ele alan çalışmasından (1998) hareketle tarihsel kostüme filmlerin anlatı yapısını değerlendirmeye çalışacağız.

Propp'a göre masallarda yer alan temel kişiler şunlardır: Kahraman, düzmece kahraman, saldırgan [kötü kişi], prenses [aranan kişi] ve babası, bağışçı [sağlayıcı], yardımcı, gönderen [görevlendiren]. Bu kişilerin olay örgüsünün içerisinde gerçekleştirdiği eylemlere

[2] Ayrıntılı bilgi için bkz. Gürata 2002.

[3] Bu anlatılarla Bizans destanları arasında pek çok paralellik gözlenir. Bunlar arasında Battal Gazi ve diğer Arap savaşçılarıyla çarpışan Diegenis Akritas yer alır. Bizanslı sınır savaşçılarına verilen ad olan Akritas'ın asıl adı Rasil'dir. Diğer lakabı Diegenis ise "iki asıldan gelme", melez demektir. Babası Arap-Müslüman, annesi ise Grek-Hıristiyan olan Diegenis, farklı kılıklara bürünmede en az Battal Gazi kadar ustadır.

işlev adı verilir. İşlevler ise masalın temel bölümlerini oluşturur. Bu çerçeveden hareketle tarihsel kostüme filmlere baktığımızda saptayabildiğimiz bazı temel işlevler şunlardır:

A. Ailenin Dağılması

1. Kriz:

Saldırgan, kahramanın ailesinden birine zarar verir. Bu aşamada gerçekleşebilecek tehditlerden bazıları şunlardır: hem anne hem babanın ölümü; kız kardeşlerden birinin ölümü; aileden birinin kaçırılması (*Malkoçoğlu Krallara Karşı* [Süreyya Duru, 1967]); ya da *Tarkan Viking Kanı*'nda (Mehmet Aslan, 1971) olduğu gibi kahramanı yetiştiren Kurt'un ölümü. Bunun üzerine kahraman yurdundan ayrılmak durumunda kalır.

2. Dönüşüm:

Kahraman aileden biri tarafından yetiştirilir ve üstün nitelikler kazanır.

B. Kahraman Eyleme Geçer

Bunun üzerine kahraman intikam almak üzere çıkar. Kahramanın yolculuğunun amacı verilen bir görevle ilgili de olabilir. Bu görev, esirlerin kurtarılması ya da stratejik bir toprak parçasının ele geçirilmesi olabilir. Kahraman yolculuğu boyunca çoğunlukla yalnızdır. Kimi zaman, (anakronik biçimde ulus olarak nitelenen) ait olduğu kavimler ya da gruplar kendisine yardımcı olur.

C. Sınır Aşımı ve Kimlik Değiştirme

Düşman mevzilerini içeriden fethetmek amacıyla kahraman dinsel ya da etnik kimlik değiştirme taktiğini uygular. Giysilerini değiştirir, takma sakal takar, farklı dilde konuşur – ancak, film Türkçe olduğu için bu durum yalnızca izleyiciye hissettirilir – öteki dinin vecibelerini yerine getirir. Destanlarda belirtildiği gibi, kahraman çoğu zaman 'dört kitabı ve 72 dili' öğrenmiştir (Melik Danişmend ve Saltuk). Yine destanda yer alan bir öyküye göre, Battal Gazi, Malatya üzerine yürümekte olan Bizans ordusunu kandırıp yenilgiye uğratmak amacıyla, ordunun kumandanı Akritas'a kendini Kayser kulu Akkuş olarak tanıtır (Alangu 1983 [1953]: 210). Bu türden oyunların amacı elbet-

te İslam'ın hükmünü genişletmek ve başka dinden olanların İslam'ı kabulünü sağlamaktır.

Sinemadan örneklere gelince, *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (Natuk Baytan, 1975) filminde Kara Murat, Hıristiyan olan ikiz kardeşinin yerine geçmek amacıyla takma sakal takar, giysilerini değiştirir ve sık sık haç çıkarır. *Bizanslı Zorba - Karaoğlan* (Suat Yalaz, 1967) filminde ise, Karaoğlan ve Baybora papaz kılığına girerler.

Olay Örgüsü: Aşk

Kahraman kimlik değiştirerek üstlendiği rolünde çok geçmeden üstlerinin güvenini kazanır (ya da kahraman zaten üst düzey ve güvenilir bir yetkilinin kılığına bürünmüştür) ve iktidar hiyerarşisinde en üst noktalara kadar yükselir. Çoğunlukla yöneticinin/kralın sağ kolu konumunu elde eder. Bu sırada, farklı etnik/dinsel kökene sahip bir kızın (çoğunlukla imparatorun kızı [prenses]) kalbini çalar. Kahramanın, gerçek kimliğinden habersiz olan prenses ona görevinde yardımcı olur, esirlerin hapsedildiği zindanlar dahil bütün kapıları onun için açar, yolunu bulmasına yardımcı olur.

Bu da geleneksel akıncı anlatılarından aktarılan bir temadır. Örneğin, (Sultan Osman'ın akıncılarından) Gazi Rahman hakkında yazılan eposlardan birine göre, Aydos Kalesi'nin fethedilmesinde Osmanlılara Bizanslı bir kadın yardımcı olur. 1465 *Düsturname*'de, Bodonitsa Baronesi Umur Bey'e (ölümü 1348) benzer yardımlarda bulunur. Tarihçi Cemal Kafadar'a göre, "rüyalarında İslam akıncılarına vurulan Bizanslı kadınların gösterdikleri bu türden yardımlar (ve duydukları aşk?) gazilerin fantezisinden başka bir şey değildir ve bu anlatılar macera düşkünü gençleri orduya çekmek ya da en azından ordudan ayrılmalarını engellemek amacıyla kullanılmış olabilir" (1995: 70). Kostüme filmler de, bu fanteziyi sürdüren anlatılardır.

D. Engeller

Öte yandan, kahramanın misyonu türlü engeller ve tehlikelerle doludur. İktidar mekanizması içinde yer alanlardan biri (bu kişi hem prensesin taliplerinden biridir, hem de hükümdarı kandırarak iktidarı ele geçirmek istemektedir) kahramandan kuşkulanır, kahramanın her adımını takip eder ve sonunda onun foyasını meydana çıkarır. Bu sırada, kahraman tutsak soydaşlarını serbest bırakmakta ya da denetimi ele geçirmek üzeredir. Kahraman hapsedilir ve işkence görür. Bazen de başka biriyle, çoğunlukla ikiz kardeşi, babası (*Savulun*

Battal Gazi Geliyor, Natuk Baytan, 1973), ya da oğlu ile (*Malkoçoğlu Krallara Karşı*, Süreyya Duru,1967), çarpışmaya zorlanır. Bu durumundan dolayı, prenses de cezalandırılır, zindana kapatılır ya da yukarıda sözü edilen talibiyle evlendirilir. Ancak, bu durum onun ebeveynlerine isyan etmesinin dışında bir sonuca yol açmaz. O artık, kahramanın tarafındadır.

E. Çözüm

Kahraman en sonunda sevgilisinin yardımları sonucu tutsaklıktan kurtulur. Diğer esirler de serbest kalır. Kalenin/sarayın denetimini ele geçirme mücadelesi başlar. Yüzlerce düşman askerini öldüren kahraman, son mücadeleyi imparatorla (prensesin babası) gerçekleştirir. Uzun süren ve bütün yeteneklerini sergilediği bir mücadelenin ardından onu da yenilgiye uğratır.

F. Evlilik

Kahramanın zaferinin ardında film genellikle iki alternatif senaryoyla noktalanır. Bunlardan melodramatik geleneğe yakın olanına göre, kahraman – babasını öldürmesine karşın (!) – prensesle evlenir. Ancak, bu o kadar hızlı gerçekleşir ki, çoğunlukla prensesin din değiştirip değiştirmediği bile anlaşılmaz. Oysa din değiştirme bu tür anlatılarda simgesel açıdan önem taşıyan sahnelerden biridir. Örneğin, *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (Natuk Baytan, 1975) filminde, Kara Murat'ın bir Hıristiyan olarak yetiştirilen ikiz kardeşi son nefesini vermeden kelime-i şahadet getirir.

İkinci alternatif senaryo ise, western filmlerindeki kapanışa denk düşer. Burada, macera dizisinin devamlılığı göz önünde bulundurulur. Bu nedenle kahraman ülkesine geri dönerek bir sonraki macerasına hazırlanır. Oysa ki, Vladimir Propp'un olağanüstü masallar için tanımladığı yapıda, anlatı hep evlilikle sonlanır.

Karakterler

Tarihsel kostüme filmlerdeki karakterlerin başında kahraman yer alır. Kahraman, yolculuğu ve mücadelesi sırasında çoğunlukla tek başınadır. Ancak, sonucu belirleyen nihai mücadelede kendisine serbest bırakılan esirler ya da yerel müttefikler yardımcı olur. Kahraman, anakronik ve gerçek dışı bir tarzda etnik kökeniyle Türk olarak tanımlanır (örneğin Tarkan'ın kendisini "Hun Türkü" olarak tanıtma-

sı). Dinsel kimliğine ilişkin referanslar oldukça siliktir (bu yalnızca İslamiyet öncesi dönemde geçen anlatılar için değil, Osmanlı dönemini konu alan filmler için de geçerlidir). Osmanlı mirasının reddine ve Türklerin İslamiyet öncesi Orta Asya geçmişlerine vurguda bulunan resmi Türk Tarih Tezi'ne uygun bir yaklaşımdır bu. Öte yandan, düşman çoğunlukla etnik değil dinsel kimliğiyle vurgulanır. Örneğin, Bizans kulları yalnızca Hıristiyan'dır. Kolayca tanınmaları için olsa gerek, üniformalarında haç işareti yer alır ya da boyunlarında bir haç taşırlar ve sık sık haç çıkarırlar. Ya da Zeus adına and içip, Zeus'a dualar ederler (Scognamillo ve Demirhan 1999: 141).

Bazı durumlarda ise, kahramanın yanında sağ kolu (yardımcısı) yer alır. Bu kimi zaman din değiştirmiş bir savaşçı, kimi zamansa kahramanın ayrı düştüğü öz kardeşidir. Farklı dinsel kökenden olan yardımcının kahramanlık dünyasına girişi, kahramanla olası kan bağı ya da din değiştirme yoluyla gerçekleşir. Filmlerde erkeklik kodlarını tanımlayan bu iki karakterdir. Zira tarihsel kostüme filmlerdeki düşmanlar çoğunlukla efemine, çirkin ya da kısa boylu temsil edilirler. Prensesin babası ise masallardan farklı olarak saldırganın (kötü kişinin) eylem alanında yer alır ve anlatıda farklı işlevler üstlenir. Başlangıçta, kimlik değiştiren kahramanın kimliğinden haberdar olmadan ona "yardımcı" olur. Ancak, daha sonra kahramanın biricik hasmı durumuna gelir.

Kadın karakterlere baktığımızda ise, kahramanla aynı etnik ya da dinsel kökenden olanlar ile diğerleri arasında bir ayrım yapılabilir. Birinci gruptakiler, kahramana en yakın çevrenin içinde yer almasalar da, çoğunlukla onun uğruna yaşamlarını feda ederler. Kimi zamansa, kahraman uğruna, farklı etnik ya da dinsel kökenden kadınlarla iş birliği ve dayanışma içerisindedirler. Ancak, cinsel açıdan bu kategorideki kadınlara göre daha az çekicidirler ve geleneksel olarak tanımlanana uygun davranışlar sergilerler. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kahramanın sevgilisi (prenses) çoğunlukla farklı etnik ya da dinsel kökendendir. Gerçek kimliğinden habersiz olduğu kahramana aşık olur ve ona yardımcı olur (yardımcı görevini üstlenir). Bunun yanı sıra, farklı kökenden olmakla birlikte kahramana engel olmaya çalışan, ona kötülük yapan kadınlar da vardır. Bir diğer önemli kadın karakter ise, kahramanı koruyan ancak çoğu zaman bu uğurda yaşamını yitiren kahramanın annesidir.

Temel Bir Motif: Yolları Ayrılan Kardeşler

Tarihsel kostüme filmlerin temel motiflerinden biri, iki farklı kültürel ortamda birbirine düşman olarak yetişen kardeşlerdir. Mitolojik Dioskuroi efsanesinden, Habil ile Kabil'e en eski trajik çatışma motiflerinden biri olan düşman kardeşler, farklı dönem ve türlerde farklı anlatısal işlevlere sahip olmuştur. Mitolojik edebiyatta, ikizler tapınılacak bir kült oluşturur – bu aynı zamanda dünyanın en eski dinlerinden biridir (Harris 1906: 152). Burada, kardeşlerden biri çoğunlukla ilahi bir kökene sahip bir kahramandır ve ölümsüzdür. Diğer kardeş ise ölümlü ve güçsüzdür (Rank 1912: 374). Kutsal olarak tanımlayabileceğimiz ikizler ya da kardeşler arasında, bir kadın nedeniyle yaşanan çatışma önemli motiflerden biridir. Tıpkı, Eteocles ve Polynices, ya da Romulus ile Remus arasında olduğu gibi.

Rönesans edebiyatında, özellikle de Shakespeare'in komedilerinde, ikizler ve onların birbirleriyle karıştırılması, algının sorgulanmasına neden olan komik bir işleve sahiptir. Ondokuzuncu yüzyıl romanında ise, farklı ortamlarda yetişen ikizlere vurgu yapılır. Hillel Schwartz'a göre, "birbirinin tıpatıp aynısı olan iki öznenin, birbirinden 180 derece farklı kişilik ve talihlere sahip olduklarını gösterene dek, tamamen zıt bir tarzda yetiştirildikleri" bu anlatılar, deneysel tarzdadır (1996: 29). İkizlik miti, çağlar boyunca kültürel evrende önemli bir konuma sahip olmuştur. Aynı zamanda, 'ilkel' düşünüşün temelini oluşturan ikili karşıtlıkların da aracı durumundadırlar (Perrot 1976: 8).

Kostüme filmlerde gözlemlediğimiz ikizlik motifi daha çok Schwartz tarafından tanımlanan ondokuzuncu yüzyıl popüler edebiyatının laboratuar deneyi tarzına yakındır. Erken yaşta anne ya da babalarından ayrılmak durumunda kalan kardeşler, birbirlerinin varlığından habersiz olarak, iki farklı kültürel ortamda yetişirler. Söz konusu farklı yetiştirme tarzları, ondokuzuncu yüzyıl edebiyatında gözlemlendiği gibi, karakterlerden birinde ahlaki bozulma ya da çürümeye değil, yalnızca farklı ancak rekabet halindeki etnik ve dinsel kimliklerin benimsenmesine yol açar. İkizler yetişme koşullarının gereği olarak iyi birer savaşçı ve farklı kimliklere bürünme konusunda uzman durumuna gelirler. Sonunda, kader iki kardeşi kaçınılmaz bir çatışmaya sürükler. Çatışma sırasında çoğunlukla kardeş olduklarının farkına varmazlar. Ancak, son anda ayırt edici bir özellik sayesinde kardeşlerden biri bu durumun farkına varır, ya da çevrede bulunanlardan biri – yakın bir akraba – kardeşlere bu durumu ifşa eder. İşte bu noktada, belirgin bir karmaşa yaşanır: kim kimin tarafında yer almaktadır? En sonunda sorun etnik kökene ya da kan

bağına dayalı olarak çözümlenir. Anne ya da babanın farklı etnik kökene sahip olduğu durumlarda, 'Türk kanı' her zaman baskın kabul edilir.

Ancak, bazı durumlarda durum göründüğünden daha karmaşıktır. Örneğin, *Battal Gazi'nin Oğlu* (Natuk Baytan, 1974) filminde, Battal Gazi'nin oğlu, sepetlerin karışması sonucu Bizans tahtının varisiyle yer değiştirir. Battal'ın karısı, Bizans komutanı Antuan'ın oğluna süt annesi olarak seçilir. Antuan, esir aldığı oğlunun gerçek kimliğini, kendisine karşı gelen kızı İrene'ye işkence yaparken öğrenir. Antuan oğlunu, kendisini doğuran anneyle yetiştiren anne arasında bir tercih yapmaya zorlar. Dahası, İrene de, kardeşinin üvey kardeşi olan Battal Gazi'nin oğlunu sevmektedir. Sonunda, hem prens hem de kız kardeşi, babalarının şiddete başvurmasına karşın, İslam'ı seçerler. Bu türden bir kültürel sınır aşımının sonlandırılması için – ister öz isterse üvey olsun – Hıristiyan babanın ortadan kaldırılması gerekir. Baba sonunda kahraman tarafından öldürülür, ancak ilginç olan sonunda 'öz' kültürlerini benimseyen çocuklarının buna karşı tepki duymamalarıdır. Kardeşlerin birbirleriyle karşılaşması ve birbirlerini tanımaları kostüme filmlerin dramatik zirve noktalarından biridir.[4]

Benzer biçimde, *Kılıç Aslan* (Natuk Baytan, 1975) filminde, Kılıç Aslan daha sonradan üvey kardeşi (anne bir, baba ayrı) olduğunu öğreneceği Hıristiyan bir savaşçıyla dövüşmek durumunda kalır. Tam kavgaya girişecekleri sırada, anneleri gerçeği açıklar ve birbirlerine karşı dövüşmemelerini söyler. Vücutlarındaki doğuştan varolan aslan lekesinden (!) birbirlerini tanırlar. Hıristiyan kardeşin babası olan imparator, bu açıklama karşısında öfkelenerek karısını öldürür. Üvey kardeşler imparatoru öldürerek annelerinin intikamını alır ve kaleden kaçarlar. Bir süre sonra, Hıristiyan kardeş Müslüman olup ağabeyine ve onun arkadaşlarına katılır. *Tarkan Gümüş Eyer* (Mehmet Aslan, 1970) filminde ise, kendisine büyü yapılan Tan, ağabeyi Tarkan'la dövüşmeye zorlanır. *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı*'da (Natuk Baytan, 1975) ise, kardeşi Mehmet (Mark) ile dövüşen Kara Murat onu ancak çarpışma esnasında maskesi düşünce tanır. Kimi zamansa, karşı karşıya gelinen üvey kardeştir, tıpkı *Baybora'nın Oğlu – Karaoğlan* (Suat Yalaz, 1966) filminde karşılaşan Karaoğlan ve Toro gibi.

[4] Gustav Freytag'a göre, antik tiyatroda, aradan yıllar geçtikten sonra çeşitli nedenlerle ayn düşen aile fertlerinin birbirlerini tanımalan, modern dramadaki aşk sahneleriyle aynı işleve sahiptir (aktaran Rank 1912: 428).

Bir Kültürden Diğerine

İkizlik motifinin kökenlerine indiğimizde, kostüme filmlere kaynaklık eden çeşitli anlatıların yanı sıra, gayri-müslim ailelerinin çocuklarının toplanarak Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri ve idari görevler üstlenmek üzere yetiştirildikleri devşirme sistemini görürüz. 18. yüzyıla kadar yaygın biçimde uygulanan sistem, kuşkusuz ortak bellekte derin izler bırakmıştır. Bu nedenle, ailelerinden ayrı düşen çocuklar, popüler hikâyelerin önemli motiflerinden birini oluşturur. Ancak, temanın kostüme filmlerde ele alınışı farklı bir vurguya da yer verir. Romus ve Romulus örneğinde olduğu gibi mitolojide kent kurucusu – tuğlacı ve duvar örücü – olarak ele alınan düşman kardeş ya da ikizler, bu kez cemaat kurtarıcısı olarak değerlendirilmektedirler. Ancak, kardeşlerden birinin, bir süre için de olsa, söz konusu cemaati tehdit eden 'öteki' olarak temsili sorunlu bir durum yaratmaktadır.

İkizler (*Doppelgänger*) konusunda en kapsamlı ruh bilimsel çalışmalardan birine imza atan psikanalist Otto Rank'e göre, kardeşe karşı duyulan düşmanca hisler bastırılmış Ödip karmaşasının yerine ikame edilir. Ebeveyne yönelik olan, ancak birey tarafından reddedilen güdüler, kolaylıkla kardeşlere yönelebilir (Rank 1912: 363). İkizlik/benzerlik motifinin temel unsurlarından biri, kişinin tekinsiz (*uncanny*) hasmından şiddet aracılığıyla kurtulma güdüsüdür. Aslında, buradaki ikiz/benzer figürü, bireyin kendisiyle yakından ilişkilidir (Rank 1989: 16-17). Bu görüşe Sigmund Freud da katılmaktadır. 1911'de askerliğini yapmakta olan Otto Rank'e yazdığı bir mektupta Freud, birbirinden farklı/eşitsiz iki kardeşin, kişi ile libidosu arasındaki ilişkiyi simgelediğini ifade etmişti. Freud'a göre bu kadim motiflerin kökeni doğum deneyimiyle ilişkilidir: "Daha önce ölen güçsüz ikiz, meşime ya da plasentadır, zira çocukla birlikte aynı anneden doğmuştur (...) Bireyde filogenetik hafıza diye bir şey varsa – ki bu yakında inkar edilemeyecek bir gerçek halini alacaktır – bu aynı zamanda *Doppelgänger* olgusunun 'tekinsiz' (*uncanny*) yönünün kökeninde yer alan şeydir" (aktaran McGuire 1974: 449).

Freud'un *unheimlich* kavramı için verdiği tanım da, ikizlik/benzerlik olgusuyla yakından ilişkilidir. "Unheimlich" (1919) başlıklı makalesinde Freud, söz konusu fenomenin farklı deneyimlerden kaynaklanan iki farklı türünü ayrıştırır: Bastırılmış çocukluk dönemine ait komplekslerden kaynaklanan ve güncel deneyimlerden kaynaklanan tekinsiz durumlar. Freud'a göre, benzerliğin (*double*) yol açtığı 'tekinsizlik' duygusu her iki kategoriye de girmektedir: Birinci

türdeki tekinsizlik hissi "yalnızca 'benzer'in uzun süre önce aşılan erken zihinsel aşamaya ait bir yaratım olmasından kaynaklanmaktadır. Bu aşamada, daha barışık olunabilecek yapıdaki 'benzer', tıpkı dinleri ortadan kalktığı için birer şeytana dönen tanrılar gibi, terörize edici bir boyut kazanır" (Freud 1959: 236). Güncel deneyimlerden kaynaklanan *unheimlich* duygusunu tanımlamak için Freud kişisel bir anekdota başvurur: Bir gün tren camından yansıyan kendi imgesi karşısında düştüğü şaşkınlık... Bu ürkütücü deneyim, söz konusu imgenin/benzerin kendimiz olduğunun farkına varamamanın ötesinde bir anlam içerir. Buradan hareketle Freud, bu hoşnutsuzluğun ardında, 'benzer'i tekinsiz olarak niteleyen arkaik tepkinin bir izi bulunup bulunmadığını sorar (1959: 248). Özetleyecek olursak, Freud'a göre, "tekin olmayan (*unheimlich*), bastırılan ancak daha sonra ortaya çıkan, altan alta tekin/tanıdık (*heimlich-heimisch*) bir şey olabilir ve tekinsiz olan her şey bu koşula uyar" (1959: 245).

Kostüme filmlerdeki ikizlerin ya da kardeşlerin karşılaşmasını bu türden tekin olmayan bir deneyimle ilişkilendirebiliriz: kimliğe ilişkin tekin ve tanıdık olan ancak bastırılmış bir yönün beklenmedik bir biçimde açığa çıkması ve yeniden bastırılması. Söz konusu filmlerin ele aldığı dönemde, özellikle çatışmaların yaşandığı sınır bölgelerinde, evlilikler ve din değiştirmeler aracılığıyla biçimlenen kimlikler, son derece akışkan ve kaygandır. Elbette bu akışkanlık, belirli doğal ve toplumsal parametrelerle sınırlandırılmıştır, ancak Cemal Kafadar'ın belirttiği gibi, yine de bir mekândan diğerine, bir hükümdarın kulluğundan diğerine, bir kimlikten diğerine geçiş, yerleşik toplumlarda tahayyül edilemeyecek oranda kolay ve kabul edilebilir bir durumdur. Bu nedenle de, "insanlar yalnızca sınırın bir ucundan diğerine geçmekle kalmaz, sıklıkla bir inançtan diğerine, (çoğunlukla bir isimden öte bir anlam ifade etmeyen) bir etnik kimlikten ötekine geçerler" (Kafadar 1995: 140-41). Oysa ki, bu filmlerin üretildiği 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında, kimlikler arasındaki bu türden bir akışkanlık resmi tarih tarafından tamamen yok sayılmıştı. Ayrıca, filmlere kaynaklık eden destanlarda sözü edilen iki uygarlığın mirasçısı olarak nitelenebilecek Türkiye ve Yunanistan arasında sıcak çatışma potansiyelini taşıyan bir sürekli gerginlik durumu söz konusuydu. Bu gerginliğin temelinde ise egemenlik ve kıta sahanlığı gibi sorunlar yatıyordu. Husumet kendisini yükselen milliyetçilik ve basmakalıp yargılara dayalı temsillerde gösteriyordu.

Kimliğin bu belirsiz ve kaygan zemini, ulusal kimliğin inşasında gözlemlenen ve aslında bir türlü göz ardı edilemeyen temel bir çelişkiye işaret eder. Filmlerde farklı kültürel ortamlarda yetişmiş iki düşman kardeş arasındaki çatışma biçimde dışavurulan bu liminal (bilinç eşiğine ait) ve istikrarsız kimlik, çelişkilerini kolayca ele veren bir yapıdadır. Bu nedenle de, geçmişin zaferlerini yüceltme ve resmi tarih tezini benimsetme amacı taşıyan bu filmler, bir yönüyle de ulusal kimliğin muğlaklığını ortaya koymaktadır. Klişeleştirme maskesinin ardında, kimliklerin akışkanlığı aşikâr olarak görünmektedir.

Sonuç

Son iki yüzyıl içerisinden bir öğreti olarak biçimlenen ulusçuluk, modernizmle yakından ilişkilidir. Tıpkı modernite gibi ulus da hem tekil hem de evrenseldir. Buradan çıkarılabilecek sonuç, alternatif modernitelerden olduğu gibi, farklı ulus tahayyüllerinden de söz edilebileceği gerçeğidir. Toplumsal ve hayali birer kurum olarak uluslar, siyasal ve coğrafi olarak belirlenmeden önce düş olarak varolurlar. Freud'un rüyaları "belirli bir düşünme formu" olarak tanımlamasından hareket eden Stathis Gourgouirs, ulusun bu rüya düşüncelerinin kurumsal süreci olarak incelenmesini önerir:

> *Toplumsal bir oluşum olarak ulusun biçimsel özgünlüğü, bir toplumun üyelerini ulusal özneler olarak tanımladığı bir süreç olan uluslaştırma eyleminin kendisinde yatar. Bu eylem, tarihsel açıdan özgün bir ulusal fantezinin kurulmasına dayanır: başka bir dilde rahatlıkla ulusun fantezi-kuruluşu (Phantasie-building) olarak nitelendirilebilecek bu süreç, rüya mekanizmasının kendine özgü unsurlarıyla açıklanabilir (Gourgouris 1996: 28).*

Bu süreçte, ulusal öznenin kuruluşu özel bir önem taşımaktadır. Bu kategorizasyon sürekli olarak ulusu tehdit eden bir "öteki"nin varlığına dayalıdır. Bu Homi Bhabha'nın anlatısal bir strateji olarak ulusun müphemliği (*ambivalence*) olarak tanımladığı, "ulusun yazımında sürekli çakışan, halk, azınlık ya da 'kültürel farklılık' gibi, analojik, hatta metonomik (benzer, hatta birbirinin yerine kullanılabilecek) kategoriler arasında sürekli bir sürçme yaratan" bir duruma karşılık gelmektedir (Bhabha 1990: 292). Kostüme filmlerin vurgu yaptığı fantezi de, uluslaştırma sürecinde meydana gelen bu sürçmenin bir örneğidir.

Ancak, bu durum ideolojik açıdan pek çok çelişkiyi bünyesinde barındırır. Resmi tarih anlatısına kaynak olarak kahramanlık destanlarını alan kostüme film, kimliklerin muğlak yapısına ilişkin temsilleri tamamıyla silmeden, modern ulusallık düşüncesini geçmişe yansıtmaya çalışır. Söz konusu filmlerin kahramanları, kendilerini bir kavmin ya da daha geniş bir uygarlık dairesinin değil, âdeta modern ulus-devletlerin üyeleri olarak tanımlar. Ancak, farklı bir kültürel ortamda yetişen kardeşleriyle karşılaştıkları anda, bu kimlikleri sorgulanmaya muhtaç duruma gelir. Kostüme filmlerin temel çelişkisi de burada yatar ve bu sayede de ulusal bir özne olmanın zorluklarını, müphemliğini diğer metinlere oranla daha iyi yansıtırlar.

Kaynakça

Alangu, Tahir (1983 [1953]) "Bizans ve Türk Kahramanlık Eposlarının Çıkışı Üzerine", *Türkiye Folkloru Elkitabı* içinde, İstanbul: Adam Yayınları, s.202-18.

Anderson, Benedict (1991[1983]) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra: Verso.

Başgöz, İlhan (1998) "The Structure of Turkish Romances", (Der.) Kemal Sılay, *Turkish Folklore and Oral Tradition: Selected Essays of İlhan Başgöz* içinde, Bloomington, Indiana: Indiana University Turkish Studies Series.

Bhabha, Homi (1990) "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation", (Der.) Homi Bhabha, *Nation and Narration* içinde, Londra: Routledge, s.291-322.

Elley, Derek (1984) The Epic Film: Myth and History, Londra: Routledge & Kegan Paul.

Freud, Sigmund (1959) *Standard Edition of Collected Works*, Londra: Hogarth Press.

Gourgouris, Stathis (1996) *Dream Nation: Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece,* Stanford, California: Stanford University Press.

Gürata, Ahmet (2002) "Çizgiromandan Sinemaya", (Der.) Levent Cantek, *Çizgili Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler, Türler* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s.53-65.

Güzel, Cem and Peyami Çelikcan (1996) "Sinematografik Türler Açısından Türk Sineması", *İletişim* 3, s.225-37.

Harris, James Rendell (1906) *The Cult of the Heavenly Twins*, Cambrldge: Cambridge University Press.

Kafadar, Cemal (1995) *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*, California: University of California Press.

Lagny, Michéle (1992) "Popular Taste: The peplum", (Der.) Richard Dyer and Ginette Vincendeau, *Popular European Cinema* içinde, London and New York: Routledge, s.163-180.

McGuire, William (ed.) (1974) *The Freud/Jung Letters*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

Perrot, Jean (1976) *Mythe et littérature: sous le signe des jumeaux*, Paris: Presses Universétaires de France.

Propp, Vladimir (2001) *Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü* Masalların *Yapısı*, (Çev.) Mehmet Rifat - Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınları.

Rank, Otto (1989) *The Double: A Psychoanalytic Study*. trans. and ed. by Harry Tucker, Jr. London: Maresfield Library.

Rank, Otto (1992 [1912]) *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation*, (Çev.) Gregory C. Richter, Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press.

Schwartz, Hillel (1996) *The Culture of Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books.

Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan (1999) *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalcı.

Tucker Jr., Harry (Çev. ve Der.) (1989) *The Double: A Psychoanalytic Study*, Londra: Maresfield Library.

Ahmet Gürata
Öğretim Elemanı
Gazi Üniversitesi
Radyo Televizyon ve
Sinema Bölümü

"TARİHİ" TÜRK FİLMLERİNDE "İYİ VE KÖTÜ ADAM" OLMAK

Gökçe İspi

Orhan Koçak "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme" adlı yazısında batılılaşma denilen fakat "gecikmişliğin kabullenilmesi" anlamına gelen büyük model kaymasının Osmanlı-Türk yazarını bir çifte açmazda bıraktığından söz eder. Koçak'a göre Türk edebiyatı, gündeliğe ve yerli olana el atmaya başladığında bayağılaşmaya, idealize ettiğinin alanına geçince ise hayranlığa (ve yabancı istek ve hayranlıkların buyruğuna girmeye) mahkum olur. Nurdan Gürbilek ise "Kötü Çocuk Türk" adlı makalesinde, Koçak'ın yazısına atıfta bulunarak, Türk yazınının kötü kahramanının bu çifte gecikmişliğin içine doğduğunu söylemektedir. Gürbilek bu makalesinde Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanlarının aynı açmazın içine doğduğunu ama "kötünün" daha farklı konumunun olduğunu belirtir. Gürbilek'e göre "kötü çocuk" doğadan fışkıran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal etmesine rağmen sonunda, en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en kendine özgü duygularının bile ne kadar "gecikmiş" olduğunu fark eder. Yazara göre, kötü çocuğun farklılığının bir diğer nedeni de model kaymasına yol açan travmanın ve özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevap olmasıdır.

Koçak ve Gürbilek'in çıkardığı sonuçlar bana kalırsa, Türk sineması için de geçerlilik taşımakta. Yazımda daha spesifik bir "tür" olan (ki bence bahsedeceğim filmler Türk sineması içinde bir tür oluşturmaktadır), tarihi-kostüme (*Karaoğlan, Malkoçoğlu, Tarkan, Kılıçarslan; Karapençe, Battal Gazi* vb.) filmler üzerinden, Türk sinemasında "Türk ve Müslüman olmak" ile "iyi ve kötü" olmak arasındaki bağlar üzerinde yoğunlaşacağım.

Tarihi-kostüme filmler kimi klişe özelliklere sahiptir ve hemen hepsinde, kendilerinden beklenen "klişeleri yerine getirme görevini" başarıyla uygularlar. Bizanslılar (ya da "ötekiler" diyelim kısaca...) kötüdür, Osmanlılar iyidir örneğin. Kötü Bizanslıların istisnasız hepsinin olmazsa olmaz bir "kötü adam kahkahası" vardır. Osmanlılar/Türkler (ya da "biz" diyelim kısaca...) bir kerede 10 adamı devirmekten, güdümlüymüş gibi bir kerede atılsa bile hepsi ayrı ayrı hedefini bulan oklar atmaktan, filmin bir yerinde Bizanslı (öteki) kılığına girip Bizanslıları aptal yerine koymaktan ve çoğunlukla bir Bizanslı kadınla cinsel ilişkiye girmekten alıkoyamazlar kendilerini. Öyle bir milliyetçilik ki bu filmlerde karşılaştığımız, örneğin *Tarkan* filmlerinde henüz ulus kavramının olmadığı yıllarda "Türk ulusu" laflarını duyarız bolca. Tarkan rahatlıkla kendini "Hun Türkü" kimliği ile tanımlayabilir... *Tarkan* çizgi romanlarının yaratıcısı Sezgin Burak, www.tarkansitesi.com adlı internet sitesinde Tarkan hakkında, bu konu ile de ilişkilendirebileceğimiz sözler söylüyor:

"Tarkan, Türk gücünü ve kudretini yansıtan bir kelimedir. Bu kelimeyi Türk kanı taşıyan kahraman manasında yarattım. Kahramanlık ve mertlik ifade eder."





Burak'ın eşi de Tarkan'ın yaratılma sürecini aynı sitede şu şekilde dile getiriyor: *"Sezgin, Milano'daki evin koridorunda kabına sığamayan bir halde dolanıyor ve sanki dilinin ucunda olan bir*

sözü söylemeye çalışıyormuş gibi görünüyordu. Bu düşüncemde yanılmamışım ki çok geçmeden ben mutfakta iken yanıma geldi ve 'Adını Tarkan koymaya karar verdim, ne dersin?' diye sordu. Ben de, 'Neden Tarkan?' diye sordum. Bana, 'Tatar kanı kelimelerinden yola çıkarak bu ismi buldum,' dedi. İsim kulağa oldukça hoş geliyordu. Ses olarak da oldukça dolu ve kişilikliydi. Bazıları tersini savunsa da bu isim, tamamen Sezgin'in yaratıcılığının bir eseridir. Bunun en açık delili, bugün aramızda dolaşan genç Tarkanlardır."

Tarkan, burada da açıkça söylendiği üzere, "örnek" olması için yaratılmıştır.







Tarkan'daki "kötü"ler de, bir "öteki" yaratma çabasından kaynaklanmaktadır. Peki, nedendir bu "öteki" yaratma çabası? Listede bulunan filmlerin *yapım yıllarına* bir göz atmak bu noktada çok önemli:

Malkoçoğlu - Krallara Karşı (1967)
Malkoçoğlu - Ölüm Fedaileri (1971)
Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor (1969)
Malkoçoğlu - Kara Korsan (1968)
Akbulut Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı (1967)
Malkoçoğlu - Kurt Bey (1972)
Malkoçoğlu - Cem Sultan (1969)
Malkoçoğlu (1966)
Tarkan (1969)
Tarkan Camoka'ya karşı (1969)
Tarkan Canavarlı Kule (1969)
Tarkan Güçlü Kahraman (1973)
Tarkan Viking Kanı (1971)
Tarkan Altın Madalyon (1972)
Tarkan Gümüş Eyer (1970)
Battal Gazi Destanı (1971)
Kara Murat: Fatihin Fermanı (1973)
Savulun Battal Gazi Geliyor (1973)
Battal Gazi'nin Oğlu (1974)
Kara Murat Ölüm Emri (1974)
Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı (1976)
Kara Murat Denizler Hakimi (1977)
Altay'dan Gelen Yiğit (1977)
Kara Murat Devler Savaşıyor (1978)
Kanije Kalesi (1982)
Son Akın (1982)

Liste bitecek gibi değil... Görüldüğü üzere bu yıllar, sadece bu tip "biz" bilinci oluşturan filmlerin çekildiği değil, aynı zamanda Eurovision'a "Allah Allah!" nidaları ile girdiğimiz, futbolda 6-7 gol yiyip "Yenildik ama ezilmedik!" diye avunduğumuz, "beslenme saatlerinde dağıtılan süt tozu" şeklinde tezahür eden Amerikan yardımının etkisini henüz üzerimizden atmadığımız yıllar aynı zamanda... "Bugün, burada"sından memnun olmayan bir toplumun gelecekten pek fazla bir beklentisi olmayınca geçmişe dönmesi (nostalji) ve geçmişini kelimenin tam anlamıyla "fantastikleştirmesi" son derece doğal bir süreç.

"Biz çok ezildik, hep haksızlığa uğradık" fikri elbette ki sadece bize ait değil. "Kimlik" oluşturmada, "biz" bilinci yaratmada sıklıkla kendiliğinden oluşan bir mekanizma bu. Benzer bir durumu Hercule Millas, "Ulusal Kimlikler, Türkler, Yunanlılar ve Edebi Metinler" adlı makalesinde Türk ve Yunan edebiyatlarını kimlikler açısından inceliyor ve Yunan edebiyatındaki "kötü Türkler" ile ilgili olarak şu sonuca varıyor:

"Yunan ulusunun bugünkü varlığı "dört yüzyıllık bir esaretten sonra Türklere karşı kazanılan bir ihtilal"e yorulmaktadır. Ulusun çektikleri, fedakârlıkları bir ulusal mücadele ile haklanmıştır. Bir tür ulusal tarih yorumunun geçerliliği "olumsuz Türk yönetimi" imajıyla anlam kazanmaktadır. Eğer Türk yönetimi olumsuz sayılmazsa, ulusal fedakârlığın, ulusal ihtilalin, vb. anlamı da kalmayacaktır. Çağdaş Türkler arasında olumlu kimselerin görülmesi, ama tarihsel Türk'ün ya da soyut Türk'ün hemen her zaman olumsuz, baskıcı, yabanıl, haksız, saldırgan olması herhalde böyle yorumlanabilir." (Defter, Sayı 32)

Millas, Türk edebiyatındaki kötü Yunan/Rum (ve bence bahsettiğim filmlerdeki Bizanslı) kimliği için de biraz farklı olsa da benzer bir mekanizmanın işlediğini söylüyor:

"1) Türk romanı Türkiye'deki ulusal "bilinç" denen inanç oluşmadan önce yazılmaya başlamıştır. Kimi Osmanlı yazarlarda "biz Türkler" ve "ötekiler", yani Yunan ulusu kavramı kesin olarak görülmez. 2) İlk Türk ulusçu yazarlar ulusal bir misyon da üstlenerek "öteki"nin ne denli kötü olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Bundan dolayı kimi çok ünlü Türk yazarlarının romanlarında Yunanlılar ve Rumlar aşırı bir biçimde çok olumsuz gösterilmiştir. Kimi ünlü yazarların yapıtlarında yüzlerce olumsuz Yunan/Rum'a karşılık olumlu bir öteki bulmak olanaksız gibidir."







Bu dönemin tarihi filmleri, filmlerin yapım yıllarındaki (ve yapım yıllarına gelene kadarki) "yoklukların" acısını kapamak için var olmuşlardır ve sırf bu sebepten bu kadar iddialıdırlar.

Defter dergisinin 1998 yılında basılan 34. sayısında Saffet Murat Tura "Türk ve Müslüman Olmak" adlı makalesinde şöyle diyor:

"Bizlik bilinci daima bir "ötekiler" kurgular. "Biz"in kendi içinde bütünleştirmesi, birleşmesi, ötekilerden ayrışması anlamına gelir. Ötekiler hemen daima daha kötüdür, "biz"in hakkını yemiştir, ötekilere karşı "biz" hemen daima şu ya da bu şekilde, şu ya da bu miktarda düşmanca hisler taşır. En azından onlara karşı bizliğini korumalıdır."

Bütün taraflar için "öteki" yaratma çabası bir "eksikliği tatmin" etme, olmayan şeyin üzerine gitme ile ilişkili özet olarak.

Türkiye için kendi "öteki"sini belirleme durumu biraz zordur. Kimdir öteki? Bizanslı mı, Yunan mı, Rum mu, Ermeni mi, Kürt mü, Alevi mi, Hizbullah mı, Hıristiyan mı? Soru cümlesi çok daha uzayabileceği için burada duruyorum. Fakat bildiğimiz bir şey var ki öteki "kötü çocuktur". Bizi ezen, bizden daha iyi durumda olandır.

Bu filmlerle ilgili bir diğer önemli nokta da, Cumhuriyet sonrasını anlatan filmlerin bu derece kültleşmediği gerçeğidir. Cumhuriyet sonrası, fantastikleştirmek için yeterli bulunmamış olsa gerek (çünkü tarihsel olarak fantastikleştirmek için yeterince uzak bir zaman dilimine ait değildirler).

Konu üzerinde konuşulmaya değer bir diğer nokta ise günümüz Türkiye'sinde bu filmlerin yerini nelerin aldığı. Bir kere her şeyden önce yerli kahramanlarımız arasında fantastik olanlar kalmadı (sinemalara ve ekranlara yansıyan fantastik kahramanlarımız ithal). Var olan "kahramanlar" ise, bir kerede 20 Bizanslıyı (ya da Yunan'ı, Amerikalıyı vb.) yere devirmiyorlar. Onlar son derece ilginç bir şekilde "içimizdeki" düşmanlarla savaşıyorlar. Bu furyanın temsilcileri arasında *Deli Yürek* ve *Kurtlar Vadisi* dizilerinin kahramanları sayılabilir.[1] Bu diziler hakkında sahip olduğum bilgi yeterli olmadığı için daha fazla yorum yapamıyorum, ancak Deli *Yürek: Bumerang Cehennemi*'ni (Osman Sınav, 2001) izlediğim zaman en az bir Malkoçoğlu, bir Tarkan kadar etrafı yakıp yıkan Miroğlu'nu görme fırsatı buldum ve "Acaba "fantastik" kahramanlarımız geri mi dönüyor?" demekten kendimi alamadım. *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi*'ndeki Zeynep karakteri de Miroğlu kadar önemli. Zeynep 60'lardan bu yana tarihi filmlerimizde ve şu an televizyonda bu filmlerin yerine koyabileceğimiz dizilerde karşımıza çıkan ve değişmeyen "tek" arketip. Zeynep, her zaman, gerek aptallıkları ile gerek "kadınlığının kendisine sağladığı" yetersizlikleri ile bir türlü kendi müdafaasını yapamayan ve daima "kendini kurtaracak erkeğine" sığınan Türk kadını portresi. Dizi hakkında filmden yola çıkarak ulaşabildiğim nokta bu kadar olabiliyor. İthal kahramanlarımız dışında gündemimize düşen yerli kahramanlarımız artık "içimizdeki düşmanla", örneğin "derin devletle" uğraşıyorlar. Peki neden? Acaba artık "eksiklik"lerimiz için başkalarını suçlamayı bıraktık da kendimize batıracak

[1] Sinemada o dönemdeki kadar film çekilmiyor olduğu için bu dizilere bakmayı daha uygun buluyorum.

"iğneler" mi arıyoruz? Amma ve lakin, Zeynep gibi bir "kadın" olduktan sonra, ona ne "Türk" olmak ne de "Müslüman" olmak yetebiliyor, tam olarak "iyi"nin tarafında olabilmesi için. Zeynep'i ancak ve ancak, "Türk ve Müslüman" beyaz atlı "prens" kurtarabilir şimdilik.

Kaynakça

Gürbilek, Nurdan (2000) "Kötü Çocuk Türk", *Defter*, Sayı 41.

Hartog, François (1998) "İlk Tarihçi Betileri: Yunanlıların Seçimleri", *Defter*, Sayı 32.

Millas, Hercule (1998) "Ulusal Kimlikler, Türkler, Yunanlılar ve Edebiyat Metinleri", *Defter*, Sayı 32.

Özkaracalar, Kaya "Tarihi Filmler", *http://www.replik.8m.com/tarihi.htm*

Özkaracalar, Kaya "Tarkan Filmleri", *http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/tarkan/gumuseger/gumuseyer.html*

Scognamillo, Giovanni (1999) *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Tekeli, İlhan (1996) "Tarih Yazıcılığı ve Öteki Kavramı Üzerine Düşünceler", *Defter*, Sayı 32.

Tunç, Ayfer (2001) *Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Saffet Murat (1998) "Türk ve Müslüman Olmak", *Defter*, Sayı 34.

Türk Filmleri Listesi, *www.imdb.com*

Türk Filmleri Listesi, *www.turksinemasiveritabani.com*

Gökçe İspi
Sinema Dergisi Yazarı

BATININ TEKNOLOJİK DÜŞLERİNE "BURADAN" BİR BAKIŞ OLARAK *TURİST ÖMER UZAY YOLUNDA*[*]

Alper Akyüz

Gününün Anlayışının Bir Yansıması Olarak Bilim Kurgu Yapıtının Okunması

Bazı istisnalar dışında gelecek ve geleceğin karmaşık toplumları hakkında öyküler anlatma iddiasında bulunan bilim kurgu yapıtı, gerçekte kendi içinde üretildiği zamanın anlayış ve düşünce yapısının izlerini taşır. Dikkatli bir anlatım ve söylem incelemesi (ya da sinema ve TV yapıtları durumunda görsel inceleme), alışılmadık ölçüde karmaşık bir anlatımı yoksa, yazarın yaşadığı toplumun ve dönemin gerçekliklerinden beslenen varsayımlarını ele verir. Bu her türden yapıt için geçerli sayılabilse de, bilim kurgu türünü ayrıcalıklı kılan durum, yazarın öyküyü bazı paradigma ve parametrelerde yaptığı değişikliklerle günümüz dünyasından tümüyle farklı bir bağlama oturtarak okuyucu/izleyiciyi yabancılaştırması, ancak yine de kendi içinde mantıklı ve bilişsel bir çerçeve benimsemesidir (Suvin'den aktaran Freedman 2000: 16). Bu çoğunlukla sanal bir deney halini alır ve "Bazı parametreler ve paradigmalar değişse veya ortadan kalksa ne olurdu?" sorusunu irdeler; dolayısıyla çıkış noktası günümüz bağlamıdır. Yazar tarafından ortaya konan bu değişiklikler, kendisinin dönemi hakkında dert edindiği gerçekliklerin ve/veya sorunlu alanların bir yansımasıdır. Bilim kurgunun bu özelliği fizik, biyoloji gibi doğa bilimleri ve havacılık/uzay, biyomedikal gibi uygulamalı bilimler dışında kültürel çalışmalar, sosyoloji, edebiyat ve diğer insan bilimleri çalışanları için de esinlendirici olmuştur.

[*] Kendisinden aldığım doktora dersi kapsamında hazırladığım kısa bir makaleyi geliştirerek bu konferansta bir sunuma dönüştürmem için beni cesaretlendiren ve destekleyen Feride Çiçekoğlu'na teşekkür ederim.

Ne var ki bu yapıtlar bütünüyle bir tür ütopya ya da karşı ütopya değillerse, içinde sunulan (çoğunlukla kurumlar, bazen de toplum içindeki) örgütsel yapılanmalar bu değişikliklerden nadiren etkilenirler ve çoğunlukla yazar, yaşadığı dönemin egemen örgütsel etosunu ya hiçbir değişiklik yapmadan, ya da değişikliği yalnızca bir yan etki olarak uyarlayarak bu yapıların içine aktarır; karakterler arasındaki ilişki ağları ve örgütsel süreçler çoğunlukla gününün izleklerinin dışına çıkmaz. Her durumda yapıt bu yapıları araştıranlar için oldukça yararlı bilgiler sunar.

Özellikle ticari amaçlarla ve kitlesel tüketime yönelik olarak üretilen yapıtların bu amaçlara ne kadar ulaşabildiği ise yalnızca yazan/üretenin tarafından değil, aynı zamanda izleyen/tüketenin tarafından da bilgi sağlama potansiyeline sahiptir; izleyenin tatminini etkileyen faktörler, dönemin egemen anlayışı ve toplumun o dönemki özlemleri ve yaklaşımları hakkında önemli göstergeler oluştururlar. Bu özelliğiyle popüler yapıtlar aynı zamanda bir 'anlatımsal meta'[1] olarak nitelendirilmektedir ve araştırmacılar için önemli bir veri kaynağı oluştururlar (Kavanagh vd. 2001: 125).

Öte yandan böyle bir metin/görüntü okuma çalışması, aynı dönem içindeki yapıtlar için yapıldığında bile aslen öznel bir karaktere sahiptir ve araştırmacıya içkindir. Geçmiş dönemlerde üretilmiş yapıtların okunmasında bu 'malullük' hali daha da artar; tarihin bile başlı başına üretilmiş bir anlatı olduğu iddiasını burada hatırlamak gerekir. Bu durumda zaten kişiye göre öznellikten arındırılması olanaksız bir okuma üstüne bir de dönemler arası farklılıklara bağlı bir öznelliğin yanıltıcılık potansiyelini eklemek kaçınılmaz olmaktadır. Durumu karmaşıklaştıran son halka olarak da farklı coğrafi mekânlarda üretilen yapıtların okunmasındaki öznellik eklenebilir. Bu nedenle yapıt okumalarında iddialar zamanda, mekânda ve kişisel bakış açılarında farklılıkları (bu üçünün de kendi içlerinde birbirinden bağımsız değişkenler olmadıklarının da farkında olarak) göze almak durumundadır.

Uzay Yolu (*Star Trek*) dizisinin ortaya çıkışı ve popülerleşmesi, dönem ve coğrafya (1960'ların ikinci yarısı, Amerika Birleşik Devletleri) açısından özel bir örnektir. Soğuk Savaş'ın da verdiği ivmeyle Sovyetler Birliği'yle uzay yarışı en hızlı dönemindedir ve aya insan gönderme programı açıklanmıştır. Dolayısıyla dizi, izleyicilerin hem "daha da ötesi"ni keşif merakına, hem de teknolojinin her sorunu

[1] 'Expressive good'. Yazar tarafından çevrilmiştir.

çözerek dünya halkları arasında birlikteliğin temeli olduğu bir toplum özlemine seslenmek için yaratılmış olduğu izlenimi verir. Dizinin ana mekânı olarak Enterprise/Atılgan uzay gemisinin yönetim ve organizasyon yapısı, bu yapı içindeki karakterler ve bu karakterlerin simgeledikleri de dönemin yönetim anlayışını yansıtır, ancak ileriye bakan bir öykü olarak yapımcıların bazı özlemlerini de -Amerikan izleyicisinin kaldırabileceği kadar- içerir. Bu özellikleriyle *Uzay Yolu* dizisine kendi içinde bir anlatımı olan bir meta olarak bakılabilir.

Uzay Yolu dizisiyle ilgili birçok eleştirel araştırma ve inceleme yürütülmüş olmasına karşın, bu dizinin zamanında farklı ülkelerdeki algılanışıyla ilgili çalışma yok denecek kadar azdır. Bunun nedenlerinden birisi, elde izlenme oranları dışında değerlendirilebilecek verinin olmamasıdır. Bu duruma bir istisnayı ise *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner) filmi oluşturur. 1973 yapımı film, dizinin 8 Eylül 1966'da televizyonda yayımlanmış olan 'The Man Trap' başlıklı bölümünün senaryosunu (Paramount Pic. 2004) kendisine temel olarak almış ve ek unsurlar senaryoya konulmuştur. Her ikisi de dönemine özgü popüler yapımlar, diğer bir deyişle kendi içinde anlatıma sahip bir meta olan yapımlar oldukları için karşılaştırmalı bir çalışma açısından eşi bulunmaz bir olanak sağlamaktadır. *Uzay Yolu*'nun dönemine özgü bir bilim kurgu olarak geleceği teknolojist bir şekilde kurgulama biçimi ve bunun *Turist Ömer* filmi yapımcıları tarafından algılanışı ve bununla "dalga geçmeleri" çok özel bir durumdur. Yapımcıların, orijinalinden hemen hemen aynen aktardıkları senaryoya Turist Ömer karakterinde somutlaşan lümpen bir "Türk" karikatürünü sokarak, geleceğin bu kurgusuna temelde hiçbir itirazları olmamasına karşın, dönem Türkiye'sinin insanlarının gerçekliğine uymayacağı alt mesajını vermeleri, toplumun kalkınmacı Türkiye politik elitince de benimsenmiş olan salt pozitif bilim ve teknoloji üzerine kurulan modernist yaklaşımlara tepkisinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada bu karşılaştırmanın yapılması için öncelikle her iki ülkenin yukarıda açıklandığı çerçevede söz konusu dönemlerdeki toplumsal-politik bağlamı ile bu bağlamların ürettiği konulu/anlatımsal metalar olarak yapımların özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu amaçla ana karakterlerin Atılgan'ın içinde ve çevresinde somutlaşan organizasyonel yapı içindeki rolleri ve birbirleriyle ilişkilerinin incelenmesine ek olarak Turist Ömer'in bu kurgusal yapıya bir güldürü ögesi olarak getirdiği sorunlar ve güçlükler, yukarıda sözü edilen tepkinin ortaya konması için bir çıkış noktası olarak kullanılmıştır.

Uzay Yolu – Özgün Seri ve 1960'ların İkinci Yarısındaki ABD

1950'lerin sonu ve 1960'lar ABD ile SSCB arasındaki uzay yarışının Soğuk Savaş'tan da aldığı ivmeyle en hararetli olduğu dönemi karakterize eder. Bu dönem bir yandan bilimsel ve teknolojik gelişmelerin dünya çapında insanlığın sorunlarının (sağlık, toplumsal eşitsizlik, savaşlar vb.) kesin çözümü için bir gelecek vaadi olarak sunulmasıyla umudu, öte yandan yine aynı nedenle iki süper güç arasında ortaya çıkan (Küba'ya yerleştirilmesi planlanan nükleer başlıklı füzeler krizi gibi) gerilimli anlarda dünyanın yok edilmesine kadar gidebilecek yeni bir savaş korkusunu bir arada içinde barındırır. Umut söylemi, hem dünya toplumları arası bir barışı, hem de toplum içi (fırsat) eşitsizliklerin(in) gereksizliğine vurgu yapmakta ve barış hareketinin ve siyah sivil haklar hareketinin tohumlarını atmaktadır.

Yuri Gagarin'in ve onu izleyen Rus ve Amerikalı astronot ve kozmonotların dünya dışına çıkan ve canlı olarak geri dönen ilk insanlar olmaları ise bu ikilemin umut kısmını daha çok beslemiş gibi görünür. Önceden bilinmezliği ve sonsuzluğuyla daha çok bir korku kaynağı olan ve sinema yapımcıları tarafından da bu yönü öne çıkarılan uzayla ilgili konulara artık yoğun bir ilgi ve heyecan duyulmaktadır. Dünya dışındaki en yakın gök cismi olan aya gidilebileceğinin anlaşılması ve buna yönelik planların bizzat ABD Başkanı tarafından açıklanmasıyla insanoğlu gözünü artık daha da ötesine dikmiş ve bu yeni bir keşif ve fetih ruhunu canlandırmıştır; uzayı aynen bir zamanların Amerika'sı gibi el değmemiş ve kolonileştirme dahil yepyeni olanaklar sunma potansiyeli taşıyan bir mecra olarak gören ve bu yanıyla sömürgecilik dönemi öncesi keşifler çağının ruh halini anımsatan bu yaklaşımda bu kez keşifler televizyondan izlenebilecek duruma gelmektedir ve yurttaşların (her ne kadar içten içe bir özlem duysalar da) keşfedilen yerlere bizzat gitmeleri hem imkânsız, hem de gereksizdir.

Aynen korku nesnesi olarak uzayın sinemalara yansıması gibi, bu dönemin karakteristiği de *Uzay Yolu* dizisine yansımıştır. Dizinin mottosu olan 'To boldly go where no man has gone before! - Daha önce hiçbir insanın gitmediği yerlere cesurca gitmek' yukarıda sözü edilen keşif ruhunun açık bir ifadesidir. Uzay gemisi Enterprise'ın[2] ekibinin misyonu da aslen keşif amaçlıdır ve bilimseldir; bilimin ve teknolojinin dünya üzerindeki neredeyse bütün büyük sorunlara (ameliyatlara gerek duyulmayacak kadar ileri bir tıp, paraya gerek olmayan bir toplum düzeni, dünyayı barış içinde birleştirmekle kal-

[2] Türkçeye sözcük anlamını tam karşılamayan "Atılgan" sözcüğüyle çevrilmiştir.

mayıp gezegenler arasına da taşınmış bir federasyon gibi) çözüm bulmuş olduğu bir dönemde görev yapan ekip barışçıldır, ancak silahlıdır. Enterprise ekibinin içindeki etnik ve ırksal çeşitlilik çoğunluğu oluşturan beyazlara karşın Chekhov gibi bir Rus'u içinde barındırdığı gibi Sulu gibi bir Uzakdoğulu'yu, Scotty gibi bir İskoç'u ve Uhura gibi Swahili kabilesinden siyah bir kadını da üst kademelerde resmeder. Ekip içindeki bu çeşitliliğin en üst düzeydeki noktası dünya dışında bir gezegen olan Vulkan'dan insansı, ancak insan olmayan[3] bilim subayı Mr. Spock'tır. Bu durum öteki olarak görülenlerle barışın sağlandığını ima eder, ancak bunlara ek olarak uzay gemisi için 'Enterprise - Girişim' adının seçilmesi ve ABD'nin yönetim sistemiyle paralellik gösteren gezegenler arası federasyon şeklindeki yapılanma soğuk savaştan kimin galibiyetle çıktığının göstergesidir.

Öte yandan dizinin dönemi için ilerici unsurları Amerikan toplumunun kaldırabileceği kadar içerdiği de söylenebilir: Amerikan televizyon kanallarındaki ırklar arası ilk öpüşmenin 22 Kasım 1968 tarihinde yayımlanan 'Plato's Stepchildren' başlıklı bölümde Kaptan Kirk'i oynayan William Shatner ile Uhura'yı oynayan Nichelle Nichols arasında gerçekleşmesi, aslında askeri bir yapı olan Enterprise içinde kadınlara ve siyahlara üst düzey roller verilmesi[4], kadınların üniformalarının dönemin modasına da uygun şekilde mini etek şeklinde olması gibi unsurlar muhafazakâr yaklaşıma ters gelme potansiyelini de içinde barındırmaktadır. Dizideki öykülerde spiritüaliteye, metafizik açıklamalara ve fantaziye olabildiğince yer verilmemesi ve pozitif bilime ve teknolojiye dayanmaya özen gösterilmesi de dikkat çekici olduğu gibi sonradan çekilen *Star Wars* (George Lucas, 1977) gibi yapımlara göre ciddi bir farklılık gösterir.

Uzay Yolu serisi içinde yer alan karakterler ve aralarındaki ilişkiler ile onların organizasyon yapısı içindeki simgesel varlıkları da önemli bilgiler sağlayabilir. Geminin kumandası askeri ve rütbelere dayalı bir hiyerarşi çevresinde kurulmuştur, ancak bu hiyerarşi daha çok göreve dayalı hareket alanları çevresinde yaşama geçmektedir ve klasik askeri yapılanmalar gibi katı değildir. Öne çıkan karakterler arası görev dağılımı bilime ve teknolojiye dayalı uzmanlıklara göre belirlenmiştir: Bilim subayı, mühendislik, doktor ve iletişim subayı gibi... Hiyerarşi

[3] Dizinin ilerleyen bölümlerinde Spock'ın yarı-insan olduğu ortaya çıkar.
[4] Bu nedenle dönemin efsanevi siyah lideri Dr. Martin Luther King Uhura'yı siyah genç kadınlar için bir rol model olarak sunmuş ve Nichols'un diziden ayrılmamasını öğütlemiştir.

yalnızca pozisyonların formal konuluş biçimiyle değil, o pozisyonlara uygun görülen karakterlerin yardımıyla da yaratılmaktadır.

Kaptan Kirk'ün beyaz, karizmatik, hırslı ve inatçı, ancak yeri geldiğinde ekip üyelerine kulak veren bir erkek olarak canlandırılması, hem takım çalışmasına hem de liderlik özelliklerine yazarların atfettiği önemi gösterir.

Geminin ikinci önemli pozisyonunun bilim subayı olması Enterprise ekibine yüklenen keşif misyonu açısından gerekli görülse de başlı başına anlamlıdır; bu pozisyonda Spock'ın olması da ayrıca simgesel öneme sahiptir. Gemi kumandasının tek insan olmayan (ama yine de insansı/humanoid bir yaratık olan) üyesi olmanın ötesinde Spock'ın duyguyu insana özgü bir zayıflık olarak niteleyen ve mantığı öne çıkaran karakteri pozitivizme bir atıf olarak değerlendirilebilir; Spock'ın sık sık insana göre "üstünlüğünün" göstergesi olarak vurguladığı özelliğinin arada örtük bir zayıflık olarak sergilenmesi (ya da bir yandan gerçekten de işe yaradığı için açıkça zayıflık olarak nitelenememesine karşın yine de bir şekilde ortaya konması) ise *Uzay Yolu* dizisinin genelinde karşılaşılabilecek[5] hümanizmin bir yansımasıdır. İnsandaki özelliklerden birisini insansı yaratığın karakterinden çıkarmak bu çalışmanın başlarında sözü edilen deneylerden birisidir; yapım bu yolla insanı tanımlamanın yollarını aramaktadır.

Spock dışında McCoy karakterinde canlanan gemi doktoru, bilimsel otoritenin diğer ucunu temsil eder. İnsan bedeni üzerinde tek meşru otorite sahibi olan doktor, insan olmayan Spock'la çekişmesini de bedensel farklılıklar üzerinden kurar ve sık sık yeşil kanına gönderme yapar. Bu çekişmenin son kertede zararsız olduğu bilindiğinden son otorite olarak Kaptan çok müdahale etmez ve genellikle gülümsemeyle izler. Bu çekişmeye karşın iki karakter içten içe dosttur.

Bu çalışmanın amaçları açısından en önemli karakterlerden birisi yukarıda da belirtilen nedenlerden dolayı Teğmen Uhura'dır. Bir yandan anaç ve şefkatli, bir yandan da arzu edilen çekici bir siyah kadın olan bu karakterin ekipte önde gelen bir rol almasına karşın sonuçta 'iletişim subayı' gibi sekreterleri anımsatan feminen bir göreve layık görülmesi dizinin dönemine göre ilerici ögelerinin de sınırını çizer.

Bunun dışındaki karakterler uzmanlık alanlarına ve etnik kökenlerine göre çeşitlilik gösterir. Aksanı ve adıyla Rus kökeni çok açık olan

[5] Dizinin daha sonraki kuşaklarında Spock'ın ekip içindeki rolünü 'insanı anlama ve insan olma arzusundaki' bir android üstlenecek ve bu sorgulama sürdürülecektir.

Chekhov soğuk savaşın bitimine, Uzakdoğu kökenli Sulu ise sürekli "öteki" olarak kurgulananın içerilmesine ve hoşgörüye bir özlem olarak okunabilir. İskoç kökenden gelen Scotty ise çok daha yakındır ve diğerlerinin çeşitli dış etkenler sonucu takındığı garip davranışlara Scotty'de ender olarak rastlanır.

Erler gibi diğer kullanılıp atılabilir karakterleri bir yana koyarsak Enterprise içinde kumanda yapısının modernlikten beslenen, ancak bunun zaman zaman ötesine gidebilen, görev hiyerarşisine bağlı bir ekip çalışması şeklinde ilerlediği söylenebilir. Bir iş yeri olarak da görülebilecek Enterprise daha çok karakterleri (ve özellikle de formal olarak yetkiye ve güce sahip olan Kirk'in son söz kendisinde olsa ve gerektiğinde bunu kullanmaktan çekinmese de informal ve diğerlerinin alanlarına saygı duyan liderlik yapısı) sayesinde klasik hiyerarşinin ötesine geçmekte, ancak bu hiyerarşiyi kaldırmamakta, aksine sonunda sezgileriyle ve hırsıyla karar veren ve başarılı olan Kaptan'ı haklı çıkarmakta, "bilim, mantık ve teknolojiden beslenen ve insanlara yönelik olarak doğru idare edilen bir hiyerarşi" yaklaşımını ortaya koymaktadır.

Uzayda bir Türk: Turist Ömer Uzay Yolunda

Türkiye'de teknolojinin ev içine girerek baş köşeye yerleşen harika kutusu televizyon yayınının başlamasının hemen ardından gösterime giren ilk yabancı dizilerden birisi olan *Uzay Yolu*, tek kanaldan yayın yapılması ve yayın tarihinin belki de aya insanlı uçuşların başlamasının sonrasına denk gelmesi nedeniyle izleyicinin, özellikle de çocukların yoğun ilgisini çekmiştir (Scognamillo vd. 1999: 53). Aynı dönemde uzayla ilgili belgesel yayınlarına da TRT'de öncelikli yer verilmesi program hazırlayıcılarının bu seçiminin tesadüf olmadığının ve yönetim kademelerinde ileri teknoloji ve gelişmişliğin uzayla özdeşleştirilmesinin bir göstergesidir (TRT 2004).

Yönetmenliğini Turist Ömer tiplemesinin yaratıcısı da olan Hulki Saner'in üstlendiği *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmi, dizinin gördüğü ilgi üzerine 1973 yılında çekilmiştir. Hulki Saner'in başta Turist Ömer tiplemesini içerenler olmak üzere birçok filmi gibi yine güldürü şeklinde çektiği bu filmin özelliği dizinin ilk sinema filminden altı yıl önce sinemalarda gösterilmek üzere çekilmiş olmasıdır.

Filmin çekildiği 1973 yılı, 12 Mart 1971 muhtırası sonrası 1960'ların özgürlük ortamından geri adım atıldığı ve TRT'nin de içinde bulunduğu modernist kurumların özgürlük arayışlarına ket vur-

maya çalıştığı bir döneme denk gelmektedir ve filmin içeriği ve anlatısı bu bağlamdan ayrı düşünülemez. Sanayileşme ve teknolojiyle gittikçe daha fazla içli dışlı olan örgütlü işçi sınıfıyla birlikte orta sınıfın niteliğinin değişmeye başlamasıyla, televizyon yayımlarının teknolojinin ev içinde de hakim bir pozisyona gelmesi bir yandan teknolojiye hayranlığı beraberinde getirir, öte yandan bu teknolojinin içeriğinin anlanmaması ve bu durumun da halk arasında kabullenilmesine neden olur. Batı'dan gelen bu teknoloji iyidir, işimize geldiği gibi işe yarar, yaşama renk katar, ama sonuçta yabancıdır.

Turist Ömer de her filminde kendi ortamı olan Kasımpaşa'dan oldukça farklı bir mekâna gider. Başlı başına "turist" kavramı Batılı ve yabancıdır ve özellikle o dönemde hippilerle birlikte parasız sırt çantalı gezginler için kullanılan "bitli turist" deyimiyle çağrışım içinde kullanılır. Bu kullanım sempatiyle birlikte içselleştirememenin de ifadesidir. Turist Ömer de çoğunlukla kendi tercihi dışında yabancı bir ülkeye sürüklenir; her yolculuk başka bir "ötekiyle", içselleştirilmemiş yabancıyla karşılaşmadır. Kahraman değil, sokaktan basit ve lümpen bir tiplemedir; kabadayı ağzı kullanır ama pısırıktır, yoksul ve aylaktır, seksist ve uçkuruna düşkündür. Meraklıdır ama merakı yüzeyseldir, meraklı olması bir kusurdur ve başına gelen gülünç olayların en temel nedenidir. Dalgacıdır. Bütün bu kusurlarına rağmen kötü niyetli değildir ve karşılaştığı yabancılar arasında iyiyle kötüyü çok geçmeden ayırt eder. Filmlerinin hitap ettiği izleyicinin bazı özellikleriyle kolayca özdeşleşebileceği, bazı özellikleriyle de arasına mesafe koyabileceği "bizden" ama "arıza" bir tiplemedir. Tiplemenin adında geçen "Turist" ve "Ömer" bile bu ayrımı ortaya koyar.

Turist Ömer Uzay Yolunda filminde diğer filmlerden farklı olarak, Turist Ömer'in karşı karşıya geldiği yabancı, dönemin modern Batısının Atılgan gemisi ve ekibinde şekillenen teknolojist gelecek tahayyülüdür. Bu karşı karşıya gelme ve uyuşmazlık güldürü unsuru ve absürtlüklere yol açar. Filmin senaryosu dizinin daha önce değinilen bölümünden aynen aktarılmış ve karakterler ve organizasyon yapısı aynen korunmaya çalışılmıştır, ancak oyuncular, Kaptan Kirk'ün kaptan koltuğuna otururken gösterişli biçimde bacak bacak üstüne atarak iktidarını göstermesi ya da Spock'ın zoom yapan kameraya karşı yüzüne kendine güvenli bir gülümseme yapıştırması gibi bu coğrafyaya uygun bir beden dili kullanırlar. Gemi personelinin üniformaları ve özellikle de kadın personelin süper mini etekleri de aynen aktarılmıştır.

Turist Ömer ise yine tesadüf eseri bu senaryonun orta yerine düşer ve işleyişi ve organizasyonu bozucu bir etki yapar. Öncelikle Atılgan ekibince "gelişmemiş", dolayısıyla incelenmesi gereken bir canlı türü olarak nitelendirilir. İnceleme sırasında ise "seks plazmalarında aşırı reaksiyon" tespit edilir, "beynin var ile yok arası olduğu, kalbin bulunmadığı ve iç organların bozuk olduğu" gözlenir. Bu tespitler yönetmenin de sıradan erkek bir Türk karikatürü olarak Turist Ömer'e ve Atılgan ekibince temsil edilen uygarlığın gözündeki gelişmemişliğe nasıl baktığı hakkında ipuçları sunar.

Turist Ömer, kendisine uygulanan zeka testindeki sorulara argo yanıtlar verir, gemideki anlamadığı aletleri kurcalarken ortalığı karıştırarak kırmızı alarm verilmesine neden olur ve ekibin işini zorlaştıran ek bir unsur olarak devreye girer. "Biz"e özel espri ve şakaları duygusuz Spock'ı bile pes ettirir; mantık simgesi Spock, Ömer'i anlayamadığı ve kafası karıştığı için çok bozulur ("Mister Turist'in iki sorusuna mantıklı cevap verebilmek bütün uzay matematiğini çözmekten daha zor!") ve sonunda çalışmasının engellendiğini öne sürerek yıllık iznini isteyecek duruma gelir. Turist Ömer'e karşı asıl otorite olarak Kaptan Kirk yerine Spock ortaya çıkar ve kendisine talimatları o verir, ancak bilime ve uzmanlığa dayalı otoritesi Ömer'e pek işlemez. Spock'ın aslen bir anlamı olmayan "zzzt" esprisinin anlamını sorduğu bilgisayarın da kafası karışır ve histerik kahkahalar eşliğinde dumanlar çıkarmaya başlar. İrrasyonelliğin karikatürü olan Turist Ömer'in ekibinin filmin konusunu oluşturan mücadelesine katkısı ise en alt düzeydedir, ancak tuz yiyen canavarın gemideki varlığının ilk farkına varan o olur. Buna karşın verdiği alarm da önceleri ciddiye alınmaz. Olayların gidişine önemli bir etkisi yoktur.

Turist Ömer'in mantık ve teknolojiyle anlamlı bir ilişkiye girdiği ilk durum gemi bilgisayarına Spor Toto tahminlerini sormasıdır. Bu yaklaşım, dönemin Türkiye insanının teknolojiye pragmatik yaklaşımının mizahi bir görüntüsü olarak algılanabilir. İkinci durumda ise Ömer'i, dünyaya geri gönderilmesi sırasında ışınlama odasında esas duruşta görürüz. Geri gönderilmeden önce Spock'ın da Turist Ömer'e kendi esprisiyle karşılık vermesi ve "Gene de iyi adamdı!" yorumu yapmasıyla birlikte düşünüldüğünde eşitsiz de olsa bir tür karşılıklı uyum süreciyle kültürler arası hiyerarşinin kurulumunun bir arada yürüdüğü de gözlenebilir.

Bununla birlikte filmin aceleye gelmiş olduğu ve bir yandan -az da olsa- canavarlar gibi, dizide aslında olmayan unsurların eklenmeye çalışıldığı, ancak bu arada özgün dizide olan birçok olaya ve bu

olayların nedenlerine yeterli vurgu yapılmadığı için tutarsızlıklar ve senaryoda boşluklar olduğu gözlenebilir. Altın rengi tene sahip bikinili kızlar ve metalik renkli ve kaplan desenli mayolu tek bir erkek şeklinde resmedilen robotların gülünç durumlar yaratmak dışında bir işlevi yoktur. Turist Ömer özgün senaryoda bulunmayan bu unsurlardan 'Altın Kızlar'a sarkıntılık eder, 'Herkül'ün ise başta mekanik hareketlerini taklit ederken daha sonra kendisinden bucak bucak kaçacaktır. Birden fazla 'Altın Kız' varken tek bir 'Herkül' olması ve bu robotların yarı çıplak resmedilmesi de izleyicide yaratılmak istenen cinsel çağrışımlar nedeniyle filmin anlatımsal bir meta olarak değerlendirilebileceğini gösterir.

Sonuç Tartışması

Uzay Yolu dizisinde en üst anlatımını bulan bilim ve teknolojiye ve uzmanlığa dayalı işbölümü, kontrol ve kumanda şeklinde ortaya çıkan modern organizasyon yapısı ve anlayışı, dönemin Batı uygarlığınca, bütün temel sorunların çözümü olarak, egemen söylemi belirlemekteydi. Bu anlayışa ve gelişmişlik ve modernliğin teknolojik uzmanlık şeklindeki sunumuna Türkiye'den refleksif bir tepki olarak görülebilecek *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmi, Batı dışındaki kültürlerin bu sunumu algılamasına yönelik eldeki nadir örneklerdendir. Dönemin diğer fantastik ve "bilim kurgumsu" örneklerinden farklı olarak film özgün senaryoya yalnızca yan bir karakter eklemiş ve mizahi amaçla da olsa küçük bir düşünsel deneye girişmiştir: "Sokaktan bir Türk uzaya çıksa neler olur?" Filmin bu soruya verdiği yanıt ve bu yanıtın veriliş tarzı Batı'nın gelişmiş teknolojist modernitesiyle karşılaşan "Türk" unsurunu sergiler.

Bu sergileme *Uzay Yolu*'nda sunulan gelecek iddiasına ve modern organizasyon yapısına temelde bir itirazın söz konusu olmadığını gösterir; ancak bu teknolojist moderniteye hayranlık ile tepki bir aradadır. Sonuçta verilen mesaj Batı'nın teknolojik gelişmişliğini otorite olarak kabul eder; modernite (ve bunun ülke içindeki temsilcisi olan seçkinler) ile sokaktaki "Türk" arasında algılanan kültürler arası hiyerarşinin de yeniden kurulmasına hizmet eder. Ancak aynı zamanda dönem Türkiye'sinin sıradan insanlarına uymayacağı alt mesajının verilmesi, geç modern bir toplumun kalkınmacı Türkiye politik elitince de benimsenmiş olan salt pozitif bilim ve teknoloji üzerine kurulan modernist yaklaşımlara tepkisinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Turist Ömer'in getirdiği dalgacı ve işleyişi bo-

zucu etki ve içeriği anlayamayacak derecede yüzeysel, meraklı ve cahil tipleme teknolojik gelişmeye, "Bize gelmez/uymaz!" tepkisini verirken aynı zamanda bu gelişme karşısında esas duruşa geçmeye ve teknolojiyi kendi küçük hesapları için kullanmaya da hazırdır.

Yukarıdaki saptama ve tartışmaların ancak söz konusu dönem için geçerli olma potansiyeli olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Bu sunuşta amaçlanan kültürel incelemeler tarihi açısından derinlemesine bakış için bir itki olabilecek düşüncelerin ortaya atılmasıdır. Tarihsel karşılaştırma için internet üzerindeki tartışma gruplarında dolaşan "Türkler Uzayda" konulu fıkra niteliğindeki mesajlar ile *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) gibi daha yeni yapımlar karşılaştırılabilir. Dönemsel olarak yakın zamanlarda çekilen *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, 1982) ya da *E.T.*'nin (Steven Spielberg, 1982) uyarlaması olan *Badi*'yle (Zafer Par, 1983) yapılacak karşılaştırmaların, bu filmlerdeki teknoloji ve modernlik içeriği sınırlı olduğundan ve robotlar ve uzay gemileri gibi sınırlı sayıdaki teknoloji unsurunun da ancak araçsal olarak kullanılmış olması yüzünden bir anlamı olmayacaktır. Ancak ilk yayımlandığında oldukça önemli bir etkisi olduğu gözlenen *Uzay Yolu* serisinin daha sonraki kuşaklarının Türk televizyonlarında çok kısa süreler dışında gösterim şansı bulamaması ve bunun ardındaki izleyici talebi eksikliğinin nedeni ayrıca incelemeye değer.

Filmografi

Turist Ömer Uzay Yolunda, Hulki Saner, Saner Filmcilik, 1973, 72 dakika.

"The Man Trap", *Star Trek*: *TOS*, Sezon 1 Bölüm 6, Marc Daniels, Paramount Pictures, 1966.

Kaynakça

Corner, John (2003) "Finding Data, Reading Patterns, Telling Stories: Issues in the Historiography of Television", *Media, Culture and Society*, Vol. 25, s.273-280, SAGE Publications.

Daniels, Marc (1966) "The Man Trap", *Scenario of the Star Trek: The Original Series*, Season 1 Episode 6, http://www.startrek.com/startrek/view/series/TOS/episodes/index.html (12.04.2004 tarihinde ziyaret edildi).

Freedman, Carl (2000) *Critical Theory and Science Fiction*, Hanover and London: Wesleyan University Press, University Press of New England.

Ferguson, Kathy E. (2002) 'This Species Which is Not One: Identity Practices in Star Trek: Deep Space Nine', *Strategies*, Vol. 15, No. 2, Carfax Publishing.

Harrison, T., Projansky, S., Ono, K. A. and Helford, E. R. (1996) *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder: Westview Press.

Kavanagh D., Keohane K. And Kuhling C. (2001) "Reading Star Trek: Imagining, Theorizing, and Reflecting on Organizational Discourse and Practice", *Science Fiction and Organisation* içinde, (Der.) Smith W., Higgins M., Parker M., Lightfoot G., London: Routledge.

Kompare Derek (2003) "'Greyish Rectangles': Creating the Television Heritage", *Media History*, Vol. 9, No. 2, Carfax Publishing.

Parker M., Higgins M., Lightfoot G. and Smith W. (1999) "Amazing Tales: Organization Studies as Science Fiction", *Organization*, Vol. 6, No. 4, SAGE Publications.

Scognamillo Giovanni ve Demirhan M. (1999) *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

TRT (2004) Tarihçe (online)
http://www.trt.gov.tr/wwwtrt/tarihce.aspx?Yil=1973.

Alper Akyüz
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Organizasyon Çalışmaları Doktora Programı

TÜRK SİNEMASININ GÜNEYDOĞU'YA BAKIŞI:

1960-1990 ARASI GÜNEYDOĞU ANADOLU KÖY FİLMLERİNDE MERKEZ-YEREL İLİŞKİSİ[1]

Gülsüm Depeli

Geniş bir dönemi sınırlı bir araştırmanın içine sığdırmaya çalışmanın şüphesiz büyük dezavantajları vardır, fakat basit ve silik tonlu bir manzaraya bakmak bazen bir düşünme krokisi, bir yol planı sağlayabilir. Betimleyici nitelikteki bu araştırmanın iddiası da ancak genel bir resim oluşturma çabası biçiminde ifade edilmelidir. Çalışmam ile, 1960 ile 1990 yılları arasında çekilen Güneydoğu köy filmleri içinde yoğunlaştırılmış bir yolculuk yapmaya çalışacağım.

Başlıkta da yer alan merkez-yerel kavramlaştırması bu çalışmada analitik bir düzenleyici olarak, çalışmanın ana çatısını kurmada önem kazanmıştır. Dolayısıyla merkez-yerel kavram çiftine ilişkin teorik tartışma bu araştırmanın konusu dışındadır. Çalışma boyunca merkez genel anlamıyla kentsel olanı, yerel (çevre) ise kıra ait olanı ifade eden bir ayrımlaştırma olarak kullanılmıştır. Bu çerçevede sinemanın kendisi, endüstriyel yapısı gereği taşıdığı kentsel karakteristiğiyle, merkezin bir unsuru olarak konumlandırılmış, analiz edilen sinema ürünlerinin baktığı istikamet olarak, filmlerde konu edinilen Güneydoğu coğrafyası ise yereli oluşturmuştur. Çalışmada önemli diğer bir merkez-yerel ayrımı, devlet ve yereldeki devlet kurumları/temsilcileri ile bölgenin kültürü ve sosyal kurumları arasında yapılmaktadır. Bu doğrultuda, devlet ve devletin Güneydoğu Anadolu bölgesindeki resmi kurumları/temsilcileri merkezi, Güneydoğu'nun kültürel dokusundan kaynaklanan sosyal yaşam ortamı ise yereli temsil eder nitelikte yerleştirilmiştir.

Çalışmanın araştırma soruları şu şekilde düzenlenmiştir: Türk sineması, Güneydoğu Anadolu'daki sosyal ve kültürel hayatı nasıl bir

[1] Bu metin, Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı danışmanlığında yazdığım yüksek lisans tez çalışmamın bir özeti niteliğindedir.

mesafeden görmüş ve nasıl anlatmıştır? Türk sinemasının Güneydoğu'ya bakışı ile devlet politikasının bölgeye yaklaşımı arasında bir bağlantıdan söz edilebilir mi?

Çalışma kapsamında otuza yakın film izlenmiştir fakat burada konuyu iyi örnekleyen on civarında filmden örneklere yer verilecektir. Filmler özel gösterim veya ödüller aracılığıyla tanınmış olan örnekler arasından seçilmiştir. Biçimsel ve içeriksel standardı üzerinde uzlaşılmış filmler içinden seçim yapmanın, çalışmayı ek bir yükten kurtaracağı düşünülmüştür.

Çalışmada, yapmış olduğum taramalar sonucunda ulaştığım bazı niceliksel verilere yer vereceğim.[2] Türk sinemasında, filmlerin içerikleri, çekim yerleri ve çekim süreçleri konusunda detaylı bilgilere ulaşmanın zorluğu göz önünde bulundurulduğunda, ifade edeceğim rakamlarda bir hata payı her zaman mevcuttur.

Sırasıyla, önce 1960 öncesine ilişkin kısa bir betimleme yapıldıktan sonra 1960-1990 arasındaki, siyasi tarihin dönemleştirmesi ile de uyumlu on yıllık dönemleştirmeler takip edilecektir.

Tür Olarak 'Köy Filmleri'

Bu çalışmada, öyküsü tamamen köyde geçen filmler işlevsel olarak köy filmi olarak tanımlanmış, böylece, özellikle göç olgusuna odaklanan, kırdan kente geçişi konu alan filmler çalışmanın dışında tutulmuştur. Tür tanımı konusunda kesin bir uzlaşım olmamakla birlikte köy filmleri, *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934) adlı film ile başlatılır (Özgüç, 1990: 35). Bu filme ilişkin bazı bilgiler, hem Türk sineması hem de kent ile köy arasındaki fiziksel ve düşünsel mesafeye ilişkin düşündürdükleri açısından önemlidir. Öncelikle filme kaynaklık eden özgün eser Anadolu'ya ait bir kültürü yansıtmaz; film, İsveç yönetmen Victor Sjöström'ün *Bataklık Kızı* filminden uyarlanmıştır. Filmde, pırıl pırıl diktirilmiş köylü elbiseleri içinde, modern, makyajlı Şehir Tiyatrosu oyuncuları, kaval sesleri eşliğinde köy hayatını canlandırırlar (Güvemli, 1960: 253). Film köy yaşantısından ziyade herhangi bir sosyal ortamda da çekilmesi mümkün bir aşk öyküsünü anlatmaktadır (Scognamillo, 1998: 190).

[2] Film taramaları konusunda, Özgüç (1997, 1998) ile Scognamillo (1973) kaynaklarından ve http://www.sinematurk.com sitesinin veri tabanından faydalanılmıştır.

1930'lar ile 1950'in başlarına kadarki dönemde çekilen filmlere bakıldığında, bu dönemde sinemanın, filmlerin hikâyelerinin geçtiği coğrafyaya ulaşmamış ve bölge ile arasındaki fiziksel mesafeyi azaltma yönünde bir çaba içine girmemiş olduğu gözlenir. Filmlerde aktarılan öykülerin içerikleri de aradaki mesafeyi somutlar niteliktedir. Film öykülerinde kır hayatını karakterize edebilecek kültürel veya yöresel betimlemeler yoktur. Nerede olsa çekilebilecek öykülerdir bunlar. Nitekim filmlerin büyük bir çoğunluğu, İstanbul'un etrafındaki geniş kır alanlarında, Abrahampaşa Çiftliği'nde, Kağıthane deresi civarında veya Abant Gölü'nde çekilmiştir (Scognamillo, 1973: 13-14).

Ağlamaklı öykülerle, folklorik ögelerle dolu filmlerdir bu dönemin filmleri. Köye yaklaşma açısından programsız ilerleyen bu deney yıllarında çok sayıda köy filmi çekilmiş olsa da, "köy her şeye rağmen bir çeşit yabancı, bir çeşit uzak ülke, bir çeşit tabu" olmaya devam etmektedir (Scognamillo, 1973: 14). Dolayısıyla köy, 1950'lerin başlarına kadar, egzotik bir mekân, melodramatik bir dekor olmaktan öteye gidememiştir (1973: 10).

İlk köy filmi örneklerinde aşk hikâyeleri yanında, bölgede hizmet veren idealist devlet görevlilerinin (öğretmenlerin, doktorların vs.) mücadeleleri ve dramları anlatılır. 1950'lerin köy filmlerinde, anlatı örgüsünü belirleyen en önemli aktörlerden biri, temelleri bir önceki dönemde atılmış olan idealist devlet görevlileri olmuştur. Öğretmenler (*Şafak Sökecek,* İhsan Tomaç, 1951*)*, doktorlar, ebeler (*Adak Tepe,* Kadri Öğelman, 1952) köylere giderler, oradaki yaşamla yüzleşirler; gericiliğe, cehalete, hastalıklara karşı mücadele verirler.

Devlet görevlileri olarak Anadolu'nun farklı bölgelerine hizmet vermeye giden kişiler, filmlerde ilk kez 1950'lerde konu edilmiş, aynı ilgi 1990'ların sonuna kadar devam etmiştir. Bu tür filmlerin içeriğindeki modernleştirmeci izleğin ısrarını/sürekliliğini takip edebilmek açısından dikkat çekici bir örnek Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanının üç defa uyarlanmış olmasıdır. İlk olarak Lütfi Ö. Akad tarafından 1949'da sinemaya uyarlanan eser, 1964'de Orhan Aksoy ve 1973 senesinde de Halit Refiğ tarafından filmleştirilmiştir.

1950'lerdeki Demokrat Parti iktidarıyla birlikte, yeni liberal ekonomi ve politika anlayışının getirdiği değişimlerin Türk sineması açısından da sonuçları olmuştur. Ekonomik ve sosyal açıdan görece bir serbestlik ortamı oluşmuş, karayollarının ve elektrifikasyonun gelişimiyle birlikte, kır hayatı ile kent hayatı arasındaki alışveriş de artmıştır (Özön, 1996: 3-4). Filme talebin artmasıyla birlikte Anado-

lu'da hem sinema salonu hem de seyirci sayısı artmıştır (Ayça, 1994: 52). Maddi olanakların artması ve sinemanın yayılım alanının genişlemesiyle birlikte, bu dönemde filmsel anlatı açısından da bir gelişme yaşanır olmuş, zihinlerde tiyatrocu ile sinemacı ayrımı belirginleşmeye başlamıştır. Dönem birçok yazar tarafından 'sinemacılar dönemi' olarak adlandırılmıştır. Toplumun sinemaya yöneldiği bu dönemde sinema da topluma yönelmeye başlamış, kır yaşamını betimleyen toplumsal olaylar ve olgular filmlerin içeriğinde yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır (Güçhan, 1992: 70).[3]

Filmlere bakıldığında, 1952 ve 1955 senelerinde, kırsaldaki yaşama gerçekçi yaklaşımın ilk denemeleri olarak kabul edilen üç film vardır: *Karanlık Dünya (Aşık Veysel'in Hayatı)* (Metin Erksan, 1952), Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarlanan *Beyaz Mendil* (Lütfi Ö. Akad, 1955) ve Fikret Otyam'ın senaryosundan filme aktarılan *Toprak* (Nedim Otyam, 1952). Dikkat edilirse, bu filmler bir film senaryosu olarak ortaya çıkmamışlardır; ya bir yaşanmışlığa, ya da bir edebi esere dayanmaktadırlar. Gerçekçi olarak nitelenmelerinde bu özelliklerinin şüphesiz payı vardır. Bu filmlerin çekimlerinin önemli bir kısmı filme konu olan bölgelerde yapılmıştır.

Devlet görevlilerinin filmleri dışında, özellikle Güneydoğu'yu anlatan köy filmlerinin önemli temalarından biri de ağalık sistemidir (*Bir Avuç Toprak,* Osman F. Seden, 1955; *Ağam Eğleniyor*, İhsan Nuyan, 1955; *Yanıklar Köyü*, Ümit Utku, 1958). Güneydoğu Anadolu sınır bölgelerine özgü kaçakçılık olgusu (*Dağları Bekleyen Kız*, Atıf Yılmaz, 1955; *Eceline Susamışlar,* Çetin Karamanbey, 1959) bu dönemde sınırlı sayıda köy filminde konu edilir. Dönem filmlerinde bölgeye has bir olgu olarak töreyi konu alan *Ezo Gelin* (Orhan Elmas, 1955) filmi üç kez uyarlanmış bir eser olmasıyla karakteristik bir örneğe dönüşmüştür.[4]

1960 öncesinin filmlerine genel olarak bakıldığında, bu çalışmada kullanılacak film analiz kategorilerinin (Devlet/devlet görevlileri, ağalık ve töre) 1950-1960 yılları arasında ortaya çıkmış olduğunu söylemek mümkündür.

[3] Türk sinemasında gerçekçi yaklaşım konusunda ulusal etkilerin dışında, örneğin II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da başlayan Yeni Gerçekçi yaklaşımın da bir payı olmuştur.

[4] Orhan Elmas *Ezo Gelin*'i 1968 yılında bir kez daha çekmiştir. Behçet Kemal Çağlar'a ait eserin üçüncü kez sinemaya uyarlanışı ise Feyzi Tuna tarafından 1973 yılında gerçekleştirilmiştir. Ünlü bir halk hikâyesi olarak bilinen *Ezo Gelin*'in hikâyesi Kilis'te geçer.

1960-1969 Arası: İyi Yerel Kahramanlar Dönemi

1960'lara doğru, 1950'lerin sağlıksız liberal ekonomi uygulamalarındaki sorunlar kriz noktasına ulaşır. Ortaya çıkan toplumsal ve siyasi atmosferin ardından 27 Mayıs 1960 ihtilali gelir. 1950'lerin liberal ortamında doğan serbestlik, ihtilalden sonra, sol anlayışa dayalı bir perspektife göre daha dinamize olmuş görünmektedir. Türkiye'nin genelinde canlı entelektüel tartışmaların yaşandığı bu dönem, sinema açısından da hararetli geçer. Toplumsal gerçekçi sinema, halk sineması, ulusal sinema, milli sinema, Türk sinemasında sınıf kavramı gibi konularda yoğun tartışmalar yapılır. Yeşilçam'ın varoluş koşulları ile sinemanın toplumsal misyonu arasındaki uçurumda ortaya çıkan sert tartışmalarda, dönem yönetmenlerinin birçoğu açıktan veya suskunlukla taraf olur. Taraflar arası çatışmalar ve kutuplaşmalar topluma dönemin en karakteristik araçlarından biri ile yansımış, neredeyse her anlayış bir dergi çıkarmıştır.

Milli Sinemacı yaklaşıma taraf bir yazarın saptamasına göre, 1960'lar Türk sineması, sol görüşün öncülüğünde gelişen "toplumsal gerçekçi akım"ın belirleyici olduğu bir dönemin içinden geçmektedir. Konuların çeşitlenmeye, türsel ayrımların netleşmeye başladığı bu dönemde köy filmleri toplum içindeki basit insanların öykülerini anlatmaya yönelmiştir (Sütüven, 1977: 7).

1960-1969 yılları arasında çekilen toplam köy filmi sayısı 22'dir. Bunlardan yaklaşık onu Anadolu'nun doğusunda geçmektedir. Dönemi temsil edici örneklem olarak seçilen üç film; *Hudutların Kanunu* (Lütfi Ö. Akad, 1966), *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) ve *Aç Kurtlar*'dır (Yılmaz Güney, 1969); sırasıyla bir kaçakçılık, bir milli petrol davası, bir de eşkıya öyküsü. Her üç filmde de hikâyeyi omuzlamış olan güçlü ve yerli bir karakter dikkat çeker. Olayların gelişimini ve film öyküsünün ardındaki toplumsal dokuyu bu karakterler üzerinden takip ederiz.

Hudutların Kanunu (Lütfi Ö. Akad, 1966) filminin önemli bir kısmı, Urfa'nın bir sınır köyü olan Deliveran'da çekilir. Lütfi Akad, çekime başlamadan önce, şive özellikleri, ekonomik ilişkilerin kültüre has dinamikleri açısından bölgede bir ön araştırma yapar.

Filmin ana karakterlerine ve merkez ile yerelin ilişkilerine bakıldığında bir tarafta bölge insanı Kaçakçı Hıdır, diğer tarafta ise bölgedeki devlet görevlisi Yüzbaşı Zeki ile Öğretmen Ayşe vardır. Hıdır, eğitimli olmayan, geçimini zorunlu olarak kaçakçılıktan sağlayan bir köylüdür. Suskun, katı ve mert karakterli görünümü yanında şefkatli bir babadır. Yüzbaşı Zeki, bölgeye öldürülen bir devlet görevlisinin

yerini doldurmak üzere gelmiştir, önceleri otorite sağlamak adına bölge insanına karşı sert davranışlarda bulunmuş olsa da, daha sonra özellikle Hıdır'a karşı yumuşak ve dostane bir tavır takınır. Hıdır da yüzbaşıya yakınlık ve saygı duymakta, sezgisel de olsa onun görüşlerine hak vermektedir. Hıdır ile Yüzbaşı'nın dostluğunun sınırları filmde sembolik bir suç paylaşımıyla aktarılır; Yüzbaşı, Hıdır'ın kendisine hediye olarak sunduğu köstekli saati kaçakçılıktan sağlanmış olmasına rağmen kabul eder. Hıdır'ı korumak ve kaçakçılıktan vazgeçme kararında ona destek olmak adına, Ağa'nın yanına gitmeyi, ondan gayriresmî bir ricada bulunmayı göze alır. Onun bu saf, insancıl adımı, merkezden gelen biri olarak bölgede ne tür ilişkilerin ve dengelerin belirleyici olduğunu çözümleyememesinin açık bir göstergesi olur, zira Ağa ona verdiği sözü tutmayacaktır. Devletin/merkezin bölgedeki temsilcisi Öğretmen Ayşe ve Yüzbaşı Ziya sorunları çözmek konusundaki iyi niyetlerine rağmen yeterince bilgili, etkili ve iktidarlı değillerdir. Merkezin yerel ile ilişkisindeki tıkanma, Yüzbaşı'nın kanun kaçağı konumuna düşmekten kurtulamayan Hıdır'ın oğluna söylediği şu cümlesinde yansır: "Senin baban iyi, fakat onu tutuklamak zorundayım."

Toprağın Kanı (Atıf Yılmaz, 1966) filminin çekimlerinin nerede yapılmış olduğuna ilişkin bir veriye ulaşılamamıştır. Görüntülere bakıldığında, kesin olmamakla birlikte, çekimlerin bir kısmının Hasankeyf'te yapıldığı söylenebilmektedir. Ayrıca Batman'a ait arşiv görüntülerinden faydalanılmıştır. Filmin öyküsü, 1964-1965 yıllarında alevlenen Milli Petrol Davası tartışmalarına gönderme yapmaktadır.[5]

Toprağın Kanı'nın seçilen ideal köylüsü Hüseyin'dir. Yokluğun terbiye ettiği ve olgunlaştırdığı Hıdır'dan farklı olarak Hüseyin aşk acısı ile bilgeleşmiştir. Gelişmeye açık bir karakter yapılandırmak adına Hıdır'da sağduyulu kişilik öne çıkarılırken, Hüseyin'in olumlu özelliği eğitimli olmasıdır; sanat okulunda okumuştur. Hüseyin hızlı öğrenir, naziktir, okumaya açtır. Onun bu nitelikleri bölgedeki kentli insanlar tarafından şüphesiz övgü ile değerlendirilecek, genç mühendis Sevgi ise onu aşkıyla ödüllendirecektir. Psikolojik sorunlar yaşayan Orhan karakteri filmde, köylüler hakkındaki genel geçer olumsuz yargıların sert ve histerik bir dillendiricisidir; köylüler pistirler, cahildirler, vahşidirler, üç kuruş için adam öldürürler. Filmde Orhan'ın çarpık yargı-

[5] Petrolün işlenişinin millileştirilmesi/yerlileştirilmesi konusunda Doğan Avcıoğlu, Muammer Aksoy gibi yazarlar, *Yön* dergisinde hükümeti eleştiren yazılar yazarlar. *Toprağın Kanı*'nda da devletin petrol konusundaki tutumu eleştirilmektedir.

larının Hüseyin'e yönelmesi onaylanmasa da, onun bakışının muhatabı bir tip de mevcuttur. Hüseyin'in ağabeyi Hasan, film süresince her türlü kötülüğü, riyakârlığı, cahilliği sergiler. Kardeşinin sevdiği kadını kaçırır, afyon kaçakçılığı yapar, rafineride sigara içmeye kalkışır, kendine yardım etmeye çalışan insanların paralarını çalar. Film, Hasan'ı ölümle cezalandıracaktır.

Toprağın Kanı iyimser sonlanır. Her şey kurtarılmıştır; köylüler fakirlikten ve cehaletten, devlet yabancı devletlerin denetiminden, ağabeyin yetim oğlu sahipsiz kalmaktan kurtulmuştur. Köylü Hüseyin ve kentli Sevgi'nin birleşmesiyle birlikte, merkez ile yerel (kent ile köy) kucaklaşmıştır. Bu kucaklaşmanın manevi meyvesi modern Batman şehridir.

Yılmaz Güney'in *Aç Kurtlar* (1969) filmi diğer iki filme göre ayrıksı bir örnektir, siyasi içeriği ile 1970 Muhtırası gerilimini somutlaştırmaktadır âdeta. Filmin çekimleri Siirt'te yapılmıştır. Filmde, devletin bölgeye ulaşma ve yardım ulaştırmadaki zafiyeti sert bir eleştirellikle vurgulanmaktadır. Eşkıya Serçe Mehmet karakterinin ilginç bir hikâyesi vardır; bölgeye seneler önce bir öğretmen olarak gelmiş fakat burada yaşadığı trajedi onu adaleti gerçekleştirmek adına eşkıyalığa yönlendirmiştir. Kötü eşkıyalara savaş açan iyi eşkıya olmayı seçmiştir. Devleti temsil etmekten vazgeçmiş, yerelin bir parçasına dönüşmüştür; Serçe Mehmet eski öğretmen, yeni eşkıyadır.

Devlet, öncelikle merkez kahvehanesinin duvarlarındaki siyasi parti afişlerinde görünmektedir. Duvarlar CHP'ye ve Güven Partisi'ne ait afişlerle, köylülere oy verme sorumluluğu aşılamaya çalışan çağrı ve sloganlarla donatılmıştır. Bir de filmin sonunda jandarma olarak görünmesinin dışında pek karşılaşmayız merkezin unsurlarıyla. Bölgede güç sahibi olabilecek aktörlerden bir diğeri olan ağa ise, köylülere karşı kayıtsız, eşkıyalara karşı korkak ve aciz konumlandırılmıştır.

Filmde köylülerin yaslanabilecekleri ne bir ağa, ne bir devlet vardır. Onları kötü eşkıyaların zulmünden kurtaran Serçe Mehmet olur. Filmin öyküsünde devlet sadece kudretsiz değil aynı zamanda acı bir hata içindedir. Köylüleri eşkıya zulmünden kurtaran Serçe Mehmet'in ölümü jandarmalar/devlet tarafından olacaktır. Benzinle tutuşturulan kahvehanede Serçe Mehmet yanarken, duvarlarda devleti temsil eden afişler de yanar. *Hudutların Kanunu*'ndaki Yüzbaşı'nın Kaçakçı Hıdır'a duyduğu incelikli suçluluk duygusunun ve şefkatinin bir benzeri bu filmde Serçe Mehmet'e gösterilmez. *Aç Kurtlar*'da merkez, yerelin gerçekliğine ve iç hikâyesine hiç temas etmez; cezalandırma kudretini uygularken suçluyu suçsuzu ayırt etmez.

Bu dönemin filmlerinde, toplumsal olaylar, devlet ile uyumlu değerlerle donanmış, iyi yerel kahramanlar etrafında anlatılmaktadır. Çatışan güçler ve sosyal olgular bu kişiler üzerinden görünür kılınır. Fakat kahramanların iyi olması sonlarının iyi olmasını getirmeyecektir. Burada seçilen örnekleme bakıldığında bir tek Hüseyin'in hikâyesi olumlu bitmektedir.

1960'lar sinemasında bölge insanlarının kişisel konumları, trajedileri ve tutumları etrafında gelişen anlatılar, 1970'lere gelindiğinde daha farklılaşacaktır. Gelen dönemdeki filmler, kişilerden ziyade toplumsal kurumlar ve olguları hikâye etmeye yönelecektir.

1970-1979 Arası: Siyasileşen Yerel Kahramanlar

Türk sineması içinde köyü konu alan filmlerin, 1960 ortalarından itibaren önem kazandığı ifade edildi. Toprak dağılımında en adaletsiz bölge olarak dikkat çeken Anadolu'nun doğusuna odaklanma ise esas olarak 1970'lerde gerçekleşmiştir (Kayalı, 1998: 95). 1970'ler, "bölgesel geri kalmışlık" vurgusunun devletin söylemi olarak da büyük popülerlik kazandığı bir dönemdir (Yeğen, 1999: 159-160). Bu yaklaşımın yansımaları birçok dönem filminde de izlenebilir.

1970'lerde çekilen köy filmlerinin sayısı 125'in üzerinde çıkmıştır. Bu rakam içinde, Güneydoğu'yu konu alan köy filmlerinin sayıları 20 civarındadır. Toplam film sayısının önemli bölümünü seks filmlerinin oluşturduğu bu dönemde, bölgeyi anlatan köy filmlerinin toplama göre niceliksel olarak en yüksek oransal değere ulaştığı söylenebilir.

1970'lerdeki Güneydoğu Anadolu köy filmlerinin önemli bir kısmının uyarlamalara dayanması özellikle dikkat çekicidir. Bekir Yıldız, Osman Şahin gibi siyasi tavrıyla da bilinen bazı yazarların kişisel deneyimleri ve öyküleri, bölgede görev yapmış devlet görevlilerinin günlükleri, temel başvuru metinleri halini alır (Kayalı, 1998: 95). Bu dönemde, çekim öncesi araştırmalar ve keşifler konusunda daha titiz davranılmış, bölgede uzun zamanlar geçirilmiştir. 1960'lar ile karşılaştırıldığında, 1970'lerde daha çok sayıda filmin çekimleri bölgede gerçekleştirilmiştir. Bunlara bağlı olarak filmlerde belgesel unsurlar dikkat çekmeye başlamıştır.

1970'lerin Güneydoğu'yu konu alan filmlerinde yapılan artık sadece basit insanların trajedisini anlatmak değildir. Filmlerin öyküleri bir önceki döneme göre, daha derin, toplumsal, kültürel ve siyasi çelişkiler üzerine oturmaktadır: Bu dönemde köylünün mağduriyetinin müsebbipleri olarak, ağalık, devlet ve töre, üç temel sosyal ku-

rum olarak belirginleşir. Özellikle zenginliğiyle öne çıkan ağalar, yoksulluğun birincil sorumlusu olarak hedef noktasındadırlar (Maktav, 2001: 169). Aynı dönemde yeniden alevlenen "Toprak Reformu" tartışmalarıyla birlikte, ağa ile köylünün çatışmasının temel nedeni olarak toprak paylaşımı, filmlerin ana konularından biri halini alır. Kültürel farklılıktan doğan merkez-yerel çatışmaları da özellikle törel uygulamaları konu edinen filmlerde karşımıza çıkar.

1970'lerdeki filmlerin yerel kahramanlarını ve merkezi/devleti temsil eden kahramanlarını analiz etmek üzere bu dönemden dört film seçilmiştir: *Bedrana* (Süreyya Duru, 1973), *Kara Çarşaflı Gelin* (Süreyya Duru, 1974), *Fırat'ın Cinleri* (Korhan Yurtsever, 1977) ve *Hazal* (Ali Özgentürk, 1979).

Bekir Yıldız'ın *Bedrana* ve *Hamuş* adlı öykülerinden uyarlanan *Bedrana*, öyküsü Urfa'da geçmesine rağmen, mevsim koşulları nedeniyle Elazığ'da çekilmiştir (Sinematek, t.y.: 76). Filmin ana karakterlerinden biri, Ağa sayesinde sevdiği kadınla evlenmiş olan Davut'tur. Minnet duygusunu ödemek üzere Ağa adına kaçakçılığa gittiği bir günde, karısı Çoban Hamza'nın saldırısına uğrayan Davut, devletin yasaları ile kendi bölgesel kültürünün törel yaptırımları arasında kalır. Törenin gereklerine göre namusu adına karısını öldürmezse, törelerin cezalandırıcı mekanizması otomatik olarak devreye girecektir. Öte yandan, karısını öldürdüğünde törenin gereğini yerine getirmiş olacak fakat bu kez devletin mahkemeleri tarafından cinayet suçuyla yargılanacaktır. Hem devletin hem de yerelin hukuki kurallarına duyduğu inançsızlık ve güvensizlik Davut'un durumunu daha güçleştirir, kararsızlığı travmatik ve ikiyüzlü bir hâl alır. Kendisini arada kalmışlıktan kurtarmak adına karısının ölümüne intihar süsü vermenin yollarını araştırır.

Bedrana filminde, bölgedeki devlet görevlileri olarak bir doktor, bir hemşire ve jandarmaları görürüz. Davut saldırıdan kurtarılmış Bedrana'yı öldürmek için hastaneye geldiğinde doktor onu eleştirir, insanlık dışı davranmakla suçlar. Oysaki doktorun söyledikleri, bölgenin töre gerçeği karşısında neredeyse gerçek dışıdır. Davut'un cevabı şöyledir: "Nereden bileceksin bizi? Dokunma Bedrana'ya. Kesme Azrail'in yolunu." Jandarmalara bakıldığında, onların bölge sorunlarına müdahalesi ise ancak Ağa'nın tasarrufunda mümkündür. Ağa geliştirdiği stratejiler yoluyla köylüyü kaçakçılığa mecbur eder, sonra onu yasalardan kurtarmak söylemiyle eşkıyalığa yönlendirir, ondan kurtulmasının zamanı geldiğinde ise, yerini devlete bizzat kendisi ihbar eder. Devlete düşen ancak ihbarı değerlendirmek ve

kanun kaçağını saklandığı yerde kıstırmaktır. Filmdeki atmosfere bağlı yorumladığımızda, gerçek suçluyu tespit etmekten çok uzak olan, aksine suça itilmiş köylüleri cezalandıran devletin, bölge insanı için inanç ve güven duyulacak bir güç olması mümkün değildir; jandarmaların varlığı tedirginlik yaratır. Davut devlet korkusunu, 24 yıl hapis cezası almış Kaçakçı Ali'yi jandarmaların arasına sıkışmış götürülürken gördüğünde derinden hissedecektir.

Dönem filmlerinde törel uygulamalar sadece bir çatışma dinamiği olarak yer bulmaz. Bölge kültürünü betimlemede kullanıldığı da olur. Örneğin, çekimleri aynı dönemde toprak reformunun da pilot bölgesi seçilen Urfa'da yapılmış olan (Türkali, 1992: 19) *Kara Çarşaflı Gelin* (Süreyya Duru, 1973) filminde, kan davasının sürmesini engellemenin yolu olarak kan borcu olanın evinden bir can alınır; Gülüşan, Müslüm'ün ailesine verilir. Bu hem fakir bir hayatın sürdüğü bölgede insan gücünün önemine işaret eden bir uygulamadır hem de bir törel uygulamanın diğer bir töre ile değiştirilmesinin ilginç bir örneğidir. Diğer filmlerden farklı olarak bu filmde töre, ilkel, temelsiz ve katı bir uygulama değil, bölgesel kültürün sağladığı olanaklar çerçevesinde esneyebilen, çözüm üretebilen, kültürün yaşayan ve işleyen bir unsuru olarak karşımıza çıkar.

Filmin yerel ve kent kökenli kahramanları, 1960'ların karakterlerine göre önemli farklılıklar göstermektedir. Köylülerin içinden filmin yerel kahramanı olarak öne çıkan Köylü Müslüm vardır. Dikbaşlı ve kararlı bir karakter olan Müslüm, ağaya korkusuzca kafa tutmakta, toprak reformu konusunda uzaktan duyduğu haberlerin arkasını araştırmaktan geri durmamaktadır. Aynı zamanda kendi coğrafyasında olup biten ağa-milletvekili işbirliğini kavrayabilecek ve yorumlayabilecek politik bilince sahiptir. Filmde, bölgede devleti temsilen bulunan görevliler de devletin politikalarını onaylama ve sürdürme konusunda homojen bir bütünlük tanımlamazlar. Bir yanda milletvekilleri ağalarla işbirliği yapıp toprak reformunu engellemeye çalışırken, diğer yanda bir ziraat mühendisi, Köylü Müslüm'e, hakkını almak için gerekirse silahlı mücadele vermenin zorunluluğunu ima etmektedir. Aydın ile devlet arasındaki bu ayrışma, dönemin toplumsal ve düşünsel atmosferi ile birlikte düşündüğümüzde şüphesiz anlamlıdır. Filmde merkezin unsurları heterojenleşmiş, yerel ise dinamizm kazanmıştır.

Dönemin, hikâyesi bölgede geçen diğer bir önemli filmi *Hazal*'ın (Ali Özgentürk, 1978) çekimleri Hakkâri'nin Şemdinli ilçesinde, bir Nakşibendi köyünde yapılmıştır (Özer, 1995: 11). Yeni gelin Ha-

zal'ın, kocasının düğün gecesi ölümü üzerine, evin 11 yaşındaki küçük oğluyla evlendirilmesi, olumsuz bir töre uygulaması örneği olarak karşımıza çıkar. Bölgenin kültürel gerçeğini anlatmada metaforlara, şiire, halk korosu seslerine başvuran filmde, ağa, köylü, aydın gibi çatışma odaklarının somut hikâyelerini izlemek yerine, soyut bir anlatı tercih edilir. Bir aşk anlatısının arka planında, köye doğru yaklaşan yol inşaatı, modernleşmeye duyulan inancı somutlar. Köylüler, kendi ticari kaygıları için yola itiraz eden ağaya, batıl inançlara, dinlere karşı kör inançlarını sorgulamaksızın sürdüredursunlar; yol çalışmalarının dinamitlerinden tanrı gazabıymışçasına korkadursunlar, yol kaçınılmaz olarak gelecektir. Yolun sağladığı geçitlerden değişim gelecektir, modern hayat akacaktır. Filmin asıl karakterleri Hazal ve Duvarcı Ustası Emin'in aşkları tabu yıkan niteliğiyle bu filmde yenilgiyle sonlansa da, atılan her adım değişmenin, gelişmenin özüne yönlenmiştir. *Hazal*, sosyalizan bir bilinçlenme süreci betimlemeye yönelen bazı filmlerin aksine, değişimin kaçınılmazlığı teorik zeminine yaslanır.

Nemrut Dağı dolaylarında çekilen *Fıratın Cinleri*'nde (Korhan Yurtsever, 1977) filmin ana kahramanı köylü Genco'dur. Genco için devlet diğer yerel kahramanlara oranla çok daha uzaktadır; hiç gitmediği, görmediği bir yerlerdedir. Köyünden Siverek'e kadar bile gitmemiş olan Genco, Ağa'nın pervasızlaşmış baskısı karşısında devlete güvenmek ister fakat hiç bilmediği devlete karşı hissinden emin olamaz; kim bilir belki Ağa'dan daha gaddardır devlet. Ağa tüm somut bedeni ve kötülüğüyle gözünün önündeyken, devletin neye benzediği konusunda hiçbir fikri yoktur. Genco, Ağa'nın saldırı stratejilerini ve dilini tanımaktadır fakat devletinkini bilemez. Ağa'nın sözlerine bakılırsa, devletin avukatları vardır, çok para ister. Devlet, insanın ismini bir kez listesine kaydetti mi, bir kişinin izini sürmeye başladı mı, bir daha istekleri hiç tükenmez. Ağa'nın sözleriyle birlikte hiç karşılaşmadığı devletle ilgili şüpheleri perçinlenen Genco da, *Bedrana* ve *Kara Çarşaflı Gelin* filmlerinin kahramanları Davut ve Müslüm gibi, devletin varlığı ve değerleri ile olumlu bağ kurabilmekten çok uzaktır.

1970'lerin köy filmlerinde karakterlerden ziyade toplumsal tiplerden söz etmek daha yerindedir kanımca; yerel kahramanların öyküleri anlatılıyor olsa bile bu kişiler, bir karakter olarak değil, mağdur bir toplumsal tabakanın dokusundan alınmış örnekler olarak öne çıkarlar: Genco, Yağda, Müslüm, Vakkas, Davut, Bedrana, Hazal, Şirvan, Sultan... Filmlerin mesajları genellikle çoğul bir dille kurulur,

olaylar kısa sürede kolektif bir soruna evrilir. Örneğin, *Fırat'ın Cinleri*'nde Ağa'ya karşı tüm köylüler olarak örgütlenmeye çalışılır, *Kara Çarşaflı Gelin* köylülerin Ağa'ya karşı topyekün baş kaldırmasıyla sonlanır. *Hazal*'da yol, sadece ağayı değil, bütün köylüleri ve onların yaşantılarını etkileyecek bir değişim öngörmektedir. Dönemin tartışmalar yaratan *Kızgın Toprak* (Feyzi Tuna, 1973) filminde, Ağa ile çatışan bir ailenin trajedisi anlatılırken, köylülerin tepkileri çok cılız da olsa izlenir. *Kızgın Toprak* dönemi içinde ciddi eleştirilere uğramıştır ki bu eleştirilerin vurgu noktalarını dile getirmek çalışmanın amacı açısından önemlidir. Bölgede çekim yapmanın bir kritere dönüştüğü bu dönemde, eser sahibi Osman Şahin yönetmen Feyzi Tuna'yı hem bölgenin kültürüne sadakatsizlik ve kültür hakkında yanlış bilgilendirme ve öykünün çatışma noktasını ağa ile köylünün kişisel meselesine indirgemiş olmakla, hem de Anadolu'nun doğusuna gitmekten korkup, filmi Orta Anadolu'da çekmiş olması nedenleriyle sert bir üslupla eleştirir (Ayça, Şahin, Yıldız 1974: 24-33).

Dönem filmlerinde dikkat çeken, bölgenin kır dokusunun, kültüre has kıyafetlerin ve diyalogların (yer yer abartılı bir edebi üslupla olsa da), daha titizlikle kullanılması olmuştur. *Hazal* filminde Kürtçe ağıta yer verilmesi dikkat çekicidir. Fakat bu dönemin ilk Kürtçe diyalog duyduğumuz filmi, *Hazal*'dan bir yıl önce çekilmiş olan *Sürü* (Yılmaz Güney, 1978) olmuştur.

1980-1990 Arası: Siyasi Kayıtsızlık ve Suskunluk Dönemi

1980'lere ulaştığımızda, artık karşımıza çıkan film örnekleri büyük ölçüde 12 Eylül travmasını betimler niteliğe bürünecektir (Maktav 2002: 225). Travmatik unutuştan nasibini alan sadece 1980 sonrası çekilen filmler olmamış, bu dönemde bir önceki dönemin filmleri de toplumsal hafızadan kazınmış, televizyonlarda gösterilme olanaklarını bile yitirerek tarihe gömülmüşlerdir (Cantek, 2001: 199).

1980'lerde Türk sinemasında çekilen toplam film sayısı bir önceki döneme göre yarı yarıya düşmüştür. Genel düşüş ile orantılandığında, köy filmlerindeki sayısal azalmanın görece az olduğu söylenebilir. Bu dönemde çekilen, toplam 70 köy filmi içinde, Güneydoğu'yu konu alan filmlerin sayısı 10 civarındadır. Dönemin Güneydoğu Anadolu coğrafyasına yönelen iki yönetmeni olarak Erden Kıral ve Şerif Gören dikkat çeker.

Bu dönemde çekilen Güneydoğu köy filmleri, içerik olarak birkaç kategori altına sığıştırılamayacak kadar çeşitlenmiştir. Bununla birlik-

te 1970'lerin yazarlarından uyarlamalar sayısal olarak azalma göstermeksizin sürmektedir. Fakat öykülerin içeriğinin filmsel olarak kuruluşunda 1970'lere göre çok büyük farklar vardır.

Filmlerin ortaklaşabileceği noktalara bakıldığında, özellikle 1970'lerin filmlerinde yer bulmuş dinamik ve çekişmeli siyasi atmosferin yerini, 1980'lerin darbe sonrası filmlerinde açıkça suskunluk alır. Sessizlik âdeta *Dilan* (Erden Kral, 1986) filmine adını veren güzel Dilan'ın sessiz çığlığında somutlanır; Dilan'ın haykırışı, coğrafyanın enginliğini kat edip bize ulaşıncaya kadar yiter, duyulmaz olur. Dönemin bölgeyi konu alan filmlerinde sessizlik hem yenilgi duygusunun hem de bölgede hüküm süren siyasi tekinsizliğin metaforudur âdeta. *Katırcılar* (Şerif Gören, 1987) *Derman* (Şerif Gören, 1983) *Hakkâri'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982) ve *Kan* (Şerif Gören, 1985) filmlerinde, görsel olarak Güneydoğu coğrafyasının vahşi doğa koşullarını estetize eden kar örtüsü ile sessizlik karşılıklı olarak birbirinin şiddetini artırır âdeta.

Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından uyarlanan *Hakkâri'de Bir Mevsim* filminde bölgeye öğretmen olarak sürgün edilen bir entelektüelin izlenimleri konu edilir. Filmin çekimleri öncesinde Hakkâri civarında geniş bir alan araştırması yapılmıştır. Çekimleri Pirkanis köyünde yapılan filmde sürgün öğretmen lamba ışığıyla aydınlanan odasında *Le Monde* okuyan bir "yaban"dır. Çocuklar bulaşıcı hastalıktan peşpeşe ölürken devletin sağlık kurumlarının hiç uğramadığı, postacının ancak bahara doğru gelebildiği, portakalın ne olduğunun bilinmediği bir köydür burası. Kendi yarattığı güç odakları çevresinde kendi yağında kavrulmaktadır. Öğretmen, kendisine yönelen bakışların tekinsizliği, Eşkıya Halil'in şüphe dolu, bir o kadar da gizemli konuşmaları ortasında sevgilisine mektuplar yazmakta ve üzerinde bir elbise gibi taşıyadurduğu modernleşmeci anlayışın sorularının sınırlarını zorlamaktadır. Yer, yön, doğru, yanlış algılarını yitirmiş; nihayetinde aidiyet duygusunu yitirmiştir; sürgün süresi bitip de köyden çıktığında artık gidecek bir yeri yoktur. Modernleşmeye duyulan inanç, öğretmenin sorgulamalarının sınırlarında anlamını yitirir. Jandarmanın filmdeki görünür olduğu tek yer ise, Öğretmen'i Eşkıya Halil'e karşı uyarmak üzere olduğu sahnedir.

Filmde, köy insanlarının yaşantıları bir sır perdesinden izlenmektedir âdeta. Muhtarın karısı Zazi geleneksel renkler içindedir, pek konuşmaz, karları aşa aşa odun taşır, muhtar üzerine kuma getirir, Zazi ağlar. Sözcükler göndermelerini yitirmiş, sahipsizce havada uçuşurlar: Kar, ana, bayrak, dağ, kurt, kaya, köpek, köy, öğretmen,

tahta, buğday, silgi, kalem, babo, gardaş, hedik, jandarma, tezek, toprak, kaya, ölü, doktor yok, bulaşıcı hastalık, aşı yok... Modernite inancının öznesini yitirmesi gibi...

Derman filminde de yine ana karakter dışarıdan bölgeye gelmiş olan Ebe Mürüvvet'dir. Aynen Pirkanis'in sürgün öğretmeni gibi, onun da kentte ardında bıraktığı bir nişanlısı vardır. O da, uzun bir kış yolculuğundan sonra zorunlu olarak yerleştiği bir Doğu köyünden kente mektuplar yazar. Deneyimleyerek öğrenmenin kırılgan cümleleriyle konuşur. Bir köy evinde yalnız zamanlar geçirir. Soğuk kış günlerinden birinde, odunla ısınmak ile kitapları yakarak ısınmak arasındaki ayrım yiter; Derman Ebe kitaplarını yakar. İnançla ve inatla taşınması gereken bir misyon yoktur artık Derman Ebe için.

Derman Ebe'nin elindeki ilaçlar bir mucizeye dönüşür bu uzak coğrafyada; hamilelere, dişi, sırtı ağrıyana, gözü iltihaplanana, kolu kırılana, her hastalığa derman olur. Filmin ikinci ana karakteri Eşkıya Şehmuz, güçlü kuvvetli olduğu kadar sevgiye açtır ve yufka yüreklidir; bir can kurtarmak uğruna, Ebe Mürüvvet'e olan karşılıksız aşkı hatırına, yıllardır cezasından kaçtığı devlete teslim olur. Kitap ile odun arasındaki büyük ayrımın ansızın çökmesi gibidir devletten kaçmak ile ona teslim olmak arasındaki uçurum.

1980'lerin filmlerinde, etnografik bir görsellik şöleni olarak, yöreye özgü kültür dokusuyla, karakteristik giysilerle ve mimari doku ile belli ölçülerde karşılaşsak da (*Kan*, *Hakkâri'de Bir Mevsim*), filmlerin bir kısmında Güneydoğu köyü artık Anadolu'nun herhangi bir köyünden ayırt edilemeyecek kadar tipikleşmiştir (*Berdel,* Atıf Yılmaz, 1991; *Ayna,* Erden Kıral, 1984). 1970'ler sonu filmlerinde duyulan Kürtçe dili ve hatta bölgesel şive, bu dönemde tamamen yitmiştir artık; köylüler temiz İstanbul Türkçesi ile konuşurlar (*Ayna, Dilan, Berdel*).

1980'lerin Güneydoğu filmlerinde ağalar da değişim göstermiştir. Kökü kültürel dokuda olan köklü bir kurum ve kötücül bir güç olarak betimlenmekten ziyade, bir marketin veya kaçak elektronik eşya dükkanının sahibidirler artık (*Katırcılar*). Bu dönemde ticaret sayesinde kentlileşmiş eski ağaların oğulları, aşk acısı çeken kırılgan Küçük Ağalar vardır ki, filmler onlara yaşama şansı vermemiştir (*Dilan*, *Ayna*).

Ağaların kılık değiştirdiği 1980 sonrası filmlerinde, 1960'ların zihni yeniliğe açık iyicil köylüleri, 1970'lerin ezilen olma bilinciyle hareket eden köylüleri de kalmamıştır artık. Kişisel trajedisini kendi yaşam gerçekliğinin çizdiği çerçevede yaşayan tekil karakterler vardır

(*Dilan, Kan, Katırcılar, Kurşun Ata Ata Biter*). Köylü karakterlerin sorunları ekonomik ve sosyal nedenlere dayanmaktan ziyade evrensel niteliklidir. 1980'ler, filmlerin yerel kahramanları açısından, aşk, intikam, acı, iç sorgulama, korku ve psikolojik buhranlar dönemidir.

Devlet ile aydınlar arasında 1970'ler filmlerinde gözlenen fikirsel ayrılık, 1980 filmlerinde ayrılıktan da öte bir kopuşa işaret eder niteliktedir. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de sürgündeki öğretmen ve *Derman*'da Ebe Mürüvvet, kopuşu örnekleyen karakterlerdir. Film evrenine girmiş aydınlar, film süresince kişisel yaşantılarının sürprizli trajedisini deneyimler, iç çatışmalarında sürekli kendilerini dinlerler.

Sonuç: 1960'lardan 2000'lere Bir Asma Köprü

Güneydoğu köy filmleri anlatılarında, 1950'ler sonundan 1960'larda devralınan Kemalist sol yaklaşımın modernleştirmeci bakış açısı, özellikle yaratılan ideal köylü tipler üzerinden yükselmiştir. Söz konusu modernleştirmeci bakış, 1970'lerin filmlerine, bölgesel geri kalmışlık vurgusuyla birlikte ağırlıkla sosyalist bir perspektif dahilinde aktarılmıştır. Fakat bu kez misyonu taşıyan ideal köylüler değil, sınıf bilinci taşıyan mücadeleci köylülerdir. Bu dönemin köylüleri mağdurun masumiyetinden kaynaklanan bir iyilikle ve doğrulukla değil, çıkarlarının koşullarını takip etmekle, eşitsiz yaşam koşullarının farkına varmakla perçinlenen siyasi bilinç ile kurulmuştur.

1970'ler tarihsel olarak, toplumsal hareketlenme dahilinde, Kürt hareketlerinin de, sol ile ilişkili olarak canlandığı bir dönemdir. Bu dönemin filmlerinde merkez ile yerelin iletişimsizliği, yer yer çıkarlarının farklılaşmasının çatışmalı doğası vurgulanır. Özellikle ağa ile işbirliği yaptığı durumlarda ve bölge insanının sorununu giderme noktasındaki kudretsizliğinde, devletin bölgedeki güçlü imgesi yıpranmaya başlar. Filmlerde, bölgedeki sosyal yapı aktörleri olarak ağalar ve devletin kurumları, çatışan veya işbirliği içinde hareket eden farklı iktidar odakları olarak algılanmış ve ön plana çıkarılmıştır. Bu dönem filmlerinde çözüm önerileri ve adımları devletten değil, ya aydınlardan, ya da köylülerin kendilerinden gelir.

Filmlerde etnik ve kültürel özelliklere göndermeler niceliksel olarak daha sık yapılsa da, ağırlıkla bölgenin fakirliği, eğitimsizliği ve geri kalmışlığı sınıfsal temelde ön plana çıkarılmış, dar bir bakışa sıkışan filmler bölgenin kültürel içeriğini verimli ve doğru şekilde tahlil etme şansını yakalayamamıştır. 1970'ler sineması bölgeye yönelme ilgisini ve ulaştığı kültürel verileri, tek yönlü bir bakış açı-

sıyla, ağa-devlet-köylü standart ilişkisinin içine hapsetmiş, ağaya karşı köylü mücadelesini (burjuvalara karşı işçi mücadelesinin bir benzeri olarak) ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla filmler bölgede merkezden bağımsız olarak gelişmiş iç kültürü kısmen görebilmiş ve betimleyebilmiş olsa da, bu kültürün dışarıdan gelen (Kemalist veya sosyalist) inşa edici yaklaşımlara gösterebileceği kültürel direncin dinamiklerini filmlere ya hiç taşımamıştır ya da cehalet göstergesi olarak kullanmıştır.[6]

1980'lerin Güneydoğu Anadolu filmleri, 1970'lerin filmlerinden ve edebiyatından miras kalan örnekler üzerine oturmuş fakat susup kalmış gibidir. Karakterlerin kişisel öykülerine, iç seslerine ve daha evrensel ölçekli sorunlarına kulak vermiş olan filmler, toplumsal ve siyasi açıdan kayıtsızlaşmıştır. Darbe gerçekliği ve psikolojisinin üzerine, bir de bölgede özellikle 1980'lerin ortalarından itibaren, devlet ve yerel kültür arasında yaşanan sıcak çatışmaların yoğunluğu düşünüldüğünde, bölgenin gerçek atmosferini yansıtmaktan uzak bu filmlerin sessizliklerinin örtük bir huzursuzluğa işaret ettiği söylenebilir.

Bu çalışmada 1990'lara kadar olan dönem değerlendirilmiştir. Fakat, Güneydoğu'yu konu alan filmler aslında tam da 1990'larla birlikte çeşitlenmeye başlamıştır. Yeni filmlerin, dönemin sorunsallaştırdığı noktalara işaret eden yeni perspektifler ürettiği göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışma daha aktüel bir araştırmanın ancak genel tarihsel arka planını oluşturabilme niteliğiyle şimdiden eskimektedir. 1990'ların ve içinde bulunduğumuz 2000'li yılların Güneydoğu köy filmlerine uzanacak köprüde, *Mem-u Zin* (Ümit Elçi, 1991), *Siyabend ile Heco* (Şahin Gök, 1991), *Drejan* (Şahin Gök, 1996), *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1997) ve *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1998) ilk akla gelebilecek örneklerdendir. *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2000), *Deliyürek Boomerang Cehennemi* (Osman Sınav, 2001), *Sınır* (Gani Rüzgar Şavata, 1999) ve *Doz* (Gani Rüzgar Şavata, 2001) filmlerinden, aşiret, töre, mafya üçlemesi üzerine oturan popüler televizyon dizilerine uzanan görsel metinler hattında, bölge hakkında yeni siyasal, toplumsal ve kültürel veriler üreten bir araştırma zemini hâlihazırda beklemektedir.

[6] Bu konuda bir Güneydoğu filmi olmamakla birlikte *Derviş Bey* (Şerif Gören, 1978) ayrıksı bir örnek olarak hatırlanabilir: *Derviş Bey*'de köylüler diğer filmlerdekinin aksine, ağalık kurumundan şikayetçi değildirler. Çünkü Ağa'nın, topluluğun varlığını sürdürebilmesi açısından, köylülerce de onaylanan köklü, kültürel bir işlevi vardır.

Kaynakça

Ayça, Engin (1994) "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", *Görüntü*, No: 1 (Şubat), s.52-58.

Ayça, Engin; Şahin, Osman; Yıldız, Bekir (1974) "Kızgın Toprak Üstüne Bir Açıkoturum", *Yedinci Sanat*, no: 17 (Temmuz-Ağustos), s.24-33.

Cantek, Levent (2001) "Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekliğin Düalizmleri", *Toplum ve Bilim,* No: 88 (Bahar), s.188-200.

Güçhan, Gülseren (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması,* Ankara: İmge Yayınları.

Güvemli, Zahir (1960) *Sinema Tarihi,* İstanbul: Varlık Yayınları.

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

Maktav, Hilmi (2001) "Türk Sineması'nda Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar", *Toplum ve Bilim,* No: 89 (Yaz), s.161-189.

Maktav, Hilmi (2001-2002) "Türk Sineması'nda Yeni Bir Dönem", *Birikim,* No: 152-153, Aralık-Ocak, s.225-233.

"Nijat Özön ile söyleşi" (1996) *Görüntü* (Türk Sineması Özel Sayısı), No: 5 (İlkbahar), s.2-14.

Özer, Murat (1995) *Ali Özgentürk Filmleri 1: Hazal,* İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

Özgüç, Agâh (1997-1998) *Türk Filmleri Sözlüğü (3 cilt),* İstanbul: Sesam Yayınları.

Özgüç, Agâh (1990) *Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1973) "Türk Sinemasında Köy Filmleri", *Yedinci Sanat,* No: 4 (Haziran), s.8-14, No: 5 (Temmuz), s.34-39, No: 6 (Ağustos), s.38-42.

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

Sütüven, S. A. (1977) "Sinemada Gerçekçi Düşüncenin Son Kriterleri", *Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema,* No: 3 (Haziran), ss. 7-13.

Türkali, Vedat (1992) *Üç Film Birden,* İstanbul: Cem Yayınevi.

Yeğen, Mesut (1999) *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Görüşmeler (t.y.). İstanbul: Sinematek Eskişehir İ.T.İ.A Yayınları.

Gülsüm Depeli
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

EŞKIYANIN SONU YA DA EŞKIYA DÜZE İNİNCE

Senem A. Duruel

Bu çalışma, Türk sinemasında "eşkıyalık" olgusuna odaklanmakta, tarihsel süreç içinde eşkıyalık olgusundaki değişimin, Türk sinema tarihinin farklı dönemlerinde gerçekleştirilen üç örnek filmde temsil edilişini tartışmaya açmaktadır. *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1958), *Kozanoğlu* (Atıf Yılmaz, 1967) ve *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) filmlerinde efe/eşkıya/halk kahramanı olgularının incelenmesi ve Türk sinemasının farklı dönemlerinde bu olguların ele alınış biçimlerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Birbirinden farklı içerikteki bu üç filmde, farklı dönem ve coğrafyaya ait üç eşkıya tiplemesinden hareketle tarihsel sürecini tamamlayan eşkıyalığın Türk sinemasındaki dönüşümü ele alınacaktır.

Bu filmlerde eşkıyaya bakıştaki değişimi incelemeden önce, genel eşkıya tanımlamasını yapmakta ve eşkıyaya farklı bakışların kökenlerini ortaya koymakta yarar olduğunu sanıyorum. Arapça bir sözcük olan "şaki"den türetilen eşkıya, genel tanımıyla yol kesen, fidye için adam kaçıran, düzene baş kaldıran bir "dağ adamı"dır. Türk romanında "eşkıyalık" üzerinde duran yazarlardan Kemal Tahir'e göre, eşkıyalığı hırsızlıktan ayırmaya imkân yoktur. Dolayısıyla hiçbir eşkıyalık olayı tarihi etkileyemez. Yaşar Kemal'e göre ise eşkıyalık bir baş kaldırma türüdür. Toplumun yetersizliğinden kaynaklanan kişisel bir baş kaldırmadır. Nedeni elbette ekonomiktir. Anadolu'da tarih boyunca eşkıyalığın bir yaşama biçimi olarak gelişmesinde coğrafyanın da büyük etkisi vardır (Güneri 1974: 1-2). Kemal Tahir, eşkıyalığın devletin zayıf düştüğü, büyük sarsıntılar geçirdiği dönemlerde görüldüğüne vurgu yapar. Ferit Güneri'nin 1973'te Kemal Tahir ve Yaşar Kemal'le yaptığı röportajda, Kemal Tahir başka bir noktaya daha değinir:

> *"Eşkıyalık dönemlerini yanıltan nokta, haksızlığa uğrayan ve kanuna sığınamayan, kanun tarafından himaye göremeyen birkaç gözü pek insanın da kanunun işlememesi zorunluluğu altında eşkıya gibi davranması görünmelerindendir" (1974: 2).*

Bu sözlerle Kemal Tahir, halk kahramanlarını, bazı efeleri, eşkıyadan ayırır. Yaşar Kemal, tarih içinde eşkıyalığın büyük başkaldırmalarda yardımcı olduğunu belirtir ve bunun için elimizde çok temel bir örnek olduğunu söyler. Mustafa Kemal'in önderliğindeki başkaldırı hareketinde yurdun başka başka bölgelerinden eşkıyaların yardımcı olduklarını, Yörük Ali Efe, Demirci Efe, Gizik Duran gibi örneklerle açıklar.

Avrupa, Amerika ve Asya ülkelerindeki haydutluk kurumu üzerine araştırmalar yapmış olan İngiliz Tarihçi E.J. Hobsbawm ise *Bandits* adlı kitabında "soylu eşkıya" kavramını ortaya atar (aktaran Moran 2000: 104). Hobsbawm'a göre soylu eşkıyalar, yasalara göre suçlu oldukları halde halkın gözünde suçsuz sayılan "toplumsal haydut"lardır. Bunlar, köylülerin baskı altında ezildiği, sömürüldüğü kırsal kesimde, zalim yöneticilere karşı başkaldırmış ve adalet istemişlerdir. Hobsbawm farklı ülkelerin, hikâyelerinde, romanlarında çizilen bu haydut tiplemelerinin ortak özelliklerini maddeler halinde toplamıştır. Bu ortak özelliklerin bazılarına Türk sinemasında çizilen eşkıya tiplerinde de rastlamak mümkündür. Hobsbawm'ın öne sürdüğü bu ortak özelliklerden ilki şudur: "Soylu eşkıya bir suç işlediği için dağa çıkmaz, bir haksızlığa uğradığı için dağa çıkar ve eşkıya olur" (2000: 104). Çalışma içinde ele aldığımız her üç filmde de, yani *Dokuz Dağın Efesi*'nde, *Kozanoğlu*'nda ve *Eşkıya*'da da kahramanlar[1] bir haksızlık sonucu dağa çıkmak zorunda kalmışlardır.

Metin Erksan, 1958 yılında, Kemal Tahir ile tanışıklığı olmadan önceki bir tarihte çektiği *Dokuz Dağın Efesi* filminde, Çakıcı Mehmet'i, Kemal Tahir'in tanımıyla "kanunun işlememesi durumunda eşkıya gibi davranan" bir tip olarak ele almıştır. Çakıcı, tıpkı Kemal Tahir'in vurguladığı gibi, isteyerek değil, zorunluluktan dağa çıkmıştır. Çakıcı'yı dağa çıkmaya iten neden devletin kötü işleyen adalet mekanizması ile ilgilidir. Film kötü işleyen bu adalet mekanizmasını tanımlayan bir sahne ile başlar. Filmde dış ses ile Osmanlı'nın son dönemi anlatılmaktadır:

> *"19. asrın sonlarına doğru Ege havalisi, dağlarda gezen eşkıya çetelerinden bıkıp usanmıştır. Saray ve Bab-ı ali bu durumun önüne bir türlü geçemiyordu. Nihayet İzmir Valisi Naşit Paşa bu derde çeteleri affetmek veya o zamanki tabirle 'düze indirmek'le bir çare bulabildi (...)"*

[1] Bu sözcüğü filmin kahramanları anlamında kullanıyorum.

Bu dış sesin ardından gelen sahnede düze inmiş eşkıya Çakırcalı Ahmet Efe, askerlerle birlikte namaz kılmaktadır. Çarkırcalı tam secdeye durduğu an, bir asker -bu Hasan Çavuş'tur- onu arkasından vurur. Bu çarpıcı sahne filmin tamamını özetlemekte, babası öldürülen Çakıcı Mehmet'in siyasi erke olan güvensizliğinin nedenlerini ortaya koymaktadır. Devletin verdiği söze rağmen babası öldürülmüş, işlemediği bir suç yüzünden bir yıl hapse girmiş, ailesi ve çevresinin baskısı üzerine öç almak için kendi hayatını da tehdit eden Hasan Çavuş'u öldürmek zorunda kalmıştır.

Filmin yorumuna göre Çakıcı gibiler bozuk düzenin nedeni değil, sonucudurlar. Dağlara bir defa çıkanın ise düze inmesi artık zordur. Ege bölgesinde eşkıya olan Çakıcı'nın içine düştüğü kısır döngünün bir benzerine, farklı bir coğrafyada -Çukurova'da- eşkıya olan Kozanoğlu'nda da rastlarız.

Ayşe Şasa'nın senaryosunu yazdığı ve Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1967 yapımı *Kozanoğlu*'nda, Hüseyin'in evi Karahasanoğulları'nın adamları tarafından basılır. Evden zorla at alınır, yem toplanır. Hüseyin'in (Kozanoğlu) kız kardeşine tecavüz edilir, babası Osman öldürülür. Babasının kanını yerde koymamak kararıyla dağa çıkan ve eşkıyaların arasına karışan Kozanoğlu kısa zamanda eşkıyalığın iç yüzünü görür. İkilem içindeki Kozanoğlu artık tek başınadır. Halkı soyanlar da, eşkıyayı yoldan çıkaranlar da, devletin içine girenler de Karahasanoğulları'dır. Köylüyü Karahasanoğulları'ndan koruyarak bir efsaneye dönüşen Kozanoğlu, Osmanlı paşasının kızını kurtardığı için affedilir, düze iner ve Nasuh Paşa onu mütesellim (vergi memuru) yapar. Fakat Karahasanoğlu boş durmaz merkeze baskı yaptırır. İstanbul'dan gelen padişah emri ile Paşa'yı mevkiinden eder. Nasuh Paşa'ya yardım eden Kozanoğlu hakkında idam fermanı çıkarttırılır. Kozanoğlu kaçmayı seçmez, mahkemede yargılanmak ister. Halk önünde boynu ipe geçirildiğinde, "Halimi siz duyurun Osmanlı padişahına, hakkımı siz sorun. Ardımdan kalanlara taze bir kavga doğsun," der ve ayağının altındaki yüksekliğe tekme atarak yaşamına kendisi son verir.

Kozanoğlu'nun ölümünden sonra genç bir delikanlının söylemeye başladığı ve halkın katıldığı türkü belli bir bilince varıldığının göstergesi olarak kullanılmıştır. Türkünün sözleri şöyledir:

"Kozanoğlu Hüseyin'im hey/ Ne kadı tanırım ne bey/ Haksızlığa karşı korum/ Durduramaz beni hiçbir şey/ Kozanoğlu Kozanoğlu/ Seni izleyi izleyi/ Yaralarım göz göz oldu/ Devlet gözleyi gözleyi."

Dokuz Dağın Efesi'nde de, *Kozanoğlu*'nda da başlangıçta kişisel bir baş kaldırma olarak dağa çıkan kahramanlar, Hobsbawm'ın belirttiği gibi daha sonra toplumsal bir misyon da üstlenirler. Çakıcı Mehmet, halk arasında yaptığı iyiliklerle nam salar, dokuz dağın efesi olur. Kızanlarını toplayıp halka iyilik yapmalarını salık verir; halkın malını, canını, ırzını kötülük yapan diğer eşkıya çetelerinden korur. Buna karşılık halk da Çakıcı'nın yerini hükümetten saklar.

Kozanoğlu'nun toplumsal misyonunun altı daha da belirgin biçimde çizilmiştir. Yılmaz Güney'in canlandırdığı Kozanoğlu'nun "Ardımdan kalanlara taze bir kavga doğsun," sözlerini ve halkın birlikte söylediği türküyü, filmin ele aldığı tarihsel dönemin dışına taşırarak ve 1960'lı yılların Türkiye'sindeki politik ortamı da göz önüne alarak yorumlamak mümkündür. Filmdeki Kozanoğlu âdeta devrimci (!) bir kimliğe bürünmüştür.

Fakat Yavuz Turgul'un yönettiği 1996 yapımı *Eşkıya*'daki Baran, film boyunca toplumsal bir misyon üstlenmez, daha doğrusu üstlenemez. Yaşar Kemal'in "Eşkıyalık her çağda biçim değiştirerek olacaktır," dediği gibi, eşkıyalık biçim değiştirmiştir. Dağlardaki efsanevi eşkıya ölmüştür. Artık şehir eşkıyaları ve onların türlü ayak oyunları vardır. Baran, temsil ettiği değerlerle (söze güven, mertlik vb.) şehir eşkıyaları karşısında masum kalmıştır. Bireysel arayışı sırasında içine düştüğü toplumsal -büyük ölçüde bireysel- sorunları kendi adalet anlayışı ile çözümleyen Baran, filmin sonunda ölümüne, bir bakıma da kurtuluşuna kavuşur.

Kozanoğlu'nda, diğer iki filmden farklı olarak, Hobsbawm'ın önerdiği bir diğer soylu eşkıya özelliği de öne çıkmaktadır. Hobsbawm'a göre "soylu eşkıya kralın ya da imparatorun düşmanı değildir; çünkü kral ya da imparator adaletin kaynağıdır. Soylu eşkıyanın düşmanı, bölgesindeki mütegallibedir. Bunlar halka zulmeden toprak sahipleri, derebeyleridir" (aktaran Moran, 2000: 104). Düze inip vergi memuru yapılan Kozanoğlu'nun savaşı da padişahla değil, Karahasanoğulları'yla yani mütegallibeyledir. Kozanoğlu'nda devlet-halk ilişkisindeki olumsuzluk merkezi otoriteden değil, aradaki sipahiden, eşraftan ve din görevlilerinden kaynaklanmaktadır. Kozanoğlu Hüseyin adaletin kaynağı olan devlet içinde görev aldığı halde, Karahasanoğulları devletin içine sızdığı için filmin finalinde, halkı devlete karşı baş kaldırıp eşkıya olmaya davet etmiştir. *Kozanoğlu,* bu yıllarda romancılar arasında tartışılan eşkıyanın düzeni koruduğu mu, yoksa düzeni bozduğu mu; eşkıyanın bir halk kahramanı mı,

yoksa toplum dışı kişiler mi olduğu konusuna, bu düşüncelerin arasında gelgitler yaşayarak cevap veren bir filmdir.

Efsane - gerçek, halk kahramanı - tarihsel kişi olgularının bu üç filmde ele alınışına baktığımızda hepsinin iç içe geçmiş olduklarını, çoğu zaman ise efsanenin gerçeğin önüne geçtiğini görürüz.

Eşkıya'da Baran polisler tarafından sarıldığında kaos arkada kalmış, İstanbul kaosunun bir parçası olan havai fişekler yıldıza dönüşmüştür. Havai fişeklere koşan Baran, film boyunca işlenen bir masal ögesine dayanarak öldüğünde gökteki bir yıldız olur. Baran'ın bu şekilde ölümsüzleşmesi sadece yıllarca ayrı kaldığı suskun Keje'nin gözünde değildir. Baran seyirci olarak bizlerin de gözünde ölümsüzleştirilmek istenmiştir. Artık Baran, İstanbul'da gökyüzünden Fırat nehrinin üstüne kayan bir yıldızdır. Âdeta taşıdığı çeşitli erdemlerle özlem duyulan nostaljik bir eşkıyadır.

Film bu yönüyle 1958 yapımı *Dokuz Dağın Efesi*'nden de, 1967 yapımı *Kozanoğlu*'ndan da daha çok masala yaklaşmaktadır. Berfo'nun türlü oyun ve yalanlarla Baran'ın elinden aldığı Keje'nin 35 yıl boyunca suskun kalması da, İstanbul'da büyük bir patrona dönüşen ve evi sıkı bir koruma altında olan Berfo'nun, Baran tarafından rahatlıkla yok edilmesi de, Baran'ın koca bir uyuşturucu çetesini tek başına ortadan kaldırması da, Keje'nin ve Fırat nehri kenarındaki köyün yarı deli-yarı bilge kadın tiplemesinin Baran'ın ölümünü yıldızlardan anlaması da masaldır. *Eşkıya*'da üstte görülen sert gerçekçi dünyanın altında, ele aldığımız diğer filmlere oranla çok daha masalsı bir dünya yatmaktadır.

Berna Moran, *İnce Memed* üzerine yaptığı incelemesinde Yaşar Kemal'in "soylu eşkıya" öyküsünü, ikinci bir gelenek olan "âşık hikâyeleri" geleneği ile beslediğini belirtir (2000: 109). Yavuz Turgul'un da *Eşkıya*'da bu ikinci gelenekten yola çıktığını gözlemlemek mümkündür. Filmde Baran'ın ve Keje'nin aşkı, tıpkı âşık hikâyelerindeki gibi yüceltilmiş bir değer olarak yerini alır.

Dokuz Dağın Efesi filmi efsane - gerçek meselesi ve tartışmaları üzerine ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Nijat Özön, 1959'da *Akis*'te yayımlanan "Hasta Sinema" adlı yazısında "Viva Çakıcı!" başlığı altında *Dokuz Dağın Efesi*'nin, Elia Kazan'ın *Viva Zapata*'sına (1952) benzediğini yazmıştır (Özön, 1995: 79). Metin Erksan ise *Vatan* gazetesinde 1959 yılında yazdığı "Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği" adlı makalesinde zeybekliğin köklerini araştırdığını, Çakıcı'nın hayatını ayrıntılı bir biçimde incelediğini söyleyerek bu eleştiriye şöyle cevap vermiştir:

"Beni birinci planda etkileyen üslup rejisör Elia Kazan'ın üslubu değil, doğrudan doğruyu yurdumun, Anadolu'nun kendisini bütün çağlarıyla ifade eden üslubuydu... Nedir ki zeybeklikte bir Anadolu – Türk - İyon meselesi bulunduğu bilinmediği için eleştirmelerde üslubumu incelemek için başvurulan kaynak Batı'nın sinema ürünleriydi. Eğer Zapata gibi bir örnek olmasaydı Çakıcı Al Capone'a bile benzetilebilirdi. Benzetildi de; Billy the Kid dendi. Bunda yanılınıyordu. Zeybeklik ne Amerikalı Billy the Kid'in yaptığı gibi geleneği olmayan ferdi bir eşkıyalık, ne de Zapata gibi sosyal yanı ağır basan bir halk hareketiydi."

Metin Erksan'ın aynı makalede belirttiğine göre, *Dokuz Dağın Efesi*'nin kahramanı Çakıcı Mehmet hakkındaki bazı gerçekler, yönetmenin bilgisi dahilinde olduğu halde sansür engeline takılabileceği için filme yansıtılmamıştır. Çakıcı'nın Osmanlı'ya karşı durmasındaki sosyal ve ekonomik nedenler, örneğin Çakıcı'nın yabancı sermaye ile bağlantısı, Osmanlı hükümetine karşı tıpkı Kozanoğlu gibi İngilizler tarafından tutulması ve korunması filmde yer almamıştır.

Metin Erksan'ın film için yararlandığını belirttiği kaynaklardan biri Pertev Naili Boratav'dır. Boratav, "Halk Kahramanları, Sanat Eseri ve Halk Terbiyesi" adlı makalesinde Çakıcı Mehmet Efe'yi[2] şöyle tanımlamaktadır:

"Çakıcı Mehmet Efe'nin mensup olduğu Anadolu köyü zümresinin zararına işleyen menfaat hislerinden münezzeh bir insan olduğunu nasıl iddia edebiliriz ki... O İzmir mıntıkasındaki 'levanten' müstemleke simsarlarına ve onların yerli derebeyi ve memur ortaklarına alet olmakla -belki yaptığı işin tam şuuruna varmaksızın- düşmanlık ediyordu. Fakat diğer taraftan o, halkın koruyucusu olmak, zalimleri kahredip, mazlumların intikamını almak, yeryüzünde hak ve adaleti dağıtmak vazifesini üzerine almış bir insan sıfatıyla da hükmünü yürütüyordu." (1982: 132)

Filmin sonunda Çakıcı da tıpkı *Kozanoğlu* ve *Eşkıya* filmlerindeki kahramanlar gibi ölümsüzleşmiştir. Vurulduğunda vasiyeti üzerine, Çakıcı'nın başı gövdesinden ayrılır. Böylece kimse onu öldü bilmeyecek, halk arasındaki Çakıcı efsanesi sürecektir.

Pertev Naili Boratav, 1929 yılından itibaren Türk halk kültürünün, özellikle de Türk halk edebiyatının kaynaklarını inceleyip, çeşitli yazı-

[2] Bkz. Pertev Naili Boratav (1982), "Çakıcı Efe", *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayınları, İstanbul.

larını topladığı "Folklor ve Edebiyat" adlı derlemedeki makalesinde şöyle der:

> *"Bir kahraman, sanat eserinin malı olduğu andan itibaren, onun hakiki şahsiyeti, sanatkârın yaratacağı şahsiyetinin malzemelerinden ancak bir kısmını teşkil eder. Sanatkâr hakiki şahsiyete istediği (fakat sade kendinin değil, mensup olduğu cemiyetin, zümrenin istediği) hüviyeti vermek zaruretindedir. Sanatkâra, 'Neden hakikati tahrif ediyorsun?' diye kızmaya hakkımız yoktur. Zira bunu isteyen biziz"* (1982: 133).

Boratav'ın belirttiği gibi, halk kahramanları nasıl tarihi-gerçek kimliklerinden arınmış, halkın görmek istediği kişiliklere bürünmüşlerse sinemada da aynı karakterler hayat bulmuştur. Bu açıdan *Dokuz Dağın Efesi* de, *Kozanoğlu* da, *Eşkıya* da Türk sinemasında sözlü edebiyat geleneğini kendine göre biçimleyip sürdürme eğiliminin ana damarlarından birinin eşkıya filmleri olduğunu bize hatırlatmaktadır.

Kaynakça

Boratav, Pertev Naili (1982) "Çakıcı Efe", *Folklor ve Edebiyat -1/2*, İstanbul: Adam Yayınları.

Erksan, Metin (1959) "Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği", *Vatan*, 15 Haziran.

Güneri, Ferit (1974) İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde "Türk Romanında Eşkıya Teması" konulu bitirme tezi için Kemal Tahir ve Yaşar Kemal ile yaptığı söyleşi, *Türkiye Defteri*, Sayı 4, Şubat.

Moran, Berna (2000) *Türk Romanına Eleştirel Bakış 2*, 10. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

MSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi.

Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya II*, Ankara: Kitle Yayınları.

Filmografi

Dokuz Dağın Efesi (Çakıcı Geliyor)

Yapım Yılı: 1958

Yönetmen-Senaryo: Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Şevket Kıymaz

Oyuncular: Fikret Hakan, Serpil Gül, Kadir Savun, Hayri Esen, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Sadettin Erbil, Yılmaz Gruda.

Kozanoğlu

Yapım Yılı: 1967

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ayşe Şasa

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu, İhsan Yüce, Danyal Topatan, Kani Kıpçak.

Eşkıya
Yapım Yılı: 1996
Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul
Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak
Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Şen, Yeşim Salkım, Kamuran Usluer, Nejdet Mahfi Ayral, Kayhan Yıldızoğlu.

Senem A. Duruel
Bölüm Başkanı
Mersin Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, Tv, Sinema Bölümü

SEKS SİNEMASININ ÖTEKİLEŞTİRİLMESİ

Kaya Özkaracalar

I. Giriş

1970'lerin ikinci yarısında ülkemizde önce ithal yabancı filmler, hemen akabinde de Yeşilçam yapımı yerli benzerleri üzerinden bir 'seks filmleri furyası' yaşanmıştı. 1970'lerin seks filmleri furyasına ilişkin olarak o dönemde sinema yayınlarında oluşan bir söylem, zaman içinde sinema tarihi çalışmalarında da kendine yer edinmiş ve örneğin yakın tarihli bir televizyon belgeselinde de yansımaları görülecek şekilde günümüze dek hakimiyetini sürdürmüştür. Bu çalışmada, 1970'lerin 'seks filmleri furyası' hakkındaki hakim söylemin ne zaman, nasıl oluştuğu, temel unsurlarının neler olduğu konusu – söylemin içerdiği kimi yanılsamalar ve kimi iç çelişkiler de ortaya konacak şekilde- o dönemin en popüler sinema yayın organı olan *Ses* dergisinin taranmasından hareketle ele alınacaktır. Ayrıca çalışmanın sonunda bu hakim söylemin o dönemin tarih olmasıyla birlikte zaman içinde sağladığı sürekliliğine karşın günümüzde mutlakıyetinin sarsılmasına, alternatif bakış açılarının ortaya çıkmasına da kısaca işaret edilecektir.

II. Hakim Söylemin Unsurları

1. Kullanılan Nitelemeler

1970'lerin seks filmlerine ilişkin hakim söylemin oluşmasının mihenk taşı olarak *Ses* dergisinin bu furyayı 29.11.1975 tarihli sayısında "Seks Rezaleti" başlığıyla kapak konusu yapması gösterilebilir. Öncelikle dergideki altı sayfalık dosyada kullanılan terminolojiye işaret etmek yararlı olacaktır. En göze çarpan sözcük öbeklerinden biri "iğrenç" ve "rezalet"tir. Örneğin ana metinde "Gençler zehirlenmiş, çocuklar kötüye, yanlışa alıştırılmış kimin umurunda? Şimdi gelin de siz buna rezalet demeyin," ifadesi geçerken metne görsel

malzeme olarak eşlik eden seks filmi lobi kartlarının resim altyazılarında "iğrenç sahneler" ve "bu ne rezalet" ifadeleri yer alıyor.[1]

Göze çarpan bir diğer sözcük öbeği ise "kangren", "salgın" ve "hastalık". Örneğin derginin kendi ana metninde "kangren gibi ülkenin her tarafını saran bu iğrenç filmlere dur demenin zamanı geldi," ifadesi yer alırken[2] dosya kapsamında görüş alınan sinemacılardan Türker İnanoğlu'nun demecinde "kangren olmuş yaralar" ve "hasta bir toplum" ifadeleri geçiyor.[3] Bu öbekteki sözcükler, yerli sinemadaki seks filmleri patlamasının 'tedavi edilmesi gereken' bir olgu olduğu çağrışımını, özel olarak 'kangren' ifadesi ise 'kesilip atılmak' çağrışımını taşıyor.

Bu söylemin bir diğer önemli unsuru ise, söz konusu filmlere karşı çıkışın gerekçesi olarak çocuklar ve gençler üzerindeki olumsuz etkilerinin öne çıkarılması. Ana metinden yukarıdaki alıntıda 'gençlerin zehirlenmesinin, çocukların kötüye, yanlışa alıştırılmasının' rezalet olarak nitelendirildiğini görmüştük. Aynı sayıda uzman sıfatıyla röportaj yapılan kişilerden Prof. Özcan Köknel'in ifadeleri de bu doğrultuda: "Çocuklarımızın sapık olmasına göz mü yumacağız? Bizim toplumumuz henüz seks problemlerini çözmüş değildir. Bazı çevreler bu toplum yapısını ticari amaçları uğruna istismar etmekteler."[4]

2. Batı'yla Kıyaslama

1970'lerin seks filmleri furyasına ilişkin hakim söylemin bir diğer öne çıkan unsuru ise Avrupa ve ABD ile yapılan kıyaslamalara ilişkin ki bu unsur ciddi yanılsamaları içeriyor. Bu yanılsama esas itibariyle Batı sinemalarında Türkiye'dekine benzer seks filmlerinin olmadığı ve ülkemizdeki durumun âdeta bize özgü olduğu şeklinde. Kuşkusuz Avrupa'da da erotik filmler çekildiği yadsınmıyor ama Avrupai filmlerin Türkiye'dekilerden ("rezalet") çok farklı olduğu iddia ediliyor: "Avrupalı ve Amerikalı yapımcılar soruna öyle bir kılıf uydurmuşlardı ki, seks filmlerinde seyirci hem eğitiliyor, hem de ona çıplaklığın ağır bastığı bir sanat filmi sunuluyordu. Ya bizimkilerin yaptığı? Ne konusu var, ne mesajı."[5] Ana metinden bu alıntıda söz konusu edilen erotik sanat filmlerinin Türkiye'deki 'seks filmleri furyasındaki' ürün-

[1] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.2.
[2] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.3.
[3] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.5.
[4] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.5.
[5] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.3.

lerden çok farklı olduğu kuşkusuz, ancak gözden kaçan/kaçırılan nokta ise Batı'da yalnızca erotik sanat filmlerinin değil Türkiye'dekine çok benzer filmlerin de yapılmış olduğu. Hatta Türkiye'deki seks filmleri furyasının İtalyan seks komedileri furyasından etkilenmiş olduğu aşikardır. *Ses* yazar ve editörlerinin Türkiye'de de bir hayli ilgi gören İtalyan seks filmlerinin varlığından veya niteliğinden bihaber olduğu kuşkusuz düşünülemez. Yani, yerli seks filmlerinin yanı sıra perdelerimizde görülen bu İtalyan filmlerinin eğitici ve sanatsal nitelikli olduklarının sanılmasından ziyade, ya bu filmlerin yok sayılması ya da bir şekilde İtalyan olmanın Avrupalı olmak için yeterli sayılmaması söz konusu.

Ancak bu bağlamda, yani Türkiye sineması ile Batı sinemalarının seks filmlerinin buradakinin 'rezalet', oradakinin 'eğitici-sanatsal' olarak kıyaslanması ve Türkiye'deki rezaletlere Batı'da rastlanmayıp bize özgü olduğu şeklindeki söylemin kimi tezahürleri açık biçimde bilgi eksikliğine de dayanıyor. Bunun bir sebebi Türkiye'de sinema üzerine yazan çevrelerin, Türk sinemasını 'iyi' ve 'kötü' örnekleriyle bütünsel olarak bilmesi, ama Batı sinemasını yalnızca 'iyi' örnekleri üzerinden tanıması olsa gerek. Seks filmlerinin arasına pornografik parça eklenmesi uygulamasının, sinema üzerine yazanlar tarafından algılanışı buna örnek gösterilebilir: Türkiye'de bu uygulamanın varlığından haberdar olanlar bu uygulamayı yalnızca Türkiye'ye özgü, Batı'da örneği görülmeyen bir uygulama zannetmektedirler. Örneğin Atilla Dorsay, 1979'da yazdığı bir gazete yazısında "Bizde [...] Batı'da olmayan başka bir şey daha var... Normal bir filmin arasına hiç gereği yokken ekleniveren, Batı'dan gelme 8 mm'lik özel porno film parçaları var. Film birden kesiliyor; perdede bakıyorsunuz birbirine girmiş kadın-erkek vücutları, doğanın en doğal işini bir teşhir aracı, bir meta haline getirmişler, oynaşıp duruyorlar..."[6] diyor. Oysa seks filmlerinin içine pornografik sahneler ekleme uygulaması 1970'lerin başından beri Avrupa'da, seks filmi olmayan filmlerin içine erotik sahneler eklenmesi uygulaması ise çok daha eski tarihlerden beri hem Avrupa'da, hem de ABD'de söz konusudur.

3. Sansür Çağrısı

1970'lerin seks filmleri furyasına ilişkin hakim söylemin temel unsurlarından bir diğeri olan sansür çağrısı ise bu söylemin en çelişkili olanı: Seks filmlerine yönelik sansür çağrısı yaşamda karşılığını bul-

[6] Atilla Dorsay (1986) *Yüzyüze*, İstanbul: Çağdaş Yayınları, s.243-244.

duğunda yalnızca seks filmleriyle sınırlı kalmayıp sinema endüstrisinin çok daha geniş kesimlerini etkisi altına almıştır.

Bu sansür çağrısının ilk nüvelerini *Ses*'teki dosyada görüyoruz. Zaten yukarıda açımlandığı gibi seks filmlerinin bir hastalık, hatta kangren olarak görülmesinin beklenen bir sonucu olarak görülebilir sansür çağrısı. Öncelikle dosyadaki ana metinde açıkça 'ihbarcılık' sayılabilecek şu ifade yer alıyor: "Fakat garip olan şu ki yasal yönden çevrilmesine ve oynatılmasına olanak olmayan filmler nasıl sinemalarda gösterilebiliyor?"[7] Raif Ertem adlı bir avukatla yapılan ve "Kanunlar Yasaklıyor" başlığıyla yayınlanan röportajda, kanunun müstehcen filmlerin gösterilmesini yasakladığı kaydediliyor.[8] İstanbul Milli Eğitim Müdürü ile yapılan röportajda ise "en etkileyici ve en acımasız tedbirler almak zamanı gelmiştir" ifadesi öne çıkıyor.[9] En az bunlar kadar, hatta daha da fazla dikkati çeken husus ise sinema sektöründen isimlerle yapılan röportajlarda üstü örtülü de olsa sansür çağrısı niteliği taşıyan beyanatların yer alması. Örneğin Cüneyt Arkın "bir an önce tedbir yoluna gidilmesi" gerektiğini söylerken, Ayhan Işık, "Devlet müdahale etmelidir," diyor.[10] Son olarak, âdeta bütün bu sansür çağrılarına karşılık olarak, çağrının doğal muhatabı olan hükümet adına dönemin Adalet Bakanı İsmail Müftüoğlu "hükümetin bir çare aradığını" kaydediyor.[11]

Bu arada kaydedilmesi gereken ilginç bir gelişme, bu açık veya örtülü sansür çağrılarının sektör içinden belli bir tepki görmesi ve bu tepki sonucu sansür çağrıcılarının bu çağrılarında kısmi geri adım atmaları olacaktır. *Ses*'in 20.12.1975 tarihli sayısında, seks filmlerini kapak yaptıkları sayılarından sonra "birkaç prodüktörün, meslektaşlarından kendilerini kınayan mektuplar aldıkları" kaydediliyor. *Ses*'in konuyla ilgili yazısında ise "Önce hemen altını çizerek belirtelim ki, seks doğal bir gereksinmedir. Seksin sinemada yer almasına karşı çıkmak en azından gerçekçi olmamaktadır," denildikten sonra "sansürün yeterli olmayacağı, belki işin daha tehlikeli bir noktaya varacağı (...) iktidarın (sansürü) kendi amaçları için kullanacağı" ve bunun da "sinemanın topluma hizmet edememesi" sonucunu vereceği kaydediliyor.[12]

[7] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.3.
[8] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.4.
[9] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.5.
[10] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.5.
[11] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.6.
[12] *Ses*, No. 51 (29.12.1975), s.3.

Ancak âdeta cin şişeden çıkmıştır bir kere. Öncelikle seks sinemasını vuran sansür haberlerinin en ses getireni, aralık ayında vizyona giren *Emmanuelle* filminin gösterimdeki 4. haftasında İçişleri Bakanlığı tarafından yasaklanması olacaktır. Sansür dalgası kuşkusuz sinemada seksi hedef almakla sınırlı kalmaz, örneğin 1976'nın Nisan-Ekim ayları arasında denetime sunulan 100 yerli film senaryosundan yalnızca 25'i onaylanır. Bu sansür dalgasına Osman Seden, Ertem Eğilmez, Türker İnanoğlu, Hürrem Erman gibi ana-akım sinemacılar karşı çıkarlarken yine de seks filmleri furyasını suçlamaktan çekinmezler. Bu arada her dört sinemacının da seks filmleriyle siyasi ("ideolojik") filmleri aynı bağlamda, yani sansürün müsebbibi olarak, bir arada anmaları dikkate değer.[13]

4. Savunmaya Söz Verip Kaile Almamak

1970'lerin seks filmleri furyasına ilişkin hakim söylemin önemli bir tamamlayıcı unsuru ise besbelli adaletli görünme kaygısıyla 'karşı' tarafa, yani seks filmi yapanlara, şeklen söz hakkı tanımak ama onların argümanlarını kaale almamak şeklinde tanımlanabilir. *Ses* dergisinin seks filmlerini kapak yaptığı sayısında konuyla ilgili 6 sayfalık dosyanın 1 sayfası seks filmleri oyuncularından alınan demeçlere ayrılmış. Bu sayfanın "Söz Seks Filmi Oyuncularının" şeklindeki başlığı 'söz savunmanın' ifadesini çağrıştırıyor.

Gerek o sayıda gerekse yine aynı konuya geniş yer ayrılan bir ay sonraki *Ses* sayısında görüşü alınan seks filmi oyuncuları yer yer Sermet Serdengeçti'nin "Ben cebime giren paraya bakarım, gerisi beni ilgilendirmez," tarzındaki kimi ifadeleri bir yana, bir hayli ciddiye alınmayı hak eden argümanlar ve karşı-argümanlar da geliştirmişler:

Sermet Serdengeçti: "Sanki diğer filmler izleyiciye ne mesaj veriyor?"[14]

Mine Mutlu: "Halkın beğenmeyeceği filmler yapıp ondan sonra şikayet edenler bize karşı çıkıyorlar. Cesaretleri varsa alsınlar starlarını, seks filmi çevirsinler. O zaman bu işin sanıldığı kadar kolay olmadığını anlayacaklar."[15]

Feri Cansel: "Kimse bana 'Gel Feri, filanca büyük firmanın şu filminde başrolü oyna,' demedi. (...) Suçlu biz ya da küçük şirketler

[13] *Ses*, No. 40 (2.10.1976), s.4-5.
[14] *Ses*, No. 48 (29.11.1975), s.7.
[15] *Ses*, No. 51 (20.12.1975), s.5.

değil, kendilerinden başkasına yaşama hakkı vermeyen büyük firmalardır."[16]

Arzu Okay: "Seks filmlerinin yararlı olduğuna inanıyorum. Cinsel sorunlarını çözememiş bir toplumda bu filmler belli bir boşalımı sağlıyor. Böylece kadınların mini etek giymelerine eskiden olduğu gibi aç gözle bakılmıyor. Eskiden duygu sömürüsü dolu filmler yapılıyordu. Onlar da yıpratıyordu insanları. Onlara karşı çıkmayanlar bugün sekse karşı çıkıyorlar."[17]

Oysa *Ses*'in dosyasındaki değerlendirme metinlerinde bu argümanlara karşılık niteliğinde hiçbir görüş yok. Bunun sebebi konusundaki bir ipucu ise sinemada sansür konulu bir televizyon forumuna ilişkin *Ses*'in haberinin satır aralarında görülüyor. *Ses* bu foruma Figen Han'ın da çağrılmış olmasına şu alaycı ifadelerle değiniyor: "Figen Han'ın sinemadaki engin tecrübesinden dolayı mı, yoksa seks filmlerindeki üstün başarısından dolayı mı davet edildiğini bir türlü çözemedik."[18]

Bu 'karşı tarafa' da söz hakkı verme ama onun sözlerini yine de kaale almama, yok sayma tarzının günümüze kadar devam ettiğini gözlemliyoruz. Örneğin *Bir Yudum İnsan* adlı portre belgesel dizisinin Arzu Okay'la ilgili bölümünde, kendisiyle röportaj yapılan yapımcı Kadri Yurdatap, seks filmleri seyircisinin sanıldığının aksine örneğin bankacıları da kapsayan çok daha geniş bir kesim olduğunu vurgularken, anlatıcı üst ses, belgeselin bir başka yerinde "bu seyircinin lümpen kesimden olduğunu" söyleyebilmekte, "artık sinema salonları kasketli, kasketsiz, genç, yaşlı, işli, işsiz, deyim yerindeyse ipsiz sapsız, cinsel açlıktaki erkeklerle dolmaktadır" diyebilmektedir.

III. Sonuç

Görüldüğü üzere 1970'lerin seks filmleri furyası hakkındaki hakim söylemin özetle seks sineması izleyicilerinin ve emekçilerinin ötekileştirilmesi üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Bu söylem özellikle piyasada bu konuda temel başvuru kaynağı olan Agâh Özgüç'ün kitaplarının hatırı sayılır katkısıyla günümüze dek hakimiyetini korumuştur (yukarıda yeri geldiğinde geçerken değinilen *Bir Yudum İnsan* belgeseli örneğinde olduğu gibi). Ancak amacı bu hakim söylemin oluşmasını ve temel unsurlarını mercek altına almak olan bu

[16] *Ses*, No. 51 (20.12.1975), s.5.
[17] *Ses*, No. 51 (20.12.1975), s.5.
[18] *Ses*, No. 51 (20.12.1975), s.3.

çalışmayı kapatırken yeni bir çalışma alanına işaret etmek üzere bu söylemin hakimiyetinin değil ama mutlakıyetinin son yıllarda kırıldığını da kaydetmek gerekli. Bir yanda C.B. rumuzlu bir yazarın kaleminden çıkan fanzinler, bir yandan Taner Ay'ın kimi seks filmi yıldızlarını da dahil ettiği Yeşilçam simalarına sempati ve hatta hayranlıkla yaklaşmaktan kendini alıkoymadığı *Yeşilçam Sokağı Fotoğrafları* adlı kitabı, son olarak Cihan Demirci'nin salt seks filmleriyle ilgili *Araya Parça Giren Yıllar* adlı çalışması, bu arada *Geceyarısı Sineması* dergisindeki kimi makaleler ve hatta bu konuyla ilgili bir film olan *Renkli-Türkçe* (Ahmet Çadırcı, 1999) bu alanda artık bir çoğulluğun mevcut olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Ay, Taner (1999) *Yeşilçam Sokağı Fotoğrafları*, İstanbul: Çalıntı Yayınları.
Demirci, Cihan (2004) *Araya Parça Giren Yıllar*, İstanbul: İnkılap.
Dorsay, Atilla (1986) *Yüzyüze*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
Özgüç, Agâh (2000) *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Parantez.
Ses dergisi (1975-76)

Filmografi

Bir Yudum İnsan: Arzu Okay (Atv)
Renkli-Türkçe (Ahmet Çadırcı, 1999)

Kaya Özkaracalar
Bahçeşehir Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü Öğretim Üyesi

Sinema ve Seyir

SEYİR İÇİNDE BELLEĞİN SEYRİ UNUTUŞUN VE HATIRLAMANIN SANCISI VE ÖMER KAVUR FİLMLERİNDE TOPLUMSAL TARİHİN BİREYE BAĞLANIŞI...

Ayla Kanbur

Film izleme pratiği hem sinemanın perdesi hem de gösterilen mekânlarıyla, algılarımızla dolayısıyla belleğimizle ilişki kuran bir pratik olagelmiştir. Bu incelemenin çıkış noktasını da, bu bağlamda, Ömer Kavur'un bazı filmlerini (*Gece Yolculuğu* [1987], *Gizli Yüz* [1991], *Anayurt Oteli* [1987], *Akrebin Yolculuğu* [1997] ve *Karşılaşma* [2002]) seyrederken belleğimin çıkardığı seyir oluşturmaktadır.

Bu seyir içinde ortaya çıkan çarpıcı nokta, anlamlandırmada bulunabilmek için adı geçen filmlerin seyirciyi Türkiye'nin toplumsal ve kültürel tarihini de hatırlamaya zorlaması.

Kavur'un bu filmleri kurduğu nedensellikleri, filmin akışı, karakterlerin ilişkileriyle genelgeçer öykü kalıplarının bir ölçüde dışına çıkan bir anlatıma sahiptir. Filmlerin, her ne kadar tarihi bir anlatım sunmasa da, tarihle açıkça dile getirilemeyen bir ilişki içinde oldukları gözlenir. Âdeta anlatımın içine sızmış ve onun üzerine inşa edildiği toplumsal bir tarihtir ve bireylerin bu tarihle ilişkisi kültürel düzeyde kendi zaman ve mekânsal ilişkilerinde ortaya çıkar. Ana karakterlerin öykülerini bireysel tarihlerinde beliren toplumsal tarih oluşturur ve filmin anlatım akışına ivme kazandırır.

1. Film öyküleri genellikle karakterlerin kendi bellekleriyle kurduğu ilişkiye yüklenen bir dönüştürmeyle (*conversion*) kurulmuştur. Bundan kastedilen, Türkiye'nin toplumsal tarihini açıkça sorgulayamamaktan kaynaklanan, bir çeşit, başka bir kanala aktarma, başka bir biçimde ortaya çıkarmadır. Bu filmlerde daima belli bir karakter, hatırlamayla ilgili bir sorunun içindedir. Bu hatırlama süreci, çözümsüz bir "şimdi"ye, belli bir travmadan sonra saplanmış, o anda, o alacakaranlık anında, zamanın durmuş olduğu o "an"a sıkışmışlığı çözmeye doğru başlayan bir yolculuktur. Aslında geçmişi hatırlamak-

tan daha çok durmuş zamanın içinde, yeniden akması için çıkılmış bir yolculuktur. Zaman, o karakter için donduğu yerden yeniden akmaya başlayana kadar, o durmuş zaman, farklı bir zaman boyutunda yeniden yaşanmalıdır. Karakterler için zamanı durduran travma benzeri şeyden kurtulabilmek için bir yüzleşme gereklidir. Yüzleşmenin korkusunu yenmek için, sonrasında karşılarına çıkacak olanı kabul edecek cesareti edinmeleri için bu yolculuğu yapmak zorunludur; yeniden kendi zamanlarının akışını yakalayabilmek, bir kimlik olabilmek için. Ancak kendi gerçek hikâyesine vakıf olduktan sonra zaman doğru akmaya başlayacaktır.

2. Birinciye bağlı olarak, bireylerin mekân, zaman ve bellek ilişkileri üzerinden kurulan bu dönüştürme, aynı zamanda toplumsal tarihin bireysel belleğe bağlanışına ve dolayısıyla ortak bir belleğin varlığına işaret eder. Bu iki yönlü bağın, yani bireysel olanla ortak olanın bir yönü, karakterlerin yaşadığı travma benzeri olaylar, kırılmalar Türkiye'nin ortak tarihinin kırılma, yarılma, devamsızlıklarına göndermede bulunur. Daha açık bir deyişle hem bu kırılmalardan dolayı bireyler kayıptır ve hem de bu bireylerden dolayı ortak tarih (öyküler) kendi zamanını sürdüremez, zaman akmaz. Çünkü bu bireylerin kendi tarihleriyle zorunlu yüzleşmeleri ertelenmektedir.

Robert Culberton (1995: 27), "Embodied Memory, Transcendence and Telling" adlı makalesinde travma yaşayan kişilerin bu travmayı nasıl hatırladıklarını, anlattıklarını inceler. Bu inceleme birincide sözü edilen "dönüştürme"yi açacak sonuçları içermektedir. Ona göre, yoğun bir acıda vücudun kendini koruma çabası söz konusudur ve kişinin hayatta kalması için olayın içinde erimesi, baskı yapanın bir uzantısı olarak kendini algılaması söz konusudur. Yani şiddet anında sağ kalmayı ancak kendi benliğini kaybederek başarır. Böyle bir deneyimi anlatanların, anlatım sırasındaki sessizliklerine bakar Culberton. Bu sessizlikler ona, tehdidin oldukça ciddi doğasının vücutta hatırlandığını ama dile gelmediğini gösterir. Böyle bir durumda, yaşanmış deneyimler hem yokmuş hem de tamamıyla varmış gibidir. Suskunluk olsa da, o suskunluk anında anlatılamayan hâlâ hatırlanıyordur.

Culberton'a göre böyle deneyimler geçmiş, gerçek ve tamamıyla cisimleşmiş olsalar bile, anlatımı olmayan formlarda ortaya çıkarılmaya çalışılır. Travmayı veya şiddeti yaşayan biri için sıradan hafıza ve anlatım yetersiz kalır. Burada ortaya çıkan paradoks, bilinen ve hakikat olarak hissedilenin maalesef konuşmaktan daha çok rüyanın mantığına boyun eğmesi ve bu yüzden ulaşılamaz, iletişim kurması zor, yorumlaması zor olmasıdır. Bu bir kişinin bizatihi kendi yaşadığı

deneyimine uzaklığının paradoksudur. Culberton'a göre, aslında bunların anlatılmasının ihtiyacı, böyle bir bellekte kültürel susturucular olarak iş görür. Anlatımın gerçekleşmesi, önceki belleği sessizleştirerek ve "meşru" bir belleğin kavramlarını çizecek bir deneyime sarılarak olur. Anlatılanın anlatım biçimi, meşrulaştırma yolu, sessizlik anlarında vücutta gerçek hatırlananın üstünü örter ama olayın da izleri asıl oralarda bulunur.

Buradan yola çıktığımızda Ömer Kavur'un bu filmlerinde toplumsal tarihimizde yaşadıklarımızın gizli, üstü kapalı bir anlatım tarzı içinde ortaya çıktığı görülebilir: İma edilmesi, açıkça konuşulamaması, yani yüzleşmenin gerekliliğinin bireylerin kendi dünyalarına bırakılması ile. Bu bireyler, karakterler kendi kültürel kimliklerini oluşturmanın, kendi hikâyelerinin ve bir kaybolmuşluktan kurtulmanın peşindedirler. Bu kaybolmuşluktan kurtulmaları onları ortak tarihle yüz yüze getirir. Bu tarihin kendisidir ki hafızadaki karanlık boşlukları yaratmıştır, bireylerin kendi hikâyelerini bulamamalarına sebep olmuştur. Arayışları sırasında karşılaştıkları mekânlar, yüzler, insanlar, öyküler onlara başka türlü bir zamanın var olduğunu gösterir.

Filmlerdeki karakterlerin geçmişle ilişki kurma biçimleri, tarihin, kültürel belleğin akışının kesintiye uğramışlığını işaret eder. Jan Assmann (1997: 40-41) kültürel bellek kavramına geleneğin oluşumu, geçmişle ilişki ve politik kimlik ya da imgelem ifadeleriyle tanımlayabileceğimiz işlevsel bir çerçeve için ihtiyacımız olduğunu belirtir. Bu yapay da olsa bir bellektir çünkü toplumsal iletişimle ilişkisi, bireysel belleğin bilinçle ilişkisine benzer. Bellek ve hatırlamanın öznesi her zaman bireyler olsa da onlar anılarını kurgulayan çerçeveye bağımlıdır. Bunun daha önce sözü geçen "meşru" hatırlamaya denk düşen bir saptama olduğunu söyleyebiliriz. Assmann'a göre, bir insan, bir toplum, geçmişi sadece bağlantı kurduğu ilişki çerçevesinde yeniden kurabiliyorsa, bu ilişki çerçevesinin dışında kalanları unutmaya bırakacaktır. Ama bu unutma belleğin canlı olmasından dolayıdır. Sürekli bir iletişim içinde varlığını sürdürür, bu alışveriş veya alışveriş içinde olunan gerçekliğin çerçevesi değişirse, kaybolursa unutma ortaya çıkar.

Unutulmuş olan aslında unutulmuş olması dolayısıyla sürekliliği, alışverişi ve iletişimi zorluyorsa, hikâyeleri kesintiye uğratıyorsa, o zaman onun yeniden hatırlanması gerekiyor. Eğer bellek canlıysa, unutulanın vücutta kayıtlı oluşu hatırlamaya doğru bir yönelim olasılığını da açık tutar. Çünkü unutulmuş olan, mekânlarda kayıtlıdır. Bu mekânlarla karşılaşıldığında belleğin, daha önce hatırlananlardan, geçmişle kurduğu bağlantı çerçevesinin, "meşru" çerçevenin kendisi-

ne ait olmadığının farkına varmasıyla, unutulanlar daha şiddetli bir şekilde hatırlanır. Marcel Proust'un da (1997: 196) işaret ettiği gibi, bu anlar, "tam da unutuldukları için bütün güçlerini korumuşlardır."[1]

Karakterlerin mekânla olan ilişkisi Kavur'un filmlerinde oldukça açık bir şekilde vurgulanır. Karakterler içsel yolculukları sırasında mekânla, tam da belleklerinin seyrinde bir yerlere sıkışmış olarak ilişki kurar. Geçmişleriyle gelecekleri arasında bir yerlerde asılı kalmanın sancısını yaşarlar. "Meşru" çerçeve yıkılmıştır. Bu arada kalmışlıktan kurtulmak için bir arayışın içine girerler. Bu arayışın içinde kayıp kimliklerinin kaybolmuşluğuyla yüz yüze gelinir, yeniden kurmaya çalışılır; bir hedefe varılsa da aslında başlangıçtakiyle oldukça farklı, yolun, mekânın zamanı içinde değişmiş bir noktaya varılır. Yolculuk, hatırlamanın ve tabii yüzleşmenin kimlik için zorunlu olduğunu ortaya çıkarır. Yani kendi öykülerini arayışları bir öyküdür ve bu arayış zorunludur. Yaşamın o noktasında hapsedilmişliklerini hatırlatan, harekete geçiren mekânlardır ve yine mekânlarda ararlar belleklerine gereken hatırlatıcıları ama tam da kurulamayan net bir resim, hatırlayamamanın sancısı onları bir yerlere doğru savurur. Mekânların ve mekânsılaştırılan yüzlerin, insan vücutlarının, nesnelerin belleği harekete geçiren hatırlatıcılar olarak kullanılması karakterlerin farklı ya da aynı olan mekânla ilişkileri değiştikçe, hatırladıkları, akıllarında asılı ve saklı duranla ilişkileri değişir.

Bu akış, Benjamin'in kullandığı anlamda "innervation" kavramına çok yakın durur. Miriam Hansen'in (1999: 1) ayrıntılarıyla izini sürdüğü kavram "sinirlerin seferber edilmesi" olarak çevrilebilir: "...açık seçik bir resimsel imgelemin yokluğunda, bütünlüğünü koruyan bir iradeden söz edilemez, sinirler seferber edilmeden de imgelemden"[2] (Benjamin 1993: 70). Bu kavram bağlamında karakterlere ve yolculuk öykülerine baktığımızda önceki "meşru" hatırlamanın çerçevesi, mekânlar, yüzler tarafından yıkılırken ona bağlı tutarsız kurulmuş "açık seçik bir imgelem" de ortadan kalkar. Onun yerine bütünlüğü koruyacak bir irade için gereken içsel yolculuk ve geçilen mekânlarda "sinirlerin seferber edilmesi" gereklidir.

Ömer Kavur'un filmlerinin, Türkiye'nin toplumsal tarihiyle kurduğu açık seçik olmayan biçimsel özelliği (susma anları) ve aynı za-

[1] "Alışkanlık her şeyi zayıflattığı için, bir insanı bize en iyi hatırlatan şey, aslında unuttuğumuz şeydir (önemsiz olduğu için unutulmuş ve bu sayede bütün gücünü koruyabilmiştir çünkü)" (1997: 196)

[2] İskender Savaşır "One-Way Street" bölümünü Türkçe'ye *Son Bakışta Aşk* derlemesi içinde çevirmiştir. Bu alıntı oradan alınmıştır.

manda yukarıdaki bağlamda filmlerin öyküleri Türkiye'de bireylerin kendi toplumsal ve kültürel tarihiyle ilişkisindeki ve bu tarihin kendisindeki açmazları ima eder.

Anayurt Oteli, *Karşılaşma* ve *Gizli Yüz*'de olduğu gibi seyirciye bir öykü anlattığını belirten bir girişle başlar. Zebercet 1950'de doğduğunu, bundan önce annesinin dört kez düşük yaptığını ve kendisinin erken doğum olduğunu söyler. Annesi 1960'da, sünnet olduğu yaz ölmüştür. Askerden 1971'de terhis olmuştur. Babasının öldüğü 1980 yılından itibaren bu oteli o işletiyordur. Eskiden konak olan mekân 1923'te otele dönüştürülmüştür. Zebercet bu otele, bu mekâna sıkışmıştır. Tarihin konakla otel arası mekânına. Sorumluluk isteyen bir iş olduğunun belirtildiği ve 1980'den beri idare ettiği bu otelden çok az dışarı çıkar. Hayal ettiği Hitler bıyığı aslında kurtulmak istediği, vücuduna yapışmış olduğunu düşündüğü bir semboldür. Otele gelenler dışarıdaki bir hayatın ritmini içeri taşırken, otelin ritmini yaşayan yaşlı adam ve otel hizmetçisi kendilerinin sorulup sorulmadığını merak eder. Hizmetçi dayısının öldüğü gerçeğini ve bu otele saplandığını kabul etmez, orada takılı kalmıştır. Yaşlı adamsa kızını öldürmüş olmaktan dolayı aranmaktadır ve Zebercet'in deyimiyle kaçmıştır. Oysa Zebercet bu mekânı terk edemez. Mekânın konak oluşuyla, otel oluşu arasında sıkışmıştır. Filmin sonunda soranlara adının Ahmet, yaşadığı yerin de bir konak olduğunu söyler. Ne dışarısı ne de içerisi kendi mekânıdır. Bu mekânda hatırlayabildiği, hiç bozmadığı objeleriyle bir kadının yüzüdür. 1960'da ölmüş annesine benzeyen o yüzü, kadını, beklemektedir. Kadının gidişidir ki Zebercet'in oteli işletmeye başladığından beri onun olmayan durmuş zamanı, kendi zamanını başka bir zamansal boyutta arayışına sürükleyen. Kendisini suçlu hisseder ama bu suçluluk onun korkaklığını arttırır. 1960'da ölen annesine benzeyen o kadın gelmeyecektir, o zaman tekrar yaşanamayacaktır ve Zebercet 1980'den beri işlettiği bu otelde suçluluk duygularından çıkışsızlıkla intihar edecektir. Kendi tarihinin rahatsız eden yerlerini çözemediği için akıp giden zamanla, değişen mekânlarla ilişkisi kopacaktır. Oysa dışarıda zaman akmaktadır.

Yine kendi bireysel zamanını toplumsal zamanın kesintiye uğrattığı ve bu toplumsal zamana müdahalede bulunamamanın yarattığı suçluluk duygusunu taşıyarak yola çıkan bir karakteri anlatır *Gece Yolculuğu*. Kurmaca bir öyküye mekân aramak için yola çıkan yönetmen kendi içine doğru terkedilmiş bir mekânın hatırlattıkları dolayısıyla yola çıkarak kendi öyküsünü yazar. Bu terkedilmiş hayalet gibi asılı duran tarihin mekânı yine 1923 yılındaki mübadelede boşal-

tılmış bir köydür. O köyde yaşamış ve dolaştığında anılarının mekânında, kendi zamanının mekânında olan yaşlı adamın da isyan ettiği gibi bu mekânın turistik bir mekâna dönüştürülmesi tarihi yok etmek olacaktır. Hem kendi tarihini hem de toplumsal tarihi. Bu yıkıntıların mekânı yönetmene başka bir tarihi hatırlatır. Bir savaş alanının yıkıntılarını andıran, polislerin insanları evlerinden alıp arabalara bindirdiği, kendi kardeşinin öldüğü bir zamanı. Tarihin akışındaki iki ayrı kırılma bu mekânda çakışır. Daha doğrusu bu mekân, terk edilmiş, hatırlanırsa yaşayabilecek bir mekândır ve onun zamanı yeni baştan yaşanmalıdır. Aynı tür iki tarihsel kırılma, yaşadığı kilisede Kenan Evren'in konuşmasıyla çakıştırılır. Ama bu kırılma tarihleri, hepimizin bildiği Türkiye'nin tarihidir. Balkanlarda yaşanan savaşları, Osmanlı padişahlarını ezbere söyleyen bir çocuğun anlatımına benzemez yaşanan tarih. Tam da bu tarihin, bireylerin yaşamlarını etkileyen travmaları zamanı durdurur. Bu zamanın işlemesi için karakterin hatırlaması ve yüzleşmesi gerekmektedir. "Kaçarak neyi çözümleyeceksin, yalnız değilsin, gerçeklerle hesaplaşmanın zamanı geldi. Yaşadıklarını duymalısın, tüm duygularını, anılarını," der içinde kurduğu diyalogda "Beni saran korkuyu bir yenebilsem," diye yanıtlar yönetmen. Neden suçluluk duyar ve korkar? Kendi hikâyesinin gerçeğiyle yüzleşmekten, ama unutamaz da... Bununla yüzleşmeden sürdüremeyecektir. Müdahale edememezliğin, teslimiyetin, direnmemenin... Filmdeki "star"ın *Sophie'nin Seçimi*'nde Meryl Streep'i izleyip " Bu bakışları oturtayım diyorum, böyle hep tedirgin, titrek," demesi gibi başkasının hikâyesini yaşayamaz. "İnsan duygularını düşüncelerini açığa vuramıyor, hep beklentilere hizmet ediyor, ortaya kişiliksiz işler çıkıyor, en kötüsü de insanın kendini sınayamaması," diye düşünür yönetmen. Kimliğini oturtacağı anlamlı kılacağı tarihle ilişkisinde bireysel bir uyuşmazlık, kopukluk vardır. Bu durum onu zamanın kıyısına iter, geriye doğru hafızasının kıvrımlarındaki zamanın yolculuğundadır. O diğerleri gibi hızla değişmiş zamanın empoze ettiği, kendilerinin olmayan bir öykünün kişilerinden olamaz. Kavur'un diğer filmlerinde ortaya çıkan saat işçiliği, zamanı kendi bedeninin hızında yaşayan köyün öğretmenine hastır. Saati sabırla tamir eder. Yönetmen karakterin iletişim kurduğu iki insandan diğeriyse çoban çocuktur. Onunla ilişkisinde iki nesil arasındaki kültürel alışverişin, devamlılığın tatmini vardır. Yaşadığı boşluğa, arada kalmışlığa, hatırladıklarının onu götürmesini istediği yere, zamanının devamlılığına cevap verendir.

Ömer Kavur diğer iki filminde ipuçlarını verdiği bazı izlekleri *Gizli Yüz*'de de sürdürür. Genç bir fotoğrafçının hikâyesi, bir kadının on-

dan fotoğrafları kendisi için çekmesini istemekle başlar. Kadının aradığı anlamlı bir yüzdür, hikâyesi olan bir yüz. Fotoğrafları ve yüzleri donmuş bir mekân olarak düşünürsek, kadının yaptığı onların yüzündeki çizgilerin hatırlattığı hikâyeyi kurmaktır. Ama kendi hikâyesini bulmak için bu arayışa başlamıştır. Aradığı yüz bir saat tamircisinin yüzüdür. Saat tamircisi huzurun dükkanda değil saatlerin içinde olduğunu söyler. "İnsanlar saatlerin mekanizmalarının inceliğini, yayların korkunçluğunu, çarkların karanlığını bilmiyorlar. Belki bunun için kederliler ve kendi hikâyelerini bile anlatamıyorlar," diyen biridir. Saatçiyle buluşmaya gittiğindeki sahnede kadın kendi hikâyesini vücuduyla yaşar gibi hatırlar. Babasının bir ortaya çıkıp bir kaybolduğu ve sonra tamamen kaybolduğunu anlatır. Aynı şekilde genç fotoğrafçının babasıyla ilişkisi bir hikâyedir. Babası öldüğünde kasabasına döner. Annesi, "Bir baba yalan söylemeye başladı mı artık baba değildir," yorumunda bulunur. Ve genç fotoğrafçı bu ölümle birlikte bir arayışa, yolculuğa çıkar. Kadını arıyordur. Onun uğrayacağını düşündüğü bir kasabada beklemeye başlar. Şimdi kendi hikâyesinin içindedir ve bu yolculuk akan zamanın ötesinde farklı bir patikanın zamansallığıdır. Beklenilen bu zaman içinde çevresindekiler başka bir yere dönüşür. Sonunda her bir köşesinden saat kulesinin göründüğü bir kasabada kadını bulur. İnsanların kendi hikâyelerini anlatabildiği bu yerde saatçi şunları söyler. "Yüzümüzdeki kaybolan anlamları ancak hatırlayarak buluruz. Kayıp giden zamanları bularak. Acıyı hatırlayarak, anlatarak ruhumuzdaki gizli saatin çarklarını arayarak, saatler hatırlar" Fotoğrafçı bu nedenle saat kulesinin içine girer ve kadınla konuşabilmek için saati durdurur. Hikâyesini tamamlayabilmek için zamanı durdurmak zorundadır.

Karşılaşma ise önce hatırlattıklarını, izlerini geriye doğru hatırlamayı gerektirir. Şimdiki zaman içinde geçmiş zamanın saklı duruşu gibi.

Karşılaşma, "Sizin için mutluluk nedir?" sorusunu yanıtlayan mimar Sinan ile başlar, "Kimileri için ani gelen ölümdür. Bense mutluluk için neyin peşinde olduğumu bilmiyordum, suçluluk duygusu içinde savrulup gidiyordum," der. Kanser tedavisi gören iki kişinin yaşamı bir hastanede çakışır. İkisi de babadır, mimar olan Sinan oğlunu kaybetmiş, kumarhane işleten Mahmut ise oğlunu terketmiştir. Sinan'ın zamanı oğluyla tartıştıktan sonra onun motosiklet kazasında ölümüyle durmuştur. Mahmut ise geçmişte bırakılmış bir akışın dışında, bir boşluğun zamanındadır. Sinan'ın hastalığının sebebini oğlunun ölümü, kendisininkini de yamukluk olarak tanımlar. Yalan makinesi olarak tanımladığı cep saatini Sinan'a verir. Sinan oğlunun ölümünü anlatamaz ve Mahmut bunun nedenini suçluluk

duygusu olarak tanımlar. "Suçluluk duygusu hücrelerini yok edecek bir tedavi bulunamadı henüz," der. Mahmut'un ölüm haberini aldıktan sonra onun öldüğü Ada'ya gider. Buraya kadar zamanı belirten filmin anlatımı burada Ada bölümüne başlar. Elinde Mahmut'un evinde bulduğu fotoğrafla buraya gelen Sinan motosiklet kullanan Osman adlı gence çarpar ve Mahmut'un verdiği cep saatinin zamanı durur. Tamir ettirir ve artık başka bir zamanı yaşamaya başlar. Aslında bu *déjà vu* zamanıdır. Osman'ı oğlunun yerine koyar, Osman da onu devamlılığını koparmış bir babanın yerine koyar. Ama bu yakınlaşma Osman'ın babasını öldürdüğü gerçeğiyle sarsılır. Aslında Osman, annesine askıntı olan ve iki baba figürünü de rahatsız eden polis şefini de öldürür. Hem öz babası hem de polis onu "piç kurusu" diyerek tahrik etmiştir. Sinan Osman'a babasının saatini verir. Bu, Osman'ın zamanının işlemeye başlamasıdır. Dönen pervanelerin arasında silahı Sinan'a doğrulttuğunda Sinan korkudan gözleri sımsıkı kapalı kendi oğlunun adını sayıklar. Osman için öz babası kendi zamanını koparmış, kumarcı deyimiyle yamuk, polis şefi baskıcı, emreden, kişiliksiz, Sinan ise kendi oğlunu, geleceğini koruyamamış bir babadır. Osman, Sinan'ı öldürmez ama Sinan zaten suçluluk duygusuyla savrulmuş, hedefi olmayan yalnızca *déjà vu* zamanında yaşayan biridir.

İzleyici tüm bu filmlerde geçilen mekânların ve öykülerin içine "sinirlerini seferber ederek" girebilir; yeniden açık-seçik bir imgelemin peşine düşerek filmlerdeki aynı donmuş zamanı kendi deneyimlerini hatırlayarak ve parça parça duran anları kendi imgeleminde ortak tarihin içinde yaşayarak gerçekliğe dair bir resim çizebilir.

Kaynakça

Asman, Jann (1997) *Kültürel Bellek,* (Çev.) Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, Walter (1993) "Tek Yönlü Yol", (Der.) Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk* içinde, (Çev.) İskender Savaşır, İstanbul: Metis.

Culbertson, Robert (1995) "Embodied Memory, Transendence, and Telling: Recounting the Trauma, Re-establishing the Self", *New Literary History*, Jonh Hopkins University Press, Sayı 26, Kış.

Hansen, Miriam B. (1999) "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street", *Critical Inquiry*, sayı 25, Kış.

Proust, Marcel (1997) *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde,* (Çev.) Roza Hakmen, İstanbul: YKY.

Ayla Kanbur
Yeditepe Üniversitesi
Radyo Televizyon Sinema Bölümü

GELECEĞİN PUSLU HAVASINDA SİLİK DURANI *UNUTMA*!

Tül Akbal Süalp

Hatırlamak ve düş kurmak, her ikisi de sıradan insanların, gündelik hayatın kendi dışında gerçekleşen tarihine karşı, mücadele verdikleri alanları oluşturur. Ama hatırlamak ve düş kurmak aynı zamanda birbirlerine içkin gelişen ve çoğu zaman da hangisinin hangisi olduğunu ayırt edemeyeceğimiz anlatılara dönüştüklerinde, anlatının kendisine ya da bu yolla üretilen mitlere de dönüşürler. Yaşamın hatırlayan ve düş kuran dinamiği, yukarıdan gelen kontrolün, varoluşun tek belirleyicisi olmadığını anlatır; kontrol altına alınamaz, sınırlanamaz, doğurgan ve çoğaltıcıdır. Ürettiği anlatılara ve mitlere kuvvetle bağlanıldığında da kısıtlayan, kendi merkezinden dünyaya bakan temsiller oluşturma ihtimalini de beraberinde taşıyabilir. Sinema klasik anlatının, ideolojinin yeniden ve yeniden üretiminin, mitlerin zeminidir ama aynı zamanda sinema kendi zaman ve mekânını yaratırken pek çok anlatı arasından üretici ve tazeleyici bir güç olarak hatırlayan ve düş kuran özelliğini de ön plana çıkarır; bu yüzden de bazı kuramcılar için seyircinin kafasındaki filmin ve toplumsal deneyimler ufkunun ihtimalini ve alternatif kamusal alanın imkânını taşır (Kluge ve Negt 1992; Hansen, 1991 ve Willemen, 1994). Benjamin'in vurgusuyla "...şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesi olarak tarih (...) geçmişin içinden şimdi ile yüklü olan zamanın koparılıp kotarılması" hamlesidir de (1993: 40-41) ve "pek çok ilmek grubu geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır" (aktaran Willemen, 1994: 142). Tarih anlatılarının ve anlatılan tarihin muhtemel mekânlarından biri olarak sinema, aynı zamanda, unutulmuş, bastırılmış ve büyük harflerle yazılmamış tarihlerin de ete kemiğe bürüneceği ve toplumsal deneyimler ufkumuzun manzaralarına yerleşeceği bir ev gibidir. Hatırlamak, ya da yaratıcı ve tazeleyici bir eylem olarak hatırlamak, geçmişin bire bir bir gerçekliği ve onun hatırlanabilirliği değil, geçmişin içinden bugüne uzanan anların duygusu, üzerimizdeki izleri, bu izlerin hayatımıza, yaşadığımız mekânlara ve anlara mühürlenmiş lekelerinden ha-

yatımıza ait izlekler çıkartabilmektir. Deneyimlerimizden bize kalanların ortak ufku yaşam deneyimlerimizi parçalayan güçlere karşı yaşam dediğimiz süreci bütünlüklü olarak kavramamıza yardım edebilecek bir bilme biçimi üretebilir.

Raymond Williams bazı belirgin toplumsal ve tarihsel koşullarda bazı şeyler vardır ki konuşulamaz, dillendirilemez ve dolayısıyla herhangi bir şekilde de düşünülemeyen şeylerdir bunlar, der (Williams 1979: 182). Bu konuşulamayan, dillendirilemeyen dolayısıyla da düşünülemeyenler için yaratıcı ve tazeleyici bir hatırlama ve düş kurma eylemi, arkeolojik kazının açığa çıkardıkları gibi, geçmişin örgüleri içinden geleceğe uzanan ilmekleri seçip çıkarabiliyorsa, o vakit bu gelecek için hatırlama ve düş kurma bizi mitlerden ve ana anlatıların tutsak ettiği bağnazlıklardan kurtarabilir belki.

Otuz yıl öncesi Kıbrıs'ta yaşananlar da hatırlanması ve konuşulması zor deneyimlerdir. Ali, askerlik eğitimi sırasında, komutanın "Hazırlıklı olmayız!" diye askerleri kendisiyle birlikte bağırma emrini verdiği an düşer, bayılır ve sesi gider. "Hazırlıklı olmak", bu travma yüklü geçmişin, geçmiş zamandan çıkartılıp bir sürekliliğe ve yeniden ve tekrar, sil baştan yaşanma ihtimalini, bu düşünceyi kışkırttığı için Ali bu kelimeyi bağırarak tekrarladığı an, sesinden vazgeçer. *Çamur* (Derviş Zaim, 2003) filmi boyunca konuşulmaktan ve üzerine düşünülmekten kaçınılan bu deneyimin, bedenler üzerinde fiziksel yaralara, takıntılara ve rahatsızlıklara yönlendiğini görürüz. Başa çıkılmaya çalışılan, bir türlü başa çıkılamayan büyük travma ile yüzleşilemediği için öykü nevrotik tezahürlerle yüklüdür. Bütün karakterler nevrotiktir. Çünkü büyük acıların içinde zalim ile mazlum da sürekli yer değiştirir. Benjamin'in dediği gibi "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın" (1995: 36). Her felaket sıradan insanların üzerinden böyle geçer ve ardında masum hiç kimse bırakmaz. Acının ve kaybın ve tabii ki suçluluğun büyüklüğü başa çıkılması zor bu deneyimin kendisini gerilere, geçmişe iterken ayakta kalmak için şimdi ve gelecek için yaşanılan rahatsızlık ve kaygı kendini başka yollarla ifade etmeye çalışır. Unutmak, hatırlamak birbirine karışmış imkânsızlık alanlarıdır. *Çamur* filmi, bize, karakterlerinden, onların anlamsız çırpınışlarından, tuhaf takıntılarından, filmin geçtiği o kimliksiz arafta olma halinin duygusunu hatırlatan mekânlarına kadar bu imkânsızlığın hallerini sunar.

Çünkü hatırlamak da unutmak gibi sorunlu bir alandır. Andreas Huyssen, tarih krizinin açtığı bir alandan söz eder ve "Hafıza Kültürü" olarak tanımladığı yeni bir döneme işaret eder. Unutma / Unut-

turma ve Hatırlama / Hatırlatma politikalarının kavşağına sıkışmış, günlük hayatlar için sunulmuş bir popüler kültür politikası gibi, hatırlama kültürünü yaşarız. Ekonomik "Küreselleşme" politikalarına karşı bir tepki biçimi olarak gelişmiş ya da geliştirilmiş politikalar mıdır bunlar? Modernizmin ve selefi olan postmodernizmin krizinin düğümlendiği alanlardan biri olarak, tarihin krizi, tarihsel bakışın, tarihsel analizin olumsuzlanması ile tarih / hafıza karşıtlığının sorunsallı alanı, geçmişi kavrama biçimlerimizi zedelediği gibi farklı alternatif geleceklere ilişkin tasavvurlarımızı da temel krizlere sokmaktadır.

Toplumsallığımız, tarihe analitik bakamadığımız, bakmadığımız ve bakmaktan vazgeçtiğimiz için geçmiş ya ona sıkıca bağlanarak hatırladıkça efsaneler ürettiğimiz bir uyum gösterme çabasına ya da ondan kaçtığımız, dillendiremediğimiz, dillendiremedikçe buradaki sorunları telafi edilebilir, toplumsal olarak sürdürülebilir başka alanlara taşıdığımız bir uyum gösterme çabasına dönüşebilir. *Çamur* filmi bu diyalektiğin üzerine oturan bir film. Hafıza giderek deneyim ve deneyimin kaybı fikri ile ilişkilendirilmektedir. Huyssen'e göre 80 sonları eski Sovyetler, Latin Amerika ve Güney Afrika gibi politik krizin yaşandığı yerlerde unutma ve unutturmanın politikaları, ardından, geçmişin ve gerçeğin efsaneleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Gerçek efsaneleştirilebilir, öte yandan efsaneler de güçlü gerçeklik duyguları üretebilir. Huyssen, "Hafıza Kültürü" olarak tanımladığı durumun, Yahudi soykırımının utancının ve acısının izlerinin, Batı'da kültürel olarak, bu travma ile yüzleşme ve baş edebilme yöntemi olarak üretilmiş ve giderek büyüyen bir politikadan çıkmış olduğunu söylüyor (Huyssen 2003: 16). Sonuçta bütün bu pratiklerin, "Küreselleşmiş Soykırım"ın ve onlar etrafında oluşan çağdaş hafıza kültürlerinin ekonomik küreselleşmeye karşı oluşturulan bir tepki gibi okunup okunamayacağını soruyor. Huyssen'in söylediğini şöyle de yorumlayabiliriz: unutmak ve hatırlamak üzerine yaşanan bu güçlü kültürel rüzgarlar toplumsal, ekonomik, siyasi tarih içinde, emeğin uğradığı darbeler ve savaşlar karşısında ulusal hafızaların da küreselleşmesine bir tepki midir? Ve neden küreselleşme rüzgarları altında hatırlamanın kültürü baskın olmuştur?

Unutmanın / unutturmanın politikaları nedir, biri bu kadar güçlüyse diğeri de bir o kadar var olmaz mı? Kayıp bir tarihle yaşamak, kayıpların yasını tutamamak neye mal olur? Unutulan, anlatılmayan, anlaşılmayan böyle oldukça da hatırlanmayan deneyimlerin tarihi nereye gider? Toplumsal deneyimler ufkumuzun silik ve puslu manzaraları bize gelecek resimlerini ne kadar sunar? Ve Türkiye sinema-

sının anlatı deneyimleri neden puslu manzaraların silik ve belirsiz resimlerinin tekrarlarından ibarettir? Tarih ve bellek aynı zamanda bu ufkun manzaralarını kavramaktan mı geçer? Yüzleşmek; bir birey olarak yönetmenin kendisiyle ve toplumuyla, toplumsal deneyimler ufkunun manzaralarıyla yüzleşmesi, Türkiye sinemasının deneyimlerinde neden bu kadar az rastlanır bir durumdur? Neden unutma, yüzleşmeme, geçiştirme, ima ile geçiştirme, hatıraları, yaşananları mırıldanmalar olarak bile olsun bir ses olarak taşımama eğilimi ağır basmaktadır? Ve bunun aksi olan durumlar hangi filmlerde, hangi biçimlerde karşımıza çıkar?

Bu soruların ışığında hafıza, bellek, bellek yitimi, ve toplumsal deneyimler ufkunun muhtemel manzaraları sorunsallaştırması etrafında Türkiye sinemasını, yönetmenlerin bir birey, anlatıcı ya da entelektüel olarak konumu üzerinden tartışmayı amaçlıyordum. Tartışmak istediğim, bu sorgulamanın olumlayan bir örneği olarak gördüğüm Derviş Zaim'in özellikle son döneme denk düşen iki çalışmasının hem Türkiye'deki sinema kültürü hem de genel geleneklerimiz içinde yenileyici ve yaratıcı bir tarih, hafıza ve deneyim aktarımına ilişkin bakış üretmiş olmasının değerli bir katkı olduğudur. Derviş Zaim'in *Çamur* filmi ile Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte yaptığı *Paralel Yolculuklar* (2004, Türkiye -Yunanistan) isimli belgeseli, bana hem sinemamızda hem de diğer kültürel pratiklerde ve aslında günlük hayatın neredeyse pek çok alanında yaygın gibi görünen *yüzleşmeme ve ima ile geçiştirme* geleneğine dönüşmüş olan duruşlardan oldukça farklı ve bu anlamda cesur bir anlatı biçimi denemesi olarak göründü. Ortak hafızdan, kültürel bellekten ziyade, Zaim, kendisinin kişisel tarihinin bir parçası olduğu bu sorunlu, acılı ve ağrılı geçmişi toplumsal deneyimler ufkumuzu oluşturabilecek ve bir aktarıcı olarak bu ufuk karşısındaki kendi duruşunun da dahil olabileceği bir anlatı biçimi arayışına yönelerek ve burada bulduğu yöntemin aynı zamanda seyircinin kafasındaki iç filmi, iç sesleri ve muhtemel öyküleri harekete geçirebilecek bir alan yarattığını düşünmekteyim.

Zaim *Çamur*'da tarihle hafızanın bıçak sırtında, her hatırlamanın ve unutmanın eksik kalanlar, ihanetler ve özlemlerle karışık olan mekânını aktarıyor bize. Brecht'in söylediği gibi temsilin tarihsel olanın karmaşık güçlerini taşıması ve böylelikle izleyenin deneyimleriyle karşılaşabilir olması diye adlandırdığı bir anlatıyla karşılaşıyoruz. Buradan bakıldığında Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, çok kahramanlı, diyalogu amaçlayan bir öykü anlatıyor. Ama beni en çok etkileyen, anlattığı öykü ile anlatırken

kurduğu estetiğinin politik ilişkisi ve buradaki duruşunun sağlamlığı oldu. Özellikle kullandığı ışık ve ışığın etkisiyle yarattığı atmosfer, Brecht tekniğine yakın bir anlatım özelliği kazanıyor. Işık etkisiyle birlikte mekân kullanımı da aynı işlevi üstleniyor. Bu kullanım bir tesadüf değil ya da rasgele keşfedilmemiş; bunu daha önceki filmlerine bakarak söylemek mümkün.

Baktığımızda, Derviş Zaim'de mekân ve mekâna ilişkin sinemasal unsurlar, bir tür mekânın kendisine ait bir anlatı dünyası oluştururlar. Mekân kendi film öyküsünü, filmin anlatısının dışında kotarmaya başlar; böylece Willemen'ın da altını ısrarla çizdiği sinemanın yenileştiren düşünceye kapı açan anlatı biçimlerine bir örnek olarak gösterdiği şey, Zaim'de somut örneğini bulur. Mekân bir başka metin, bir başka anlatıcıdır artık. Mekân tarihsel dinamiklerin temsiline açılır. İçindeki film anlatısına, hatırlamanın sorunsallı alanına açılınca, tarih ve hafıza ikiliği kırılıp birbiriyle karşılaşan ve ilişkiye geçmek zorunda olan zihinsel süreçler olarak diyaloga ve birbirleriyle konuşmaya zorlanırlar. Kıbrıs coğrafyasını benzer ama madalyonun öteki yüzüyle yaşamış olan başka bir ada coğrafyası üzerinden yeniden kurarken soyut bir mekân yaratır. Kendi deneyiminin mekânının yerini, ötekinin deneyiminin mekânından soyutlayarak koyar. Soyut mekân, toplumsal mekânı ve mekânın baskılayan güçlerini katmanlaştırır. Böylece mekânının içindeki karakterler de birbirlerinin öykülerini kendi içlerinde birer zarf gibi taşırlar. Birini açtığınızda ötekinin öyküsüyle karşılaşırız; diğeri açıldığında onun da içinden bir ötekininki çıkar. Mekân mekânın zarfı, kişi kişinin taşıyıcısıdır. Açıldıkça diğerleri için de hem konuşur hem söyleşiyi imkânlı kılarlar. Kıbrıs Türk ve Rumlarının atıklarının temizlendiği mekânda Temel'in kendi yaralarını sarmak için yarasını dışsallaştırıp sanatsal, kültürel faaliyetler içinde sarmaladığı faaliyetlerden birinde, rol değişimi ile başkalarının duygu ve deneyimleri üzerinden konuşmak için buluştuklarında Ali, Temel'in öyküsünü kendi öyküsü gibi anlatınca, Temel de Ahmet de çözülürler ve konuşmaya başlarlar. Bütün çelişkileriyle, bütün karmaşıklığıyla duygular ve düşünceler açığa çıkınca eylem de hareket bulur. Kaçamaz olurlar; acıyı, utancı, yası yaşayamamanın başka şeylerle telafi edilebilirliği zayıflar.

Film açık, net, işlek metaforlar ve sembollerle doludur. Hastalık, çamur, ölüm, doğum; doğuma kaderden başka kişisel bir tercihi ve dışarıdan müdahaleyi katan bir karar, hatırlama, hatırlatma, taşlaşma, taşlaştırma, dile getirme, getirmeme, getirememe bunların hepsi sözünü ettiğimiz dokunun sağlam ilmekleridirler ve filmin her bir

kahramanıyla birlikte çoğalırlar. Metaforlar ve semboller toplumun kendine bakışının, kendini tarif edişinin, hakim ideolojinin söylemleridir aslında ve başka türlü gösterildiklerinde dolaylandırılıp, anlatıyla sarmalandıklarında bizlere arınmadan başka sunacakları bir şey kalmaz. Oysa Zaim bunları, aslında her gün yaşadığımız, tekrarladığımız, dolandırdığımız halleriyle sunar, bu söylemlerin ardındakiler tanıdıktır ve onları tanıdıkça kendi söylemlerimizle de yüzleşmemizin ihtimali doğar.

Toplumsal tarihin yalnız bırakılmış karanlık çukurlarında sorunların, soruların, çözümsüzlüğün, düşmanlığın, diyalogsuzluğun çamurunda debelenmek ve bu çamurdan medet ummak. Bu bataklık ortamında edindiğimiz yaraları gene o bataklığın balçığına sıvayarak kurtuluşu, iyileşmeyi ummak; doğurganlığı, üretkenliği, yürüyüp yoluna devam edebilmeyi, eksik uzuvlarımızı geri kazanmayı dilemek, kaybettiğimiz sesimizin bize dönmesini beklemek, günahlarımızı, vahşetimizi unutmak, bahanelere sarılmak, bahanenin yetmediği yerde yüzleşmeden kaçmak, sorunlarımızı stilize etmek; Derviş Zaim'in bütün kahramanları bu semboller ve bu durumlar içinden davranırlar. Brecht'in kahramanları gibi, limbo bir sahnenin önünde, bize bu sembolik duruşların sürreel oyununu sunarlar. Kimseye bakmıyorlar, kimseyle çok fazla göz göze gelmiyorlar ne de doğru dürüst konuşuyorlar; gerektiğinde bile, acemi, soluksuz, isteksiz ve mahcup cümleleri ortada koyuverip, başka bir sahneye geçiyorlar. Yani aslında oynamıyor, oyun vermiyorlar. Bir limbo sahneden diğerine geçiyorlar. Parlak ve çiğ bir ışığın altında hem her şeyin çıplak kaldığı, hem de sınırların bulanıklaştığı bir ışık altında debelenip duruyorlar. Devinimi kendi dairesinde tamamlayan, hareketi bir başkasına aktarmayan çırpınışlar içinde kendi enerjilerini tüketiyorlar. Bu parlak ışığın ada ışığı olduğunu seziyor olabiliriz; ama daha fazlası için orada bu kadar çiğ, bu kadar çıplak bir ışık bu. Tıpkı *Tabutta Röveşata*'nın (1996) fanus ışığı gibi, o basık gökyüzü nasıl kentin kenarlarındakilerin üstünü kapatıp, onları havasız, umarsız, nefessiz bırakıyorsa ya da *Filler ve Çimen*'deki (2000) o ebruli gökyüzü kaypak ve sürekli yer değiştiren ve karakterlerinin eşitsiz bir gökyüzünün altında, kaygan bir zeminde ne kadar da zor ayakta kalabileceklerini anlatıyorsa; burada da çoklu anlatıcıların, anlatı katmanlarının, farklı sembollerin kendilerini katmerlendirecekleri, eşit bir ışığın altında görünür olmalarını sağlıyor. Işık bir araç olarak kendi anlatısını kuruyor, tıpkı Brecht yöntemlerinin her aracının kendi anlatısını kazanıp özgürleştirmesinde olduğu gibi.

Her araç eşit ve bağımsız birer anlatı katmanına dönüşüyor. Işık, mekân, oyuncular, oyunculuk, müzik filmin dünyasını yaratıp onu desteklemek için değil, bu çoklu ve çok katmanlı öykülere farklı katlar açabilmek için var oluyorlar. Ve mekân da kendi anlatısını kuruyor. Bir o kadar çıplak, bir o kadar bulanık. Hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmeden, çünkü bu mekân zevkin değil, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekânı. Ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan ve sırları saklayan, konuşmayan, terk edilmiş mekân, izleri saklasın, tarihi, acıları, günahları gömsün diye önümüzde uzanıyor. Bu mekân kurgusu ve ışık altında bütün karakterler ve öyküleri de önde, hemen önümüzde. Bu "önde" sunum özelliği de diğerleri kadar önemli bir anlatı oluşturuyor. Karakterler hemen önümüzde bize mazeretleri sunulmaksızın çaresiz ve bir anda bu çaresizlikleriyle karşımızdalar ve bizi de izleyici olarak zor durumda bırakıyorlar. Ah keşke birinin öyküsünü tek başına ve daha detaylı izleseydik rahatlayabilirdik. Ama öyle olmuyor; onlar, orada, gözlerimizin önünde izah edilmemiş bir çaresizliğin, bakımsızlığın ortasında bizi yalnız, avuntusuz bırakıyorlar. Filmin umudu ya da bize de aktardığı umut da bu noktada başlıyor. Ölüm, doğumu da beraberinde getiriyor. Avunmadığımızda yaşama yeniden bağlanıyoruz. Böylece Derviş Zaim politik filmler yapmıyor; filmleri politik olarak yapıyor.

Çünkü politik olmak, gelecek için hatırlamaya yönelmektir.

Kaynakça

Benjamin, Walter (1993) *Pasajlar*, (Çev.) Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon*, Cambridge: Harvard University Press.

Huyssen, Andreas (2003) *Present Pasts: Urban Palimpsest and the politics of Memory*, Stanford: SUP.

Kluge, A. Ve Negt, O. (1992) *The Public Sphere and the Experience*, Minnesota: University of Minnesota Pres.

Willemen, Paul (1994) *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Williams, Raymond (1979) *Politics and Letters*, London: NLB.

Tül Akbal Süalp
Akademisyen
Sinema Yazarı

İÇİNE DÜŞÜLEN ZAMAN, BİZİ KUŞATAN MEKÂN: *KASABA*'DAN *MAYIS SIKINTISI*'NA SEYİRCİ İÇİN BIRAKILMIŞ ZAMAN VE MEKÂN BOŞLUKLARI

Özge Özyılmaz

Öncelikle şunu belirtmeliyim ki, bu çalışma 'auteur' bir sinemacı olarak nitelenebilecek Nuri Bilge Ceylan sinemasını tüm yönleriyle ele alma amacı taşımamaktadır. Bu çalışma ile daha çok Nuri Bilge Ceylan filmlerinin seyir deneyimleri üzerindeki farklılıklardan hareketle, filmlerin bunu nasıl yaptığı, bunun günümüzde nasıl bir seyircilik tecrübesine denk düştüğü üzerine sorular sorulmaya ve bunların olası yanıtları bulunmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın hareket noktasını Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki kendi seyir tecrübelerim oluşturuyor. Ben bu filmlerin günümüzdeki pek çok geleneksel filmin izlenme süreçlerinden farklı olarak, seyirci üzerinde –terimi Walter Benjamin'in kullandığı anlamda- bir "deneyim" yaşatma imkânı taşıdığını düşünüyorum. Şimdi öncelikle bu "deneyim" kavramını biraz açıklamalıyım. Walter Benjamin sanatın iki tür alımlama şekline açık olduğunu söyler: Bunlardan biri *Erfahrung*, -terim İngilizce'ye *long experience*, Türkçe'ye ise "deneyim" olarak çevrilmiş- diğeri ise *Erlebnis* -İngilizce'ye *isolated experience* olarak, Türkçe'ye ise "yaşantı" olarak çevrilmiş[1].

[1] Ancak deneyim ve yaşantı Türkçe'de çok yakın anlamlara denk düştüğü için Nezih Erdoğan'ın şu önerileri terimleri anlamamız için oldukça faydalı olacaktır diye düşünüyorum: Kendisi, *Erfahrung*'un etkileri bir sürekliliğe işaret ettiği için onu *deneyimler silsilesi* olarak adlandırdı ve de etkisi uzun sürdüğü için kara sevdaya benzetti. Yine *Erlebnis*'i de gelip geçici yanıyla sarhoşluğa benzetti ve Fatih Özgüven ise, yaşantının eski kullanımının bu gelip geçiciliğe işaret ettiğini söyledi. Ben bu çalışmada *Erfahrung*'u deneyim ve *Erlebnis*'i de izole yaşantı olarak kullanmak istiyorum.

Bahsedilen her iki terim de sinemanın temelde şok etkileriyle alımlanmasıyla ilişkilidir. Diğer tüm şoklar gibi, sinemanın şok etkileri de zihnin korumasıyla karşılanır. Benjamin, bilincin korumasıyla karşılanan, etkisi azaltılan şokun artık 'izole olmuş bir yaşantı' olduğunu ve bunların etkilenimlerinin daha düşük düzeyde deneyime girdiğini söyler (1983: 319). Sinema söz konusu olduğunda seyircinin bilinci, sinemada anlatının egemenliğiyle pekişmiştir. Tom Gunning'in "atraksiyon sineması" dediği sinema ve onun alımlanma biçimi, etkisini en bilinen izlence alışkanlıklarına devreder ve 1903-1904'lü yıllarda, sinemada anlatının egemen olmasıyla, genel olarak sinema şok etkilerinden gittikçe uzaklaşmış ve seyirci için izole bir yaşantı olmaya başlamıştır (1994: 121). Tabii ki 'şok sinemasının' ya da 'atraksiyon sinemasının' seyirci üzerindeki etkisini kaybetmesinin nedeni yalnızca 'anlatı hâkimiyeti' değildir. Şok zaten modern deneyiminin özünü oluşturur (Buck-Morss, 1993: 130). Artık şok seyircinin gündelik hayatının pek çok alanında, yolda, trafikte, reklamlarda, billboard'larda, haber bültenlerinde, gazete sayfalarında ve benzeri pek çok yerde karşısına çıkar. Yani günümüz seyircisi Benjamin'in sözünü ettiği şok etkisine aşinadır. Böylelikle artık sinema yaşantısı, seyirci için izole olmuş bir tecrübedir denilebilir.

Ceylan filmlerinin bu bağlamda, geleneksel sinema örneklerinden farklı ve daha fazla olarak, seyirciye bir "deneyim" (*long experience*) yaşatma potansiyeli taşıdığını düşünüyorum.

Geleneksel olarak sinemada, zaman ve mekân temel olarak anlatı için vardırlar. Hikâyenin zamanında ve mekânında bir süreklilik ve bütünlük gereklidir, zamanın ya da mekânın anlaşılmasında yaşanacak bir bulanıklık anlatının takibini zorlaştırır. İşte Nuri Bilge Ceylan filmleri de seyirci üzerinde bir deneyim yaşatma potansiyelini en çok, zaman ve mekânın anlatı için varolmaktan uzaklaşıp, kendi başlarına varolmaya başladıkları sahnelerde taşıyorlar.

Geleneksel olarak sinemada mekânın kurulumunda seyirci, kamera hareketleri ya da aynı mekânda kameranın farklı pozisyonları ile yapılan çekimlerle, filme alınan mekânın her yerinde özgürce hareket edebilen bir seyircidir. Yine geleneksel sinemada seyirci, genel olarak içinde bulunduğu film izleme pratiğinin farkındalığını yaşadığı bir mekânsal etkiyle karşılaşmaz. Karşılaştığı, anlatının temsili mekânıdır ve bununla ilişkiye de karakterler üzerinden geçer, yani yaşadığı mekânsal tecrübe aslında karakter adına, onun yerine yaşanan bir mekânsal tecrübedir, seyirci kendisi olarak hareketli görün-

tünün oluşturduğu mekânda var olmaz. Freud böylesi bir seyir sırasında seyircinin yaşadığının başkası adına yaşandığından hareketle seyirciyi çok az tecrübe (*experience*) eden kişi olarak tanımlar (Freud 1905–6: 305; aktaran Sarıkartal 1999: 123). Aslında yaşanan gerçekten de seyirciye ait olmaktan uzaktır ve bu yüzden de Benjamin'in "izole yaşantı" tanımına benzer. Yaşantı sonunda seyircide kalan çoğunlukla zihnindeki verilerdir. Susan Buck-Morss, alımlamanın geçmişin duyu-hafızasıyla ilişkiye geçtiği ölçüde deneyim olacağını söyler (Buck-Morss 1993: 130). Yani seyircinin başkası yerine tecrübe ettiği mekânsal yaşantının kendisinde bir deneyim yaratma şansı azdır.

Oysa Ceylan'ın filmlerinde seyirci, yaşadığı mekânsal tecrübeyi kendi adına yaşar, seyirci orada kendisi olarak bulunur. Seyircinin yaşadığı, film izleme sürecinin içinde bulunduğu zamanı ve mekânı hatırlamak ya da onun farkındalığı değildir. Yaşanan filmin öyküsünün geçtiği, olayların olduğu zaman-mekân ile karşı karşıya kalmak gibi bir durumdur daha çok... Seyirci orada, empati duyduğu, özdeşleştiği bir karakter üzerinden ya da anlatıya duyduğu ilgi üzerinden değil, 'kendisi' olarak bulunmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde özellikle kamera hareketsizlikleri, kameranın pozisyonu ile sağlanan daha çok bir *tanıklıktır*.

Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filminin açılış sahnesine bakarsak, alan derinliğiyle çekilmiş bu planda, biz uzun uzun Yusuf'un gelişini izleriz, aslında izlediğimiz yalnızca Yusuf, yani anlatı aksiyonu değil aynı zamanda çevredir, manzaradır... Yusuf yaklaşır, yokuşu çıkar, yolun kıyısında durur; çekim ölçeği, kameranın pozisyonu değişmez. Sanki gelip karşımızda durmuştur Yusuf. Köyüne son bir kez baktıktan sonra yolun karşısına geçer, ama kamera olduğu yerde kalır, manzaraya bakmaya devam ederiz. Bu, artık seyircinin bakışıdır. Sonra soldan bir araba gelir, o zaman Yusuf kameranın arkasından çıkıp tekrar görüş alanının içine girer, yani artık yanımızda durmaya başlar. Burada seyircinin yaşadığı mekânsal tecrübe başkası adına değil, kendi adına yaşanmaktadır. Seyirci de orada yolun kenarında duruyor*muş* gibidir. Sinemada seyircinin ilk özdeşlemeyi yaşadığı kameranın bakışı, nesnel bir bakış, ya da film dünyası içinden bir karakterin bakış açısından çekilmiş bir bakış ya da mekânın her yerinde özgürce dolaşıp gözlem yapan soyutlanmış, seyircinin bakışı da değildir. Bakış seyircinin bakışıdır ve seyirci mekânda kendi adına var*mış* gibidir.

Seyircinin mekânsal tanıklığı, *Uzak*'ta, evdeki iç çekimlerde de devam eder. Yönetmen zaten aynı mekândaki çekimleri tek planda çekmeye çalışır. Kamera hareketlerini yok denecek kadar az kullanır ki bunlar olsa olsa küçük tilt ya da pan hareketleridir ve genelde yeni bir plana geçmemek için yapılmış gibi durmaktadır, örneğin kamera hiçbir zaman kaydırma yapmaz. Mahmut'un salonundaki çekimlerde kameranın yeri aynı plan içinde hep sabittir. Bizler seyirci olarak kameranın durduğu yerin arkasındaki mekânı göremeyiz. Oysa geleneksel olarak sinema, mekânı kurarken, özellikle açı-karşı açı çekimleriyle bize çekimini yaptığı, olayların geçtiği mekânı daha geniş ölçekli bir şekilde gösterir. Seyircinin burada gördüğü aslında kendisinin olmadığı bir mekândır. Ancak Mahmut'un evinde, kameranın yerinin hep sabit olduğu çekimlerde seyirci kendisini o odanın içinde*ymiş gibi* hisseder. Seyirci sanki odanın içinde, kameranın durduğu yerde durup Mahmut ve Saffet'i izler, onların konuşmalarına, ilişkilerine tanık olur.

Ceylan'ın filmlerindeki zamansal operasyonların da aslında deneyimle ilgili bir terminoloji ile daha iyi anlaşılabileceğini düşünüyorum. Örneğin *Kasaba*'nın (1998) açılış sekansında, İsmail okula geldikten sonra, ıslak çoraplarını sobanın üzerine asar. Sonra biz bu su damlacıklarını yakın-plandan görürüz ve de damlama seslerini daha yüksek duyarız, ardından İsmail'in çıplak ayaklarını, onlara bakan Asiye'yi görürüz. Ardından, çocukların öğretmenleri gelmeden önce oynadıkları tüy, Asiye'nin önüne çok hafif bir ağır çekimle düşer, ardından sınıfın üzerinde uçar ve biz bunu ağır çekimde yüksek açıdan izleriz. Tekrar düşen damlaları ve yanan odunları yakın plandan görürüz. Tüm bu ardı ardına gelen görüntüler, bizim üzerimizde alışılmadık bir etki bırakır, sanki zamanın akmadığını, genleşip uzadığını hissederiz. Sanki zaman içimize dolar ve onu delip çıkmadan da bir daha akmayacak gibidir. Zamanın böylesine yoğunlaştığı bir noktada bir köpeğin dolaştığı caddeye geçeriz ve aynı zamanda farklı bir duyumsamaya da geçeriz.

Bu sahnedeki zamanın, bizim hem diğer filmleri izleme, hem de bu filmin diğer bölümlerini izleme tecrübelerimizden farklı olarak duyumsandığını söyleyebiliriz. Zaman bu sahnede, akmıyormuş gibi ve alıştığımızdan ya da beklediğimizden daha yoğunmuş gibidir.

İşte zamanın böylesi bir şekilde tecrübe edilişi, Edward Said'in bazı müzikal formlarda zamanın hissedilişi üzerine söyledikleriyle daha iyi anlaşılabilir sanıyorum. Said, iki farklı sanatsal formdan bahseder. Bunlardan biri, çatışma ve üstün gelme temeline dayanan

ve galip gerilimin mecburi uzlaşmasıyla sonlanan bir formken diğerindeyse bir tema ya da varyasyon içinde uzayıp gitme söz konusudur. Said'e göre bu iki çeşit zamansallık iki farklı ilişkiye denk düşer: "Ya zamana karşı direnmeye çalışırsınız ve yapıyı kurarsınız, ya da zamanın içinde yaşayıp onunla birlikte bir gezintiye çıkarsınız," der. Arap müzisyen Ümmü Gülsüm'e göndermede bulunan Said Ortadoğu geleneğinde sanatsal formların, zamana hakim olmak temelli değil onun içinde ikamet etme temelli bir inşası olduğunu söyler (aktaran Sarıkartal 2003: 140).

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, seyircinin yaşadığı zamansal deneyimle seyirci alışkanlıkları arasındaki farkın Said'in yaklaşımıyla daha iyi anlaşılabileceğini sanıyorum. Seyircinin film izleme alışkanlıklarının zamansal yanı 'zamana karşı direnip, yapıyı kurma' yaklaşımına benziyor. Ceylan'ın filmlerinde özellikle bahsedilen sahne gibi sahnelerde ise, zamanın içinde yaşamak ve ona hükmetmek değil onunla birlikte bir gezintiye çıkmak söz konusu. Seyirci *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999) anne ve babanın yüzlerini izlerken, ya da *Kasaba*'nın okul sekansında tüyü izlerken artık 'sonraki ne' belirleniminden kurtulmuştur. Bu sahnelerde zaman yalnızca anlatının zamanı değildir, aynı zamanda seyircinin içinde ikame edebileceği bir hale dönüşmüştür.

Ceylan'ın filmlerinde mekân-zaman örgüsü seyirciyi bir yerden yakalayıp onu absorbe edecek şekilde kurulmak yerine, gevşek bırakılmış mekân-zaman ilmekleriyle seyirci için bir davet içerir. Özellikle anlatı takibinin ötesine geçtiğimiz bu sahneler, seyircileri bu boşlukları kendi 'duyu hafızalarından' gelen çağrışımlarla doldurmaya davet ederler ve işte tam da böylelikle seyirciye bir deneyim yaşatma imkânına sahiptirler. Anlatı örgüleri gevşediğinde seyircinin karşılaştığı Benjamin'in sözünü ettiği şok etkileri değildir, tam tersine karşılaşılan gündelik olandır, sıradan olandır. Bunun filmin dünyasına absorbe olmaktan farkı şudur: seyirci orada özdeşleşme, empati ya da anlatı takibi üzerinden bulunmamaktadır, seyirci orada, daha çok kendisi olarak bulunmaktadır. Bu filmlerde kamera hareketleri ya da hareketsizlikleri, kameranın pozisyonuyla seyirci için gerçekleştirilen bir tanıklıktır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer tarlada yapraktan süzülen ışığa bakarken, seyirci de ışığa Muzaffer olup bakmaz, biz orada kendimiz olarak bulunuruz ve Muzaffer'in bakışını paylaşırız. Orada film/yönetmen/Muzaffer bize sanki "Gel bak, burada güzel bir şey var, dur ve birlikte bakalım," der gibidirler. Seyirci de ya bu daveti kabul eder ve *bakış*ını harekete geçirir, ya da film, başkası adına bir şeyler yaşamak dışında bir film izleme tecrübesine açık olmayan

seyirciyi kendine bağlayamaz, ki sözü edilen filmlerde sıkılan seyirci ile film arasındaki ilişkinin böylesi bir ilişki olduğu söylenebilir.

Sözünü ettiğim bu ikinci durum, şokun modern yaşantının temeli olduğu bir dünyada yaşayan seyircinin alımlayış alışkanlıklarıyla ilişkilidir. Dünyanın böylesi organizasyonunda Buck-Morss, dış uyarı (algı) ile iç uyarı (duyu anıları dahil olmak üzere, bedensel duyular), arasındaki mimetik senkroniden hareketle estetik bilişin temel unsuru olan 'synaesthetic sistemin' artık, organizmayı uyuşturacak, duyuları donuklaştıracak, hissizleştirecek, hafızayı bastıracak şekilde çalıştığını, genel olarak artık bir anestezi sistemi haline geldiğini söyler. Benjamin'in söylediği gibi modern dünyada göz "artık bakma yetisini kaybetmiştir". Tabii ki göz hâlâ görebilir, fragmente olmuş görüntülerle bombardıman altında kalan göz hem çok fazla görür, hem de artık hiçbir şey görmemeye başlar" (Buck-Morss 1993: 131). İşte Buck-Morss'un anestezi yaptığını söylediği bu sistemin en temel özelliği aşırı uyarılmanın ve uyuşturulmanın bir aradalığıdır. Ceylan'ın filmlerinin davetinin 'bakmadan görmeye' alışmış seyirci için çok uzak, alışkanlık ve tecrübe dışı gelmesinin ve sıkıcı bulunmasının nedenlerinden birinin olduğu söylenebilir. Benjamin'in sinemanın şok etkisini oluşturduğunu söylediği, görüntülerin sürekli değişimi, bugünün gözü için artık şok edici değil, aranan bir şey olmuştur.

Bu durum modern dünyanın üretim, dağıtım, tüketim, yaşam biçimleri ve kültürüyle doğrudan ilgilidir. Sömürüyü bilişsel ve duyuşsal bir kategori olarak gören Buck-Morss fabrika sisteminin her bir insan duyusuna zarar verdiğini ve işçinin imgelemini felce uğratacak şekilde çalıştığını söyler (Buck-Morss, 1993: 131). Miriam Hansen ise sinemanın, sesin ve görüntünün hızlı ve dokunsal itkisine sahip olduğu için, üretim bandı sisteminin empoze ettiği alımlama biçimine en uygun sanatlardan biri olduğunu ve seyirciyi bu üretim bantlarına hazırlayıcı bir yanı da bulunduğunu söyler (Miriam Hansen, 1987: 184). İşte burada aynı zamanda sinemanın şok etkilerinin müphem yanı da yatar. Benjamin ve Kraucer'in sinemaya verdikleri değer de buradan gelir. Onlar şoku, deneyimin zayıfladığı ve yerini dikkat dağınıklığı kültürüne bıraktığı bir dünyanın hem sonucu, hem de ona karşı verilmiş bir yanıt olarak görürler (Gunning, 1994: 126).

Bu noktada sinema, ya ahlaki açıdan (anlatı ile), ya da yarattığı zaman-mekân ile oynayarak seyircide alıştığı şoklardan daha yoğun bir şok tecrübesi yaratarak ona bir deneyim yaşatacak ve bu sayede, seyircinin içinde bulunduğu parçalanma durumunu gizlemek yerine onu teşhir edebilecektir. Ancak bu da Buck-Morss'un "alımlamanın

krizi" dediği bir dönemde, bu sefer duyuları uyuşturarak değil ama onları aşırı uyarıp, onlarda bu sefer bir taşma yaratarak yine organizmada anestezi etkisi gösterebilir. Ona göre 'problem artık ham kulağı eğitmek değil ona duyma yetisini vermek, ya da gözü güzeli görmesi için çalıştırmak değil, onun alımlayabilme yetisini ona geri kazandırmak'tır. Bu açıdan bakınca Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin dikkati dağılmış kitleyi kendine bağlamakta sınırlılıkları olsa da, seyircide bir deneyim yaşatmak ve duyularını harekete geçirmek noktasında oldukça önemli bir potansiyele sahip oldukları söylenebilir.

Kaynakça

Benjamin, Walter (1983) "On Some Motifs in Baudelaire," (Der.) Howard Eiland and Michael W. Jennings *Selected Writings: 1925-1938 III*, (Çev.) Edmund Jephcott, Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, Walter (1992) *Charles Baudelaire, A Lyric Poet In The Era of High Capitalism*, (Çev.) Harry Zohn, London: Verso.

Buck-Morss, Susan (1993) "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *New Formations*, 20 (Yaz), s.123-143.

Gunning, Tom (1994) "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator", (der.) Linda Williams, New Brunswick, *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* içinde, NJ: Rutgers University Press.

Hansen, Miriam (1987) "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'" New German Critique, 40 (Winter): 179-225.

Sarıkartal, Çetin (1999) *Encounter, Mimesis, Play: Theatricality in Spatial Arts*, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi.

Sarıkartal, Çetin (2003) "Contingency and Theatricality in Performance", Kitap İncelemesi, *Performance Research*, 8:1, s.135-140.

Özge Özyılmaz
Araştırma Görevlisi
Bilgi Üniversitesi
Medya ve İletişim
Sistemleri Bölümü

KISA FİLMCİLER: İNCİ DENİZİN DİBİNDE Mİ?

Deniz Bayrakdar

Derin'e

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda bugüne kadar hep konulu ve uzun metrajlı filmleri, ağırlıkla da Yeşilçam dönemine ait filmleri ele aldım. Kısa filmler ya konferansın gösterim kısmının bir parçası oldular, ya da başka etkinliklere temel teşkil ettiler.

VI. Konferans için bir öneri geliştirmekte diğer yıllara oranla bir hayli zorlandım. "Sinemada Keyif ve Yas" benim konferans başlığına önerdiğim konular arasındaydı. Temel olarak bu iki duygunun arasında yaşayan sinema filmlerini incelemeyi düşünüyordum. Ama çoğunlukla yolda geçen iş hayatımın içinde, görüntü ve ses olarak tabiatla iç içe olduğum evim ve çevre yollarından gidilen işim arasında muazzam bir gerginlik vardı. Zihnim hep tasnife ayarlandığı için orman yolunu mevsimler değiştikçe gözlemledim, keza çevre yollarındaki levhaları, gökyüzünü, değişen ışığı, Bahçeköy'de yolun ortasında yürüyen insanları. Hepsinin rengi, kokusu, temel figürleri farklı şeylerle birleşebiliyordu.

Aynen çocukken yaptığım gibi, birbirine benzeyen şeyleri, mesela betebeleri, küçük şişeleri, ağaç kabuklarını, eski banka defterlerini toplamak gibi. Bunlar hep ileride bir şeye yarayacağı düşünülerek biriktirilen, çoğu bazı oyunların temel malzemeleri olan şeylerdi. Topladığım düğmelerden, şişe mantarlarından türlü ıvır zıvır yapmak gibi.

Farkında olmadan yaptığım bir şey de kokuları biriktirmekti. Tepelere yapılan bir yürüyüşte kekik toplamak, akşamüstleri gidilen bir kırda suyun kenarında ot kokusunu teneffüs etmek, ıhlamur ve iğde kokusundan hazzetmek, cevizin yeşil kabuğunun el boyadığını, mor dutların da insanın dişlerini kapkara yaptığını keşfetmek, Porsuk çayı kenarında rozet dediğimiz bitkileri geçenlerin üzerine atarak "velcro" gibi yapıştığını öğrenmek.

Yaptığım aslında çok sınırlı sayılabilecek yaşam alanları içinde -büyüyünce bunun çok değiştiğini söyleyemem- malzeme toplamak

ve bunlara göre bir şey yaşamaktı. Yıllar içinde projeden başlayıp malzemeleri bulmaya gittiğim de oldu, ama bunlar bence sahici bir etki yapmadılar. Mevsimsiz bir Antalya seyahatinde işsiz güçsüz yeşilliklere ve denize bakarken, önerim kafamda oluştu. Ahmet Uluçay'ın kısa filmleri. Bu fikrin aklıma gelmesinin İstanbul Film Festivali ile gerçekten bir alakası yok, çünkü her yıl ele almak istediğim festival filmleri oldu, ama onlar üzerine yazmak için çok da büyük bir şevk duymadım.

Ahmet Uluçay, bana birden Godard'ın "Filmden, videoya ondan sonra da kağıt kaleme geri döneceğim" sözlerini *Histoire du Cinema* serisinin arkasına döşediği elektrikli daktilo sesiyle teyid etmesindeki yaklaşımını hatırlattı. Uluçay kanımca, filmlerine Godard'ın geri döndüğü noktadan başlıyor.

1994 yılında 7. Ankara Film Festivali kısa film jürisinde Ahmet Uluçay'ın *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* filmini seyrettiğimde o güne kadar gördüklerimden çok farklı bir çalışma ile karşı karşıya olduğumu düşünmüştüm. Köyde yaşayan bir sinemacı olduğu ve Kütahya'da tüm güçlüklere rağmen bu işleri gerçekleştirdiği için değil, bana biraz Werner Nekes'in merak saikli, koleksiyon tutkusunun türevi sinemacılığını, Melies'nin animasyonlarını, Lotte Reiniger'in kağıt kuklalarını hatırlattığı ve bunları "yalın" bıraktığı ve sunduğu için iyi gelmişti. Son filminin ödül kazanmasıyla ilgili olarak Ahmet Uluçay'ın tespitine bakarsak o da sanki filmin seyircisi gibi konuşuyor: "Ödülün filme değil, insan yüreğine verildiğine inanıyorum diyor". Yılmaz Erdoğan'ın seyircisiz filme ödül verdiler eleştirisini böyle göğüslerken "Gerçekten öyle tepkiler mi var duymadığım?" diyor.

Ahmet Uluçay kendisiyle yapılan söyleşilerde, özgeçmişini anlatışında son derece naif ve söylemesi gerektiğine inandığı şeyleri söylüyor, ama filmleri öyle değil. Aradaki fark bence şu: Ona yöneltilen sorular onun biriktirmediği kelimelere ve içinde olmadığı bir izafet çerçevesine tekabül ediyor, oysa filmlerini elindeki malzemeden yapıyor. Bir nevi brikolaj onun yaptığı. Levi Strauss *Yaban Düşünce* adlı çalışmasında ezcümle iki tür yaratıcılık inşasından birisinin brikolaj, diğerinin de mühendislik olduğunu söylüyor. Birincisinde etrafa bakılıyor, malzemeler eşdeşleri, benzerleri ile kümelendiriliyor, sonra da zıtları ya da tamamlayıcıları ile biraraya getiriliyor. Diğer yaratıcılık inşasının aktörü mühendis ise projeden hareket ediyor, ona göre malzeme seçiyor. İşte Türk Sinemasının önemli ikilemlerinden bir tanesi de burada yatıyor bence. Çin ve İran Sinemalarında yalından ulaşılan nokta çoğu kez kusursuz, çünkü konular etraftaki malzemeden türetiliyor. Oysa film hepimizin eğitimini gördüğü ve aktardığı

şekilde bir konseptten başlayarak gerçekleştirilen birşey, ama bitirme projelerimizden -genellikle kısa filmlerden - hatırlarsak, yazdıklarımızı, düşündüklerimizi istediğimiz gibi görselleştirememenin sıkıntısını hep yaşadık. Bunu bir çözüme yöneliş olarak değil, bir saptama olarak söylüyorum.

Ahmet Uluçay'a geri dönersek;

Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak (1994); *Optik Düşler* (1994) *Minyatür Kozmos'ta Rüya* (1995); *Bizim Köyün Orta Yeri Sinema* (1995); *İnci Deniz Dibinde* (1996) *Epilectic Film* (1998); *Uzun Metrajın Resmi* (1999) *Exorcise* (2001); *Exorcist* (2001); *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2001) (uzun metrajlı) filmleriyle ağırlıkla kısa film üretmiş bir yönetmen. Uluçay kısa filmlerinin çoğunun kaynak bulabilseydi uzun metraja dönüştürebilir olduğunu düşünüyor. Bu düşüncesinde çok emin değilim, ama son filmi uzun metrajlı ve senaryosu, oyunculuğu, yönetimi iyi olan bir film.

Yine de yöntem olarak bu çalışmayı hazırlarken tüm filmlerini seyrettim ve dökümlerini yaptım. Zaman sınırlamasını düşünerek bunlardan ilk üç filmi olan *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak* (1994); *Optik Düşler* (1994) *Minyatür Kozmos'ta Rüya* (1995) ve *İnci Deniz Dibinde'yi* (1996) inceledim. Ahmet Uluçay'ın filmlerinde ileri ve geri dönüşlü olarak ortak biçimde kullandığı imgeleri sıraladım ve üç filmde ortak alanları birleştirdim. Ahmet Uluçay'ın brikolaj yöntemiyle, kendi aleminden toparladığı, paralellikler kurgusu ile, figürlerine, devinimlerine, ruhlarına, koku ve seslerine göre yanyana getirdiği nesneleri ve canlılar dizilerini yenidenbozarak kavramlara çevirdim ve bütün bu üstüste, yanyana dizme güdüsünün ardındaki temel imgeyi bulmaya çalıştım.

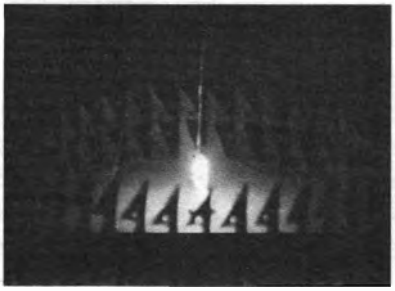
Önce tüm kavramları sunacağım, sonra da onlan ikili, üçlü gruplar halinde farklı filmlerdeki görüntüleriyle yanyana getireceğim. Bu ortaklıkların her birinin Uluçay'ın sinema yapma edimindeki bir hareye karşılık geldiğini ve birleştirildiklerinde onun alemini sunduğunu düşünüyorum.

Uluçay'ın filmlerindeki temel kavramlarından çıkarsadığım öbekleri şöyle sıralayabilirim:

Birinci öbek: Sinemanın temeli olan **ışık ve gölge**. Ahmet Uluçay'ın her filminde çocuklar önce gölge oyunu sonra zoetrope benzeri bir aygıtla hareketli görüntüleri keşfederler.

Bu oyunlara eşlik eden ve onlara hayat veren ışıktır ve gölge onun ayrılmaz bir parçasıdır.

Bu öbek temelinde *sinema tarihi/Ahmet Uluçay'ın otobiyografik sinema tarihi*'ni simgeliyor; onun ardında ise *sinemanın hakiki varlığına ve sinema merakına* işaret ediliyor. (**Resim 1** *İnci Deniz Dibinde*, 1996)



Resim 1

İkinci öbek: **Su/akis**. (**Resim 2-1** *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*, 1994) Bu öbek rüya/gerçek ile de içiçe geçebilir. Keza birinci öbek olan ışık ve gölge- ikinci öbek su/akis'le eşdeştir. (**Resim 2-2)**

İkinci öbek'teki su/akis'in filmdeki karşılığı *zaman*'dır. Dalgalarda akan zaman, hastalığın, kabusun, rüyanın zamanı, şafaktan günbatımına, dolunaya kadar sudaki akis Uluçay filmlerinde *zamanın sinematografik tasviridir* (**Resim 2-3)**



Resim 2-1



Resim 2-2



Resim 2-3

Üçüncü öbek: **pencere/çerçeve/sinema perdesi.**

Ahmet Uluçay birçok filminde maketlere başvurur. (**Resim 3-1** *Optik Düşler*, 1994)

Bu filmlerde evlerin pencereleri sinema perdesi, pencere çerçeveleri ise görüntü formatlarıdır; çocuklar da pencere içinde projeksiyonu yaparlar. Çerçeveler yılan motifinin işlendiği gergefte de vardır. O da bir görüntünün perdesidir. Sadece belirli bir alanının motif yerleştirmek üzere kullanılabildiği opal kumaş aynı sinema perdesi gibi işlev görür. *Mikrokozmos'ta Rüya* filminde rüya ve gerçek öbeği cin ve çerçeve öbeğiyle harmanlanmıştır. Cin, ablanın gerçeğinde (**Resim 3-2** *İnci Deniz Dibinde,* 1996), kardeşinin rüyasında varolur (**Resim 3-3** *İnci Deniz Dibinde*, 1996) . Oyuncu cin *sinemanın sihrine, hayal perdesi*nin gizli kahramanına işaret eder.



Resim 3-1



Resim 3-2



Resim 3-3

Dördüncü öbek: **yumurta/göz/seyir**

Bataille'ın yumurta ve göz anıştırmasını hatırlatarak bu ikilinin Ahmet Uluçay'da seyirin temel nesneleri olduğunu belirtmek gerekir. (**Resim 4-1** *Minyatür Kozmos'ta Rüya,* 1995) Yumurta gözler seyirci, kırık yumurtaların içbükey kabukları sinema perdeleridir. (**Resim 4-2**) Yumurta gözlerin ayrı ayrı kabuklarda seyrettikleri filmcikler; yumurtaların hayata civciv olarak çıkarken gözlerini açıp gördükleri gökyüzü ve baş düşmanları kediler sinema perdesinin içinde mikro perdeler ve filmin içinde mikro filmlerdir. Yumurta gözlerin seyircileri de civcivlerin yumurtadan çıktığı sahnede en hakiki seyirciler olan çocuklardır.

Bu öbek *seyir ve seyirciyi* simgeler.



Resim 4-1



Resim 4-2

Beşinci öbek: **leblebi/külah**
Salvador Dali/saatler/mum

Çocuk leblebi külahı açılınca içinden Salvador Dali'nin resmi çıkar. (**Resim 5-1** *İnci Deniz Dibinde*, 1996) Uluçay Dali'nin gözlerine yumurta gözlerini yerleştirmiş. Çocuk saate bakıyor ve oradan Dali'nin eserinde erimiş saatlerden, mumlara geçiliyor. (**Resim 5-2**) Mumlar eridikçe saatleri durduruyorlar. (**Resim 5-3**) Sinema tekniğine ait bir kavram olan erimenin (dissolve) ve dondurmanın (freeze frame) birebir anlatımıdır, bu. Dali'nin saatleri deforme ederek eğretilediği zaman erimesini, Uluçay saatlerin dişlilerine mum akıtarak gerçekleştirir. Eğretileme kavramsal bir anıştırmadan çok fiziksel bir benzeştirme yoluyla yapılır. Ahmet Uluçay birçok öbeğinde kullandığı maketlere, animasyonlara burada bir de küçük enstalasyon ilave ediyor: Mumlu saat rafları. Uluçay bu öbekte *sinema/sanat; sinema/zaman; sanatçı/göz paralelliklerini* kullanıyor.



Resim 5-1



Resim 5-2



Resim 5-3

Altıncı öbek: **yatalak/hasta/topal/kukla**
Topal/tren/suya düşen taş

Bu öbekte Ahmet Uluçay'ın filmlerinin çoğunda yer eden bir yoksunluk/dışarıda kalma durumu olarak hastalık, gerçekten ayrılmanın yolu olarak uyku/rüya aksak ritme işaret ediyor. Görüntü ritimlerinin dışından ses ritminde de topal adamın çıkardığı ayak sesi tren sesini anıştırıyor (**Resim 6-1** *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*, 1994), suya fasılalarla atılan taşın çıkardığı ses de topal adamın ayak sesini hatırlatıyor. Bunların tümü ise; rüya ile gerçek, yerli ile yaban (tren rayları ile işaret ettiği uzak yoluyla), sağlam ile hastanın karşıtlığından doğan *yeknesak aksak hayat ritmini* ve sinemanın temel öğelerinden *ses ve görüntü ritmini* dile getiriyor. (**Resim 6-2** *İnci Deniz Dibinde*, 1996)



Resim 6-1



Resim 6-2

Yedinci öbek: **derviş/mum/sarkaç**

Ahmet Uluçay koku eşdeşlerinden, "ses uyumlarından başka, figür ve hareket eşdeşlikleri öbekleri kuruyor. Zikreden dervişler (**Resim 7-1** *İnci Deniz Dibinde*, 1996), rüzgarla sağa sola eğilen mumlar (**Resim 7-2**), aynı şekilde hareket ederek zamanı iten saat sarkacı (**Resim 7-3**) Uluçay'ın aleminin/sinemasının *ayini*.



Resim 7-1



Resim 7-2



Resim 7-3

Sekizinci öbek: **parmak bebek/oyun bez bebek/büyü**

Bu öbekte yatağa hapsolmuş hasta çocuk/parmak bebek (**Resim 8-1** *Koltuk Değneklerinden Kanat Yapmak*, 1994)- o da çocuğun eline çizerek hapsettiği -; dışarıda bez bebeklerle oynayan gerçek bebekler var (**Resim 8-2**). Çocuk ve parmak bebeği, bebeklerin bez bebeğe attıkları tekmelerle kara büyü yapılmışçasına acı çekiyorlar. (**Resim 8-3**) Bebeklerin tekmelerinin oyuna katılan çocuğa gerçek olmayan bir acıyı duyumsatması, sinemada çekildiğini farzettiğimiz acının bizler -seyirci- tarafından duyumsanmasını sağlayan şey, yani sinemanın *kara büyü*südür.



Resim 8-1



Resim 8-2



Resim 8-3

Dokuzuncu öbek: **kuyu/kuru ağaç/ kuru kafa**

Ahmet Uluçay birçok söyleşide ona film yapması için ilham veren filmin Metin Erksan'ın *Kuyu*su olduğunu söylüyor. O nedenle tüm filmlerinin temel imgesi kuyu ve kuru ağaç. (**Resim 9** *İnci Deniz Dibinde*, 1996) Bu imge sinemanın temel bir içgüdüsü olan endişe ve korkuyu anlatıyor. Yaşam kaynağı olan suyun olmaması, ağacın ku-

ruması, kuru hayvan kafası. Sanatçının yaşam kaynağı ilham/esin olduğuna göre, kuyu esinin kaynağıdır. Eğer kuyu kuruduysa, o zaman ağaç da kurur, hayvanlar da, insanlar da yok olur.. Bu öbek de bana göre yaratmanın içindeki *acıyı, endişeyi ve korkuyu* anlatıyor.



Resim 9

Tüm bu öbeklerin içindeki temel formları önce yanyana getirip, sonra yerleştirdiğimde; yani yapısını bozduğum şeyi tekrar topladığımda, Ahmet Uluçay'ın dipsiz kuyusunun içindeki temel resmin ne olduğunu anlamaya çalıştığımda, tekrar hızla film adlarıyla düşünüp, film analizleri esnasında çizdiğim şeyleri biraraya getirdiğimde, karşıma şöyle bir tablo çıktı:

Birinci öbek: **ışık ve gölge** = *sinema tarihi/merak*= "keşif"

İkinci öbek: **Su/akis** = *Zaman/mekan=*" sinematografi"

Üçüncü öbek: **pencere/çerçeve/sinema perdesi** = *hayal/perde'si= dışa açılan pencere*

Dördüncü öbek: **yumurta/göz/seyir** = *seyir/seyirci=algılama*

Beşinci öbek: **leblebi/külah/Salvador Dali/saatler/mum** = *sanat/sanatçı=eser*

Altıncı öbek: **yatalak/hasta/topal/kukla/topal/tren/suya düşen taş** = *ses/görüntü=ritm*

Yedinci öbek: **derviş/mum/sarkaç** = *devinim/ayin=akış*

Sekizinci öbek: **parmak bebek/oyun/bez bebek/büyü** = *oyun/kara büyü= yanılsama*

Dokuzuncu öbek: **kuyu/kuru ağaç/ kuru kafa**= *yaratma/endişe= Şairin Kanı*[*]

[*] Jean Cocteau, *Le Sang d'un Poete*, 1930

Sanatçı, sinema tarihi içerisinde merakla keşifler yapan, zaman ve mekâna serilen sinematografisi ile hayal perdesinden dünyaya açılan penceresine seyirliğin algılanmasını sağlar. Ses ve görüntülerin ritminden başlayan devinimle eseri bir ayin gibi kendi akışına bırakır. Seyirci oyunun kara büyüsüyle bir yanılsamaya uğrarken yaratma endişesi içindeki sanatçının/*Şairin kanı* akar.*

Kaynakça

Aytaç, Senem; Gökçe, Övgü (Haziran, 2004) "Dünyanın Sonundaki Sinema". *Altyazı* Sayı 30, s. 50, İstanbul

Can, Soner 3.02.2003 Akşam Gazetesi Köyünün Gımıldakçısı http://www.aksam.com.tr

Dorsay, Atilla 02.05.2004 "Ahmet Uluçay" http://www.sabah.com.tr

Kahraman, Hasan Bülent. 27 Ocak 2005. "İyi ve Yeni Bir Sinema" Radikal, s.22

İpek Bülent 19.01.2005 Karpuz Kabuğu'yla Okyanuslara Açıldı Sabah, Günaydın, s.1

Strauss, Claude-Lévi (1994). *Yaban Düşünce* (Çev. Tahsin Yücel) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tunca, Elif 10.05.2004 "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak Festivalleri Bekliyor" http://www.lokomotifkamera.com

Okyay Sevin 30.04.2004 "İşte Bu Kadar" Gazetem.Net 10.05.2004 http://google.com.tr

Özyurt, Olkan 23.04.200410.05.2004 "Bizi de Sinema Kurtarır" Radikal-online 1005.2004 http://www.radikal.com.tr/yazici

Kamera Arkası 10.05.2004 http://www.Kameraarkasi.org/sinema/yonetmen/dir_turk/ ahmetulucay.html

Lokomotif Kamera, 10.05.2004 http://www.lokomotifkamera.com/ahulxok.html

Zaman Gazetesi 25.04.2004 "Karpuz Kabuğundan Yapılan Gemi Suya İndi!" http://www.zaman.com.tr/include

26.01.2004 "Ahmet Uluçay: Köylü ve Ödüllü Sinema Yönetmeni" http://www.4x10.com/4x10asp,

Yenişafak Online 22.10.2003 "Karpuz Kabuğundan filmler yapılır mı?" http://www.yenisafak.com/arsiv/2003

Medyaline 10.05.2004 Ahmet Uluçay: Ödül Yüreğe Verildi http://www.medyaline.com/detay/bhavuzu.asp

Superpoligon 10.05.2004 http://www.superpoligon.com

Deniz Bayrakdar
Öğretim Üyesi
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi

* Murat Erün'e teknik desteği için teşekkür ederim.

KİM SEYREDER, KİM BİLİR: *GÖLGE OYUNU* FİLMİNDE SEYİR-ANLATI İLİŞKİSİ

Çetin Sarıkartal

Yavuz Turgul'un 1992 yılında çektiği ve dolaşıma 1993 yılında giren *Gölge Oyunu* filmi, bir ince saz heyetinin "açılış taksimi" ve ekibin klarnetçisinin sunuş konuşması ile başlar. Bu konuşmada izleyiciye doğrudan hitap edilir ve izleyeceğimiz filmin "hikâyesine" bir giriş yapılır. Ana karakterler olan iki komedyen ("Karabiberler" – "modern komikler"), çalıştıkları pavyon ve ortam tanıtılır. Zaten o anda izleyiciye hitap etmekte olan saz heyeti de o pavyonun kadrolu sanatçılarıdır aslında. Daha sonra, film geliştikçe, aynı saz heyetinin "öykü anlatıcısı" ya da "koro" rolü sürer; filmin dramatik anlatısı belirli yerlerde kesilir, yeni bir "geçiş taksiminin" ardından filmin o ana kadarki gelişimi ve gelecekte olabilecek olanlara ilişkin bazı yorumlar, değerlendirmeler yapılır; hatta sözlü anlatımı bir koro şefi gibi üstlenen klarnetçinin kişisel duygularına da tanık oluruz. Film, kahramanlarımız olan iki komedyenin çalıştığı pavyona düşen sağırdilsiz bir kadına sahip çıkmaları ve bunun sonucunda başlarına gelen ve fantastik unsurlar da içeren olayları konu alır. Bu yazıda bu anlatıyla dolaylı olarak ilgileneceğim ve ilgimi esas olarak filmin anlatımına, izleyiciye sunuluş şekline odaklayacağım.

Burada olan nedir? Bu tür bir anlatımla izleyici nasıl bir seyir sürecine davet edilmektedir? Filmin en başında ortaya konan bu tavrı, çağdaş anlatı kuramı açısından incelemek üzere, Orhan Anafarta tarafından Bilkent Üniversitesi'nde hazırlanan doktora tezinden (2001) yararlanacağım. Bu tezde, korku filmlerinin özel bir türü olarak "iz süren katil" (*stalker*) filmlerinin son dönemde üretilenlerine ilişkin bir özellik olarak ele alınan "üst anlatı" (*metafiction*) ve "kendinin üzerine düşünme" (*self-reflexivity*) kavramlarının çözümleniş sürecine göndermeler yapacağım. Anafarta'nın çıkış noktasını oluşturan ve W. T. Mitchell'dan (1994) aktardığı "hiperikon" (*hypericon*) ve "üst resim" (*metapicture*) kavramları benim çözümlememin de te-

melini oluşturuyor. Mitchell'a göre bu kavramlar temsilin doğası üzerine düşünme özelliğine sahip olan ikon ve resimleri ifade ederler. Bu tür resimlerin diyalojik özellikleri vardır. Yani kendi kendileriyle bir diyaloga girerek kendi üzerlerine düşünürler. Bir tür "üst yorum" (*metacommentary*) yaparlar. İzledikleri yol da şöyle özetlenebilir: Metnin sesini çiftleyerek onu birincil ve ikincil anlatılara ayırır, bu ikisi arasında bir diyalog kurarlar. Daha doğrusu, ikincil anlatının birincil olan üzerine yorum yapmasını sağlarlar. İzleyiciye de bu diyalogu izleyen üçüncü taraf rolü biçerler (Anafarta 2001: 26-34).

Gölge Oyunu'nda bu anlattığım yapıdan küçük bir farklılaşma gözleniyor zira iki tür üst yorum iç içe geçiyor: Bir yandan birincil hikâyedeki olay, kişi ve durumlar üzerine, diğer yandan da temsil, görme, görüntü, hayal ve hatta varlık üzerine yorumlar yapılıyor. İkincil hikâyede anlatıcı ya da koro rolü üstlenen saz heyeti doğrudan izleyiciyle ilişkiye giriyor ve birincil hikâye üzerine olan yorumlarını kendi dinleyenleri saydığı filmin izleyicisine yapıyor. Bu yorumlarda diyalog özelliği de var çünkü zaman zaman izleyiciye sorular soruluyor, birincil hikâye üzerine düşünmesi bekleniyor. Bu durum izleyiciye birincil hikâye üzerinde üstün bir konum kazandırıyor.

Anafarta'nın gönderme yaptığı kuramcılardan Tom Mitchell (1994) bu tür kendi üzerine düşünen üst kurmacaların "eleştirel bir bakışa gerek olduğu zamanlarda" belirdiğini, Mikhail Bakhtin (1981) ise bunların "dönemlerinin dilinden uzaklaştıklarını, ona yabancılaştıklarını" söyler. Bu kuramsal çerçevede üzerinde anlaşılan noktalar, yaratım ile eleştirinin birleştiği, kimi yerleşik unsurlar taklit edilirken bunların eleştirildiği ve taklitte ne kadar başarı olursa eleştirinin gücünün de o kadar artacağıdır. İşte bu noktalardan hareketle, *Gölge Oyunu* filmi üzerine birtakım sorulara cevap vermek gerek.

1. *Gölge Oyunu* filminde taklit edilen unsurlar var mı? Evet, hemen tüm geleneksel halk tiyatrosu türlerinin (gölge oyunu – karagöz, orta oyunu ve meddah gibi) ve onlara ait temel özelliklerin taklit edildiğini düşünebiliriz. Ayrıca taklit olgusu, filmin konusu içinde de yineleniyor. Başkişiler olan Mahmut ve Abidin'in, yani "modern komikler" olarak takdim edilen "Karabiberler"in gösterilerinde bol bol taklit yapılıyor.
2. Peki, bu taklit olgusu eleştirel olarak mı kullanılıyor? Yani, bu geleneksel tür ve biçimler, artık geçersiz olduklarını göstermek üzere mi taklit ediliyorlar? Aslında birincil hikâyenin kimi kişileri, örneğin Rüya Pavyon'un patronu bu işlerin artık ilgi

çekmediğini, Karabiberler'le birlikte pavyonda çalışan illüzyonisti de kovacağını söylüyor ama ne Mahmut ile Abidin'in bunları kullanışı ne de filmin kendisinin başvurduğu ve bir tür taklit sayılabilecek olan gölge oyunu sahneleri eleştirel sayılabilir. Bu geleneksel unsurlara karşı tavrın olumlu ve samimi olduğu açıkça anlaşılıyor. Zaten dikkat edilmesi gereken bir nokta da, burada taklit edilenin "dönemin dili" değil, daha eskiden gelen unsurlar olmasıdır.

3. O zaman, yukarıda çizilen kavramsal çerçeveden bir miktar ayrılarak, taklit özelliği gösteren bu uygulamaların nostaljik bir anlamda, yani eskiye geri dönme özleminin bir ifadesi olarak kullanıldığını mı düşünmeliyiz? Ya da bunları postmodern alıntılama (*pastiche*) örnekleri olarak mı yorumlamalıyız? Biraz daha farklı bir ifadeyle, film bu unsurları çağdaş sinema dilinde yeniden kurarak gelenekselliği geri döndürmeye (*recycle*) mi çalışıyor? Bu soruların tümüne "hayır" cevabını vermek zorundayım. *Gölge Oyunu* filmindeki uygulamanın, bu çağdaş kuramsal çerçeveye indirgenemeyecek denli karmaşık olduğunu ve bizleri geleneksellik üzerine bizzat geleneğin terimleriyle düşünmeye davet ettiğini savunuyorum. Bu davete icap etmek üzere de, bundan böyle ağırlıkla Metin And'ın geleneksel halk tiyatrosu üzerine yaptığı çalışmaları (1969; 1985) ve onun kullandığı dili izleyeceğim. Hatırlamak gerekirse, Metin And, "halk" terimini, bu türlerin şehir kültürünün ürünleri oluşunu belirtmek ve köylü tiyatrosundan ayırmak için kullanır.

Metin And başlıcaları yaygın olarak Karagöz adıyla bilinen gölge oyunu, orta oyunu ve meddah gösterisi olan dramatik ve sözlü Türk halk seyirlik oyunlarında gözlemlediği ortak noktaları şöyle sıralar: 1. taklit (hem bir aksiyonun hem de insan tiplerinin ve hayvan türlerinin taklidi); 2. söyleşmelerde ve kişileştirmelerde karşıtlıklardan yararlanma; 3. dans, müzik, şarkı, şaklabanlık, soytarılık ve hatta illüzyonun oyuna karışması; 4. ayrı türlerde oyunların birbirine geçmesi – Karagöz sanatçısının orta oyunu da yapması ya da bir orta oyununun içinde Karagöz perdesinin kurulması gibi; 5. doğmaca oynama ve yerleşik, örgütlü bir sahnede oynamama; 6. gerçekçiliğe ve özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirme ve gösterimci oyun. *Gölge Oyunu* filminde tüm bu özellikleri bulabiliriz. Birkaç noktada tereddüt edilebilir; onlara açıklık getirmek istiyorum. Örgütlü sahnede

oynamama aslında belki de sinema sanatının genel ve ayırt edici bir özelliği olarak görülmeli. Gerçek mekânlarda yapılan çekimler zaten örgütlü sahne değil, ama kurulan setleri de tiyatral anlamda örgütlü sahne saymak doğru olmaz; geçici olarak düzenlenmiş aktüel mekânlardır. Yalnızca stüdyolar için tersi düşünülebilir ama onlar da modern tiyatronun başına bela olan kısıtlamalar düşünüldüğünde oldukça özgür oyun imkânı verirler. Asıl tereddüt doğmaca oynama ve gösterimci oyunculuk noktalarında belirir. *Gölge Oyunu*'ndaki oyunculuk gerçekten natüralisttir ve tabii ki bir senaryo ile belirlenmiştir; karakterlerin de gerçekçi olduğu söylenebilir. Ancak, dikkatli incelendiğinde, filmin bu tereddüt noktalarına da çözüm ürettiği fark edilir. Karakterler gerçekçi olmasına gerçekçidir ama hem psikolojik olmayan bir biçimde sunulurlar hem de özel bireyleri değil de, örneğin Fassbinder sinemasındaki gibi, toplum içindeki belirli grupları gerçekçi bir biçimde temsil eden "tipler" olarak belirirler. Natüralist oyunculuğa gelince, izleyicinin özdeşleşmesine imkân vermeyecek şekilde belirli aralıklarla birincil anlatıyı kesen saz heyetinin ikincil anlatısı ve doğrudan izleyiciye hitap edişi aracılığıyla bir yadırgatma (ya da yabancılaştırma) etkisi yaratılmıştır (And 1985).

Gölge Oyunu'ndaki saz heyetinin meddahla ilişkisi rahatlıkla gözlenir. Onların ilk görevi "bir rivayeti nakletmektir". Ancak, birden fazla kişinin konuşması ve kendi ifadelerine göre ikinci görevleri olan "bu fakir filmin müziklerini icra etme" işlevi, başta Evliya Çelebi Seyahatnamesi olmak üzere çeşitli kaynaklarda "Hüseyin Baykara fasılları" olarak adlandırılan ama maalesef hakkında yeterince açıklayıcı bilgi bulunmayan gösterimleri hatırlatıyor (Uluç 2001; Kahraman 2001). Sultan Hüseyin Baykara ile veziri Ali Şir Nevai arasındaki söyleşmelerle başladığı ve buradan türediği rivayet edilen bu gösterim türünde birden fazla anlatıcının, saz ve sözü birlikte kullanarak, manzum, dramatik ve müzikli anlatımlar ve söyleşmeler icra ettiği bildirilmiştir. Nitekim, kahvehanelerde, Hüseyin Baykara fasıllarının meddah ve gölge oyunu gösterileriyle dönüşümlü olarak düzenlendiği de bilinmektedir.

Öte yandan, *Gölge Oyunu*'nun anlatısı da Karagöz ve orta oyununun bölümlenmesine benzer bir sıra izliyor: 1. Mukaddime – Öndeyiş, 2. Muhavere – Söyleşme (Arzbar – Tekerleme), 3. Fasıl (Oyun), 4. Bitiş.

Muhavere, çoğunlukla yanlış anlamalarla gelişen, sözlü komik atışma ve yarışma niteliğindedir. *Gölge Oyunu*'nda Abidin ile Mahmut hem bu türden gösteriler yaparlar hem de bunları pavyondaki

izleyicilere açıkça muhavere olarak takdim ederler. Ayrıca, birbirileriyle ilişkileri de zaten bu niteliktedir. Abidin ile Mahmut, rahatlıkla Karagöz ile Hacivat, Kavuklu ile Pişekar gibi görülebilir. Muhaverelerde sıklıkla tekrarlanan bir tema, önce olmayacak bir olayın anlatılması, sonra da bunun bir düş olduğunun anlaşılmasıdır. *Gölge Oyunu*'nda bu tema fasıl, yani birincil hikâyenin belirleyici unsuru olarak karşımıza çıkar.

Gölge Oyunu filmi kimi anlatım unsurları ve anlattığı hikâyenin konusunun seçiminden başlayarak, vurguladığı tema ve motiflerle, felsefi yaklaşımı bakımından da geleneksel halk tiyatrosuna benzerlik gösterir. Bu oyunların ortak bir özelliği (ki bu özellik Karagöz gösterilerindeki perde gazellerinde izleyiciye açıkça bildirilir), oyunun bir öğrenme ortamı olarak ele alınması, felsefi, özellikle de tasavvufi yönlerinin, göndermelerinin olmasıdır. Gerçi Karagöz ve orta oyununda tasavvufi yönün zaman içinde zayıflayarak sözde kaldığı yolunda görüşler de ileri sürülmüştür ama *Gölge Oyunu* filminin bu yönü aslına sadık bir şekilde işlediği gözlemlenebilir. Bu noktada, filmin anlatısına ilişkin kimi tema ve motifler ile anlatımına ilişkin kimi biçimsel ve teknik unsurlarına değinerek, bu özelliğin belirişini betimleyebilirim.

Tema ve motifler:

1. Hayret: Filmde "tuhaf" sözcüğüyle vurgulanıyor, sık sık. Merak ve hayranlık duygularıyla deneyimleniyor ve Cemal Kafadar'ın "Tarih ve Seyir" konferansında bizlere sunduğu çerçeveyi izleyerek ifade etmek gerekirse, dünyevileşerek dar bir semantik çerçeveye kapanmadan önceki geniş anlamda beliriyor: Aklın ermediği şey karşısında duyulan hayret ve hayranlık.
2. İbret: Gerek birincil hikâyenin kişileri için gerekse ikincil anlatının muhatabı olan biz izleyiciler için geçerli. Bu bakımdan, saz heyetini, bizlere hisse çıkarmamız için rehberlik eden "kıssahan" olarak da tarif edebiliriz.
3. Gaybla temas: Fotoğrafçı Mahir'in fotoğraftan ölümü teşhis etmesinde ve esas olarak da sağır ve dilsiz olan Kumru ve annesi ile ilk hapishane görevlisi gibi karakterlerin iz bırakmadan kaybolmalarında görülür. Aslında Kumru karakterini başlı başına bir motif ya da figür olarak görmek gerekebilir. Diğer karakterlerle işaret diliyle ve gölge oyunu aracılığıyla iletişebilen, buna karşılık, hayvanlar da dahil olmak üzere ki-

şiler üzerinde mucizevi sağaltıcı etkisi olan bu karakter, bir yandan ermiş bir kişi, belki bir melek olarak görülebilir, diğer taraftan da şamana benzetilebilir (kedinin kaptığı kuşun diriltilmesi, Büyük Hanım'ın uyutulması, Mahmud'un tutukluğunun giderilmesi, Abidin'in doğru yola çekilmesi). Gerek Mevlevilikte, gerekse Alevi-Bektaşi geleneğinde Şamanizmin birçok kalıntısı olduğu düşünülünce bu benzerlik daha anlamlı hale gelir.

4. Gölge ya da hayal: Günümüzdeki dünyevi anlam çerçevesi içinde gölge ya da hayal, gerçeklikle karşı karşıya düşünülür. Oysa *Gölge Oyunu* filminde gölge ya da hayal daha geniş ve derin anlamda kullanılıyor. Bunu daha iyi kavramak için yine geleneksel tiyatroya bakabiliriz. Burada hayal terimi yalnızca görüntü (imaj) ya da gölge için değil, aynı zamanda kukla için kullanılmıştır. Gölge oyununu kukladan ayırmak için ona hayal-i zıll denmiş. Demek ki hayal, vücudu olan ve hacim kaplayanlar da dahil olmak üzere tüm sureti ya da temsili kapsar. Karşıtı da gündelik gerçeklik değil, hakikattir zira gündelik gerçeklik denilenler de hayalin parçası sayılmalıdır. *Gölge Oyunu* filmi de gölge ve hayali ve de gündelik gerçekliği tasavvufa özgü bu tersinlemeyle sunar. Bu bağlamda, sinematik temsil de hayaldir ve işlevi bizleri inandırmaya çalışmak, gerçekçi olmak değildir. Bizlerin ihtiyacı ona inanmak değil, ondan, delaleti aracılığıyla hikmete erişmek için yararlanmaktır. Özetle, temsilden ya da hayal sunumundan amaç, hikmete ilişkin olanı nakletmektir.
5. Hikmet: Temsil ve oyun aracılığıyla erişilecek olan gizli ve değerli bilgidir. İşte bu nedenle nakil aracının ve nakil sürecinin açıkça gösterilmesi ve gizlenmemesi, natüralize edilmemesi önemlidir. İzleyici, hikmete erişmek için aracı kullanmaya teşvik edildikten sonra kendi haline bırakılır. Hikmete vâkıf olma, kişinin kendi kendine düşünümü (tefekkür) ile tamamlanabilir.

Anlatım unsurları:

1. Kimi görüntülerin (kuş), ışığın (nur) ve müziğin simgesel ve atmosfer yaratacak şekilde kullanımı;
2. Birincil ve ikincil anlatılar arasındaki zaman ilişkisi. Burada ikincil anlatının unsurları olan sözle nakil ve müziğin şimdiki zamanda, birincil anlatıdaki olayların ise geçmiş zamanda algılanması önemlidir. İzleyici, muhatabı olan anlatıcılarla aynı

zamanda olduğunu hissetmelidir ki, anlatılanlar üzerine düşünebilsin. Filmde hem öykü anlatımı hem de müzik buna uygun olarak kullanılır. Müziğin ya da anlatımın birincil hikâyeye ilişkin görüntülerin üzerine bindiği yerlerde ya gaybla ilişki anlamında olağanüstü olaylar olmaktadır ya da müzik eşliğinde gösterilenlerin önümüzde olduğunu değil de âdeta anlatıldığını hissederiz. Her iki durumda da izleyicinin zamanı şimdiki zaman, olayların zamanı ise geçmiş zamandır. Yani izleyici özel bir anlatımla karşı karşıya olduğunu hep hisseder ve onu anlatıdan zamansal olarak ayırır. Ancak, bir tek sahnede, Mahmud'un erişkinliğe geçiş töreni ya da Kumru'nun Mahmud'u tensel haz üzerinden sağaltışı olarak yorumlayabileceğimiz sevişme sahnesinde zaman ayrımı ortadan kalkar.

Sevişme sahnesinde, yakın çekimde sunulan soyut görüntüler üzerine duyulan tek tef sesiyle başlayan sahnede paralel kurgu vardır; sevişmenin ayrıntılarıyla müzik icrasının ayrıntılarının eş zamanlı sunumuna ışık ve gölge oyunları ve simgesel görüntüler eşlik eder; bedenlerin birbiriyle hallolduğu sırada izleyici de filmle hallolmaya davet edilir, her şey ve herkes "oluşun zamanında" birbirine kavuşur (vuslat); törenin doruk anında saz heyeti bir gazel savurmaya başlar; gazelin sözleri de burada sözünü ettiğim manayı en etkili bir tarzda dile getirir.

Sonuç olarak, *Gölge Oyunu*, meddah, orta oyunu ve karagözün, diğer bir deyişle tüm geleneksel halk tiyatrosu türlerinin bir karışımını sinema ortamına taşıyan bir film. Bu türden bir karışımı modern bir sentez ya da postmodern bir alıntılama (*pastiche*) uygulaması olarak yorumlamak doğru olmaz çünkü bu geleneksel türler, Orta Çağ'dan bu yana zaten birbirleriyle ilişkili ve iç içe uygulanmışlar. Tarihi kaynaklar bize bu türlerden birini uygulayan sanatçıların çoğunlukla diğerlerini de uyguladığını, ayrıca bir oyun türü içinde diğer türlerin de yer alabildiğini gösteriyor. *Gölge Oyunu* filminde gözlemlediğimiz de bundan başka bir şey değil. Diğer bir deyişle, filmin hem senaryosunu yazan hem de yöneten Yavuz Turgul'un yaptığı işi, örneğin günümüz tiyatrosunda çoklukla, sinemada ise zaman zaman denendiği gibi, geleneksel biçimleri modern ya da postmodern bir deneysellikle ele almak olarak değil de geleneksel olanı çağdaş koşullar ve teknolojik gerekliliklere göre dönüştürerek sürdürmek olarak görmek gerekir. Kanımca *Gölge Oyunu* filmi deneyselliğe vurgu

yapmaz; aksine, geç modernitenin tüm yenilikleri ve dayatmaları karşısında halk kültüründe bir biçimde yaşamayı sürdüren unsurlara sinema dilinin içinden yanıt vermiştir. Bu yanıt, Türkiye sineması içinde yüzünü halka dönmeye özen gösteren geleneğin geliştirdiği diğer anlatım kipi olan melodrama bir alternatif oluşturmakta, bir başka anlatım kipinin yetkin bir örneği olarak derinlemesine incelenmeyi hak etmektedir.

Kaynakça

Anafarta, Orhan (2001) "Visual Literacy, Metafiction, and Horror Movies: An account of Self-Reflexivity in the New Stalker Film," yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.

And, Metin (1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu,* 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi.

And, Metin (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Bakhtin, Mikhail (1981) *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.

Kahraman, Seyit Ali (2001) "Evliya Çelebi'de Hüseyin Baykara," bildiri, Uluslararası Evliya Çelebi Sempozyumu, 8-9 Kasım 2001.

Mitchell, W.J. T. (1994) *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press.

Uluç, Lale (2001) "The Majalis al-Ushshaq: Written in Herat, Copied in Shiraz, Read in İstanbul", *EJOS* IV, No. 52, s.1-34.

Çetin Sarıkartal
Öğretim Üyesi
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Sinema ve Diğer Mecralar

"HAFIZAMIZI SİNEMADA KAYBETTİK": SİNEMA, TARİH, EDEBİYAT VE *KARA KİTAP*

Ece Aykol

Şimdi şu yazacaklarımı okudukça, anlattığım yüzleri bir bir gözünüzün önüne getirin lütfen. (Zaten okumak yazarın harflerle anlattığı şeyleri aklın sessiz sinemasında bir bir resimlendirmekten başka nedir ki?)
Kara Kitap

Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adlı kitabının "Siyah-Beyaz" başlıklı bölümünde eski Türk filmlerine gönderme yapar ve bu filmleri seyrederken filmlerin kendisini değil de sanki kendi hatıralarını tekrar tekrar izlediğinden ve bu nedenle hüzünlendiğinden bahseder.

"1950'lerde, 60'larda şehrin her köşesinde bir kenara park etmiş bir film şirketi minibüsü, jeneratörle çalıştırılan iki iri lamba, rollerini ezberleyemeyen aşırı boyalı kadınla yakışıklı jöne yardım ederken jeneratörün gürültüsünü bastırmak için bütün gücüyle bağıran bir "suflör" (fısıldayan adamın Fransızcası) ve onları seyreden meraklı kalabalık ve çocukları tekme tokat girişerek kameranın görüş alanından uzaklaştıran set işçilerinden ibaret küçük "film ekipleriyle" karşılaşır, ben de herkes gibi olanlara uzun uzun bakardım. Kırk yıl sonra film sanayii daha çok kendi senarist, oyuncu ve yapımcılarının beceriksizliği yüzünden, biraz da taklit etmeye paralarının yetmediği Hollywood'un gücüyle çökünce televizyonlarda hepsi yeniden gösterilen bu siyah-beyaz filmlerdeki sokak sahnelerini, eski bahçeleri, Boğaz kıyılarını, yıkılmış konak ve apartmanları, tam onları yaşadığım ve hatırladığım gibi siyah-beyaz olarak görünce, kimi zaman seyrettiğim şeyin film değil hatıralarım olduğu duygusuna kapılır, bir an hüzünden sersemlerdim." (Pamuk 2003: 41-42)

Pamuk'un eski Türk filmlerine yaklaşımı aslında Murray Krieger'in *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*'da (1992) ifade ettikleri ile örtüşüyor. Krieger'a göre sanat, genellikle, "varolmayan bir gerçekliği yeniden üretmeye yarayan *mnemonic* bir araç olarak algılanır" (1992: 14). Bu açıdan bakıldığında, görsel sanatlardan biri olan sinema sanatı da hatırlamaya yarayan bir araç olarak düşünülebilir. *Kara Kitap*'ta, özellikle Galip karakterinde, kaybolan karısı Rüya'yı bulmanın ve onunla ilgili geçmişte kalan bütün ayrıntıların hatırlanmasının yolunun belki de sinemada gizli olduğu düşüncesi hakimdir. Metin bir yandan sinema sanatına göndermeler yaparken diğer yandan Galip'in geçmişle ilgili hatırladıklarını aktarır. Aslında Galip'in yapmak istediği, Rüya'nın yok olmasıyla beraber karmaşaya sürüklenen yaşantısına anlamlı bir senaryo yazmaktır. Başına gelenleri Hollywood ya da Yeşilçam melodramlarında tanık olduğu hikâyelere benzeterek - hatta bir ara Beyoğlu'nda bir genelevde Türkan Şoray'ını arayan İzzet Günay kimliğine bürünüp aslında başrolünü oynadığı filmine mutlu bir son yazmaya çalışmaktadır. Galip, içinde bulunduğu durumun bir melodram, okuduklarımızın da aslında bu tür bir filmin karelerinin sözle ifade edilmesi olduğuna okuyucuyu ve kendini ikna ederek, olup bitene bir anlam kazandırmaya çalışmaktadır.

Galip'in başına gelenler bir film ise eğer, olanları dile dökme çabasını yine Krieger'in bahsettiği "ekphrastik güdü" kavramıyla daha iyi anlayabileceğimizi sanıyorum. Krieger'a göre "ekphrastik güdü", yani görsel bir gerçekliği sözel olarak ifade etme güdüsünün altında yatan neden, içimizde barındırdığımız "logosantrik tutku"dur. Bu tutku, içinde yaşadığımız dünyayı kelimelerle ele geçirme ve bu sayede onu daha iyi anlama isteği olarak özetlenebilir. Ancak romanda da tanık olduğumuz gibi, Galip'in bu tutkusu onu çözüme değil daha büyük karmaşaya sürüklemektedir. Bu aslında çok şaşırtıcı bir durum değil çünkü Krieger'ın da hatırlattığı gibi, kelime şeffaflığını yitirmiş bir göstergedir ve bizi gerçeğe yakınlaştıracağı yerde ondan uzaklaştırır. Bu nedenle aslında görsel gerçeklik, sözele göre daha cazip görünmekte, "gerçek" arayışında sözel gerçekliğe tercih edilmektedir. Ama tabii ki bu düşünce, görselin gerçekçi/mimetik bir imge olduğunu farz eder ve haliyle mimetik olmayan imgeler düşünüldüğünde, tartışılır bir yapıya bürünmektedir. İşte roman boyunca Galip'in dönüp dolaşıp filmlere yönelmesini, kafasının içinde bir takım senaryolar yazmasını, bir ara "Türkan"a gönlünü kaptırmasını, onun sözel dünyada yitirdiği "gerçek"leri görsel dünyada araması olarak görebiliriz. Ama tabii ki tüm bu arayışlar sonuç olarak yazılı

bir metne, yani elimizde tuttuğumuz romana dönüştüğü için, Galip'in aradığı "gerçek" hiçbir zaman bulunmaz ve "logosantrik tutku" tatmin edilemez. Halbuki seyredilen filmler bir "gerçek" olsa, roman da o zaman tıpkı birçok melodramda tanık olduğumuz gibi mutlu sona erecek, Galip de Rüya'sına kavuşacaktır.

Kara Kitap'ı, az önce benim de yapmaya çalıştığım şekilde, "ekphrastik güdü"nün özünü oluşturan "logosantrik tutku"nun örneklendiği "ekphrastik bir metin" olarak okumak her ne kadar ilginç olsa da, aslında daha dikkatli bakıldığında tipik "ekphrastik roman yapısı"na başkaldıran bir metinle karşı karşıya olduğumuz görünüyor. *Kara Kitap* ekphrasis kavramının kalıplarını zorlamakta, Mary Ann Caws'un *Reading Frames in Modern Fiction*'da (1985) öne sürdüğü düşünceye örnek olacak zenginlikte karşımızda durmaktadır.

Caws, bu çalışmasında, modernist akım öncesi ve modernist dönem yazınında görülen ya da varolduğu farz edilerek okumamızı koşullandıran, çerçeve içine alınmış, "ekphrastik anlar"ın postmodernizmde çözüldüğünü iddia eder. Pamuk'un romanını da bu düşünceye koşut olarak okursak ilginç sonuçlara ulaşabileceğimizi düşünüyorum, çünkü Caws postmodernizm ve ekphrasis ile ilgili bu görüşü öne sürerken aslında üzerinde düşünülmesi gereken bir soru da sormaktadır: şayet postmodernist yazında çerçeve içine alınmış (örneğin metinde o noktada bir tablonun tasvirinin yapıldığı) an belirginliğini yitirmişse, bu okumamızı nasıl etkiler?

Bu önemli bir soru çünkü bu farklılığın bilincinde olmak bize postmodern romanda görsel sanatlara yapılan göndermelerin işlevinin modernizm öncesi ve modernist yazındaki işlevlerinden farklı olabileceği konusunda uyarıda bulunur. Caws'un örneklerine dönersek, bir Edgar Allan Poe hikâyesinde çerçeve içinde yer alan bir tablonun ne anlattığı metnin genelini (içeriğini) çözümlememize yardımcı oluyorsa[1], bir Virginia Woolf metninde çerçevenin içindeki anlatı değil çerçevenin kendisi ilgimizi çeker, çünkü çerçevenin oluşumu - yani bu formalist öge - bize tüm metnin yapısı hakkında ipucu verir[2].

[1] Burada kendi yazınımızda, Pamuk'un diğer bir romanı *Benim Adım Kırmızı*'da da çerçevenin benzer kullanımını görebiliriz. Romanda Enişte Efendi'nin en ince detaylarına kadar tasvir ettiği Avrupalı ressamın yaptığı soylu ile güzel kızının portresi bu resmin çerçevesinin dışında kalan anlatının anlamı için de önem taşır. Bu tabloyu oluşturan ögeler romanı çözümlemesi için okuyucuya birçok ipucu verir.

[2] Woolf'un *To the Lighthouse* romanını okumuş olanlar belki hatırlayacaktır. Bu romanda, ressam Lily Briscoe'nun anlatı boyunca yapmaya çalıştığı bir tablo vardır. Romanın en sonunda bu tablo nihayet biter ve şim-

Burada bahsettiğim şey, genelde modernizm ile özdeşleştirilen *self-reflexivity* (metnin kendi yapısına gönderme yapması) kavramıdır. Peki, postmodernist yazına bakarsak, çerçeve eridiği için, acaba aynı anda hem çerçeve içine alınması gereken anlatıyı hem de bu anlatının oluşum sürecini mi okuyoruz? *Kara Kitap*'ta özellikle "Bak Kim Geldi" bölümüne bakarsak, böyle bir durum olduğunu söyleyebiliriz.

Galip Beyoğlu'nun arka sokaklarında Rüya'yı ararken bir pezevenk tarafından yolu kesilir ve eline farklı Türk filmi yıldızlarının kimliğine bürünmüş hayat kadınlarının fotoğraflarından oluşan bir albüm tutuşturulur. Galip'in bu albümü karıştırırken gördükleri ve "Türkan Şoray" rolüne soyunmuş bir fahişeyi gözüne kestirerek onunla beraber olmak için gittiği genelevin tasvir edildiği bölümler bilinen ekphrasis kurallarına göre seyreder. İmgeler, yani "Türkan" ve diğer hayat kadınlarının fotoğraf albümündeki farklı pozları ve Galip'in genelevde karşılaştığı mizansen detaylı olarak tasvir edilir. Bu kısımlarda ekphrasis ile diegesis arasındaki sınır anlatının akışını değiştirecek şekilde belirgindir; Galip'in gördüklerinin dile getirilmesi için anlatıcı metinde âdeta bir alan açar. Ekphrasis ile diegesis, yani görselden sözele dönüşmüş anlar ile bu anları çevreleyen sözel dünyanın ayrı tutulmasının biçimsel açıdan olduğu kadar içerik açısından da önemli olduğu düşünülebilir, çünkü bu iki dünya birbirine karışırsa kimlikler de birbirine karışacaktır. Kendini "Türkan Şoray"lığa adayan hayat kadını romanın diegetik dünyasında bayağı bir fahişedir ama imgeler diyarında başrol oyuncusu Türkan Şoray'dır. Aslında bu hayat da bir yanılsamadır çünkü "Türkan Şoray"lık da düşük bir mertebedir; hayat kadınına göre halkın gözünde o "sanatçı" değil sadece bir "artist"tir. Öte yandan Galip, eşi tarafından terk edilmiş, hayatı alt üst olmuş bir avukattır. Ama "Türkan Şoray"ın gözünden bakıldığında yakışıklı ve karizmatik İzzet Günay olmuştur. Roman, bu iki insanın ilişkisini Lütfi Akad'ın *Vesikalı Yarim* (1968) filmini çağrıştırır şekilde kurgulayarak, okuyucu için aynı anda hem sözel hem de görsel bir metin oluşturur. İşte bu yanıltıcı düzen oturmuşken ve Galip ile hayat kadını tam da rollerine ısınmışken ilginç bir değişim meydana gelir ve Galip "Türkan"ın imgesinde Rüya'yı görmeye başlar:

> diye kadar birçok farklı okuması yapılan soyut bir resim ortaya çıkar. Her ne kadar roman boyunca acaba Lily bu tabloyu bitirebilecek mi, bitirirse ortaya ne çıkacak diye merak etsek de, aslında içten içe biliriz ki ressamın ne yapacağı değil resim yapma eyleminin kendisidir önemli olan. Yani Lily'nin çerçevenin içine ne yerleştireceği değil, çerçevenin oluşum sürecidir okuyucuya sunulan.

Annenden alıp giydiğin askılı mayonun sırtında bıraktığı askı izlerini, sinirlendiğin zaman saçlarını dalgın dalgın çekiştirmeni, filtresiz sigara içerken ortanca ve başparmaklarınla dilinin ucundaki tütün parçasını yakalayışın, film seyrederken ağzını açışını severdim. (145)

Rüya ile ilgili anıları birer birer gözünün önünden geçmeye başlar ve "Türkan" ile "İzzet"in başrolünü oynadığı film ile avukat ile fahişenin sıkıntılı dünyası birbirine dolanır; görsel ile sözel dünyayı ayıran çerçeve dağılmaya başlar ve aralarındaki diyalog gittikçe tuhaflaşarak devam eder:

Galip, Türkan Şoray'ın aynadaki yüzünde belli belirsiz bir endişe görerek sustu. Kadın komodinin yanı başındaki yatağa uzandı.

"Hadi gel," dedi. "Hiçbir şey için değmez, hiçbir şey için anlıyor musun?" "Türkan Şoray'ını sevmiyor musun yoksa?" diye ekledi kadın, Galip'in gerçek mi, oyun mu olduğunu tam çıkaramadığı bir kıskançlıkla.

(...)

"Fıstık Gibi Maşallah'da plaj merdivenlerinden inişimi, Vesikalı Yarim'de sigara yakışımı, Bomba Gibi Kız'da ağızlıkla sigara içişimi severdin değil mi?"

"Severdim."

"Hadi canım, gel o zaman."

"Daha konuşalım."

"Ne?"

Galip düşünüyordu.

"Adın ne senin, ne iş yaparsın?"

"Avukatım."

'Bir avukatım vardı," dedi kadın. "Bütün paramı aldı, ama kocamın elinden üstüme yaptığı arabayı alamadı... Kocamın elinden bana arabamı alabilir misin?"

"Alırım," dedi Galip.

(...)

"Evlenir misin benimle?" dedi kadın neşeyle...

"Evlenirim."

"Hayır sen sor bana... Evlenir misin diye sor."

"Türkan, benimle evlenir misin?"

"Öyle değil! İçtenlikle sor, filmlerdeki gibi!"

(...)

Kadının bir oyun duygusuyla iteklemesiyle, yerli filmlerdeki o hiç gerçekçi olmayan öpüşme sahnelerinde olduğu gibi, alt alta üst üste, önce biri alta, sonra öbürü üste çıkarak, dönerek büyük yatağın bir ucundan diğer ucuna yuvarlandılar.

(...)

"Ben sensem, sen de ben," dedi daha sonra giyinirken kadın, "ne çıkar bundan, sen ben olmuşsun ben de sen!" Kurnaz bir bakışla gülümsüyordu. "Türkan Şoray'ını sevdin mi?"

"Sevdim."

"Kurtar o zaman beni bu hayattan, kurtar beni, çıkar beni buradan... yeni bir hayata başlayalım."[3] (Pamuk 1994: 145-149)

Bu diyalog karşısında okuyucu olarak biz de iki dünya arasında gidip geliriz. Bir yandan "Türkan" ile "İzzet"in konuşmalarını hatırladığımız, zihnimizde canlandırdığımız film kareleri gibi görürken, onların aslında *Kara Kitap* adlı metne ait olan "Galip" ve "hayat kadını" karakterleri olduklarını algılayıp, aslında onlar gibi dağılmış olan bir çerçeveyi birleştirmeye, sınırları belli, iki farklı dünya oluşturmaya çalışırız. Bu karmaşanın temelinde yatan neden, romanda beliren ekphrastik anların, "hareketsiz" (*still*) görsel bir anın değil, hareketli, arka arkaya sıralanan film karelerinin tasvirinden oluşmuş olmasıdır[4]. Bu durumda, bellek ve ekphrasis üzerine iki kavramın ortak

[3] Kutluğ Ataman'ın *Ruhumu Asla* (2001) filminde de birçok defa buna benzer diyaloglarla karşılaşırız. Kurmaca ile belgesel arasındaki sınırları zorlayan filmde Ceyhan adında, Türkan Şoray'ı idolü olarak benimsemiş bir travestinin otobiyografik anlatısının izleyicisi oluruz. Filmde, *Kara Kitap*'taki hayat kadınını çağrıştırır şekilde, Ceyhan da kendi (yani "travesti" Ceyhan) anlatısının içine "Türkan Şoray"laşan Ceyhan anlatısını yerleştirir. Kimlikteki bu "kaymalar" yani diegetik anlatının içinde patlak veren bu görsel-sözel anlatılar yine ekphrastik anlar olarak düşünülebilir. Ceyhan için de, tıpkı hayat kadınında olduğu gibi, bu kaymalar mutsuzluğun kaynağı "gerçek" kimlikten bir kaçış olarak algılanabilir. Ataman'ın bu filmine dikkatimi çeken Fatih Özgüven'e teşekkür ederim.

[4] H. Martin Putchner'ın "Texual Cinema and Cinematic Text: The Ekphrasis of Movement in Adam Thorpe and Samuel Beckett" başlıklı makalesi de filmin farklı bir ekphrastik anlatıya yol açtığını başarılı bir şekilde örnekler.
http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/puchner/4_99.html

yönleri olduğu varsayımından yola çıkarak geliştirilen kuramlar da tartışmalı bir hal almaktadır.

Bu konu üzerine var olan literatüre baktığımızda, hatırlama eyleminde geçmişe ait olanların imge olarak zihnimizde yeniden belirdiği fikrinin baskın olduğunu görüyoruz. Buna bağlı olarak, hatıraların sözel olarak ifade edilmesi ve yazıya dökülmesi ekphrastik bir süreç olarak düşünülüyor. Frances A. Yates (1969), James Heffernan (1993) ve W.J.T. Mitchell (1994) gibi bellek-ekphrasis ilişkisi üzerine çalışmalar yapmış olan eleştirmenlere göre bellek ve ekphrasis kavramları anlatı (*narrative*) değil tasvir (*description*) ile özdeş düşünülmelidir[5]. Bu iki kavram da anlatının akışını (*temporality*) sekteye uğratmakta, metin içinde zamana karşı bir alan (*space*) açmaktadır. Ancak bahsettiğim bu kuramcılar ekphrasis'in "hareketsiz" bir imgenin tasviri olduğu prensibinden yola çıkarak bu görüşü öne sürmekteler. Oysa *Kara Kitap*'a baktığımız zaman, az önce alıntıladığım diyalogda da görüldüğü gibi, Galip'in anıları seyrettiği filmlere karışır; bir film gibi gözünün önünden geçer. Rüya ile ilgili anılar, karakterlerin kimlikleri, görsel dünyaya ait olanlar ve bu dünyanın dışında kalanlar birbirine dolanır, anlatının akışı sekteye uğramaz. Anlatı ile tasvir, sözel ile görsel, diegesis ile ekphrasis arasında varolduğu kabul edilen hiyerarşik ilişki tartışılır bir hal alır. Galip'in Rüya ile ilgili ortak geçmişlerinden hatırladıkları onu geçmişe hapsetmez çünkü Galip geçmişi hareketsiz bir film karesi ya da bir tablo gibi değil, "aklının sinemasında" sürekli dönen "bir bobin"in (Pamuk 1994: 62) yansıttıkları gibi izler.

Galip'in aklının sinemasında oynayan filmler "Türkan ve İzzet" diyalogundan da tahmin edebileceğimiz gibi melodramlardır. Sevdiği tarafından terk edilen adamın hüzünlü hikâyesi, ya da tam tersi izlek, melodramların vazgeçilmez konusudur, dolayısıyla Galip'in kendi hayatıyla özdeşleştireceği bir film türü varsa, bu tabii ki Hollywood ya da Yeşilçam melodramları olacaktır. *Kara Kitap*'ta melodramlara gönderilme yapılmasına şaşmamalıyız aslında çünkü romanın tür (*genre*) olarak ortaya çıktığı 18.yüzyıla dönersek, bu dönem melodramatik tiyatrosu da tıpkı yazılan romanlar gibi aristokrasiye karşı orta sınıf/burjuva değerlerini savunuyor, bu sosyal tabakaya yönelik bir gerçeklik sergiliyordu. "Yüksek" aristokratik değerlere

[5] Bu eleştirmenlerin görüşleri Gerard Genette'nin aynı konu üzerine *Figures II* (1969) çalışmasında yazdıklarını teyit eder.

karşı daha "popüler" ögeler taşıyan roman ve melodramatik tiyatro, yeni bir estetik anlayışın habercisiydiler.

20. yüzyıla geldiğimizde ise, melodram sinemada yine popüler bir tür olarak karşımıza çıkar. Özellikle Hollywood, melodram kalıplarına uygun yapımlara yöneldi ama türün temelini oluşturan burjuva ideolojisini yansıtmak için Avrupalı örneklerinden farklı karşıtlıklara yöneldi. Örneğin burjuva/aristokrasi çekişmesi şehirden gelen/ kırsal kesimde yaşayan insan çekişmesine dönüştü. İyi kavramı köylü, kötü kavramı şehirli ile eşleştirildi. Amerika ve Amerikalılık henüz saflığını yitirmemiş değerler ile özdeştirilirken, Avrupa çürümüşlüğün, dejenere olmuş değerlerin sembolü oldu (Gledhill 1987: 5-39).

Yeşilçam da, 1950'ler ve 60'larda, özellikle Hollywood'dan esinlenerek birbiri ardına melodramlar üretirken kendi toplumunda görülen karşıtlıkları perdeye yansıttı. Zengin kız / fakir erkek (ya da tam tersi) imkânsız aşkı, şehirli/köylü çekişmesi Batılılaşma telaşında olan Türkiye'nin kendi film endüstrisinin en gözde konuları oldu. Bu filmlerde, her ne kadar Arus Yumul'un da ifade ettiği gibi "[m]ateryalist bir ortamda büyüsü kaybolan bir dünyayı yeniden efsunlandırma, kutsallığı kaybolan değerlere yeniden kutsallık yükleme çabası ve (Yeşilçam melodramlarında da tanık olduğumuz gibi) ütopik çözümler" üretme eğilimi görülse de (Yumul 2001: 53), temsil ettikleri ideolojiye karşı üstü örtülü bir eleştiri boyutu olduğu da söylenebilir. Örneğin, geçmiş yıllarda bu konferans dahilinde sunulan bildirilerde de gördüğümüz gibi[6], Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) melodramatik izleğine rağmen aslında bu türün kaynağı olan ideolojinin eleştirisini yapmaktadır.

Birçok Yeşilçam melodramı arasından *Sevmek Zamanı*'nı bu çalışmaya konu etmem tabii ki rasgele bir seçim değil. Giovanni Scognamillo'nun da ifade ettiği gibi, Erksan'ın filmi "sıradan insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşan, kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanan ve tutkusuna kurban giden bir insanı anlatır" (1998: 255). Filme bu açıdan baktığımızda âdeta Galip'in dünyasını görürüz. Buna ek olarak, filmdeki Halil-Meral-Başar aşk üçgeni, romanda, Galip-Rüya-Cemal olarak karşımıza çıkar. Bu filmde Halil karakterinin Meral'e, daha doğrusu, Meral'in imgesine olan aşkının Galip'in Rüya'ya olan aşkına benzediğini söyleyebiliriz. Ali Murat Akser'in ifade ettiği gibi, Halil aslında "gerçek" Meral'e değil, Meral'in mimetik tablosuna aşıktır, çünkü bu tabloya bakarken hayatın acı

[6] Bkz. Akser 2001.

gerçeklerini görmezden gelerek, kendi hayalinde oluşturduğu Meral'le aşk yaşamaktadır. Galip de benzer bir tablo oluşturur; bize anlatılan Rüya, Galip'in hatıralarında yaşattığı, gerçekten uzak bir Rüya'dır. Bu kadın, belki de adının anlamını yansıtır şekilde, zaten gerçekte hiçbir zaman var olmamıştır. Bu durumda Galip geçmişi hatırlayıp dile dökerken, aslında geçmişi yeniden yazıyordur diyebiliriz. Aklının sinemasında yaratıp izlediği filmler, yani geçmişi ile ilgili anılar, gerçekliği tartışılır bir anlatı halini alır. Bu açıdan *Kara Kitap* Linda Hutcheon'ın (1988) yazın eleştirisine kazandırdığı *historiographic metafiction*'a tipik bir örnektir. Galip'in hatırlayıp yazıya aktardığı kendi geçmişi ne ölçüde "gerçek"leri yansıtıyorsa, romanda gönderme yapılan Türk tarihi/geçmişi de o ölçüde şaibeli bir yapıya bürünür. Hutcheon'nın da ifade ettiği gibi, geçmiş yazıya geçirilirken aynı zamanda yazarının yorumu da içeriğe dahil olur. *Kara Kitap* Türkiye Cumhuriyeti tarihinde belli bir döneme, tarihi bir sürece gönderme yapar ama tıpkı Rüya'nın gerçekten var olup olmadığına dair bizde şüphe uyandırdığı gibi anlatılan bu sürecin de doğruluğuna kuşkuyla yaklaşmamız gerektiğini hissettirir.

Geçmişin yazılarak hatırlanması, görselin yazıya dönüştürülmesi ile yadsınamaz bir benzerlik taşımaktadır. Geçmişin bire bir yazıya geçirilmesi ne kadar imkânsız ise görsel gerçekliğin sözele dönüşmesi de bir o kadar imkânsızdır. Öyleyse romanda başvurulan ekphrasis retoriğinin metaforik bir amacı olduğunu ve bu biçimsel özelliğin tarihi gerçeklerin yazı yoluyla bire bir aktarılmasının imkânsızlığına dikkat çektiğini söyleyebiliriz[7]. Ancak bu "imkânsızlık" (*indifference*) Mitchell'a göre ekphrasis'in ayrılmaz bir parçasıdır ve aslında içinde "umut" (*hope*) da barındırır. Tarihin yazıya dökülmesi de benzer bir umudu içinde taşır. Yazıya geçirilenler okundukça gerçeğe ulaşma umudu doğar. Ama aslında yazma eylemi sırasında uzaklaşılan "gerçek"ten okuma eylemi ile bir de kişisel yorumumuzu kattığımız için biraz daha uzaklaşırız. Ama geçmişi hep merak ederiz ve istesek de

[7] Benim burada fazla derinlemesine irdelemediğim bellek ile tarih arasında günümüzde tanık olduğumuz karmaşayı, Pierre Nora, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*" (1989) başlıklı yazısında detaylı olarak tartışır ve bugün bellek olarak adlandırdığımız şeyin aslında tarih olduğunu iddia eder. Öyle ki, Nora'ya göre "[b]ellek arayışı dediğimiz şey aslında kişinin kendi tarihini aramasıdır."
Kara Kitap bu arayışa okuma eylemini de ekleyerek (kişisel) tarihin paylaşılabilir (ve belki de birleştirici) yönüne dikkat çeker: "[Galip] okudukça Celal'e daha çok yaklaştığını hissediyordu. Çünkü bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi ki okumak?" (Pamuk 1994: 312)

geçmişten ayrılmamız mümkün değildir. Belleğimiz hep bizimledir; hatıraların geri gelmesini, bir film şeridi gibi gözümüzün önünden geçmesini engelleyemeyiz. Dolayısıyla aslında bizim geçmişimizle ilişkimiz bir tür ekphrasis'tir. Geçmişi bire bir tekrar kurgulayıp yazıya dökemesek de bu çabadan vazgeçmeyiz. Yazar nasıl tasvir ettiği görsel gerçekliği sözele dönüştürürken istese de bire bir benzerliğe ulaşamaz ise, biz de geçmişi tekrar hatırlayıp, zihnimizin şimdiki zamanında kurgulamak için boşuna çabalar dururuz. Yazarın çabasının yarım kalmaya mahkum olmasının nedeni belki de kelimelerin yetersizliği değil, tasvire hem kendisinin hem de yazdıklarını okuyanın yorumlarının eklenmesidir. Tıpkı bizim de geçmişe dair hatırladıklarımızı her dile getirişimizde - Galip ve köşe yazarı Celal gibi - geçmişten biraz daha uzaklaşmamız gibi. Romanda da bu uzaklaşmadır Galip'in kafasını karıştıran.

Rüya ile yaptığı telefon konuşmasını hatırlayan Galip sonraki günlerde karısıyla "konuştukları sözlerin ne kadarını işittiğine" karar veremez. Rüya'nın söylediklerini, hep değiştirerek ve kuşkuyla hatırladığı için "Sanki konuştuğum Rüya değil de bir başkasıydı," diye bile düşünür (Pamuk 1994: 30). Buna rağmen Galip Rüya'yı yazılarla çarpıtılmış bir geçmişte aramaya devam eder. Celal'in makalelerini didik didik ederek Rüya'nın yok oluşunun ardındaki sırrı çözmeye çalışır. Oysa Rüya sözel değil görsel gerçekliğe aittir, Galip'in hayalinin ürünüdür; imge olarak var olduğu sürece yaşar ama kelimelere dönüşmüş olmak da onu yok etmez. Bunun nedeni yine okuma eyleminde gizlidir. Mitchell'e göre ekphrastik metinleri görsel/sözel karşıtlık olarak düşünmek bir yanılgıdır, çünkü imgenin kelimelere dönüşmesi ekphrasis'in sadece ilk düzlemini oluşturur. İkinci düzlemi yazıya dönüşen imgenin okunması eylemi oluşturur. Okurken, söze dönüşmüş olan imgeyi, okuyucu zihninde tekrar görmeye çalışır. Aklımızın sinemasında yeniden oluşturduğumuz görüntüler gerçeğe uygun olmayabilir ama amaç bire bir denklik sağlamaktan öte görüntüyü, yani "Rüya"yı yaşatmaktır. Eski Türk filmleri de işte bu nedenle romanın vazgeçilmez parçasıdır. Gönderme yapılan ve tasvir edilen bu filmleri aslında sadece okumuyoruz, çünkü okurken aynı zamanda kendimizden de bir şeyler katarak, bu filmleri yeniden izliyoruz. İzlerken de, Pamuk'un da *Kara Kitap*'ı yazdıktan 13 yıl sonra itiraf ettiği gibi, aslında geçmişimizi yeniden gözden geçirip, yeni bir gözle ve biraz da hüzünle yaşatıyoruz.

Kaynakça

Akser, Ali Murat (2001) "Ulusallık Arayışında bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*-1965", (Der.) Deniz Derman, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I* içinde, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.95-111.

Caws, Mary Ann (1985) *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Heffernan, James A.W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press.

Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.

Gledhill, Christine (1987) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute.

Krieger, Murray (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago: University of Chicago Press.

Nora, Pierre (1989) "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, No: 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, s.7-24.

Pamuk, Orhan (1994) *Kara Kitap*, İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2003) *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

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

Yates, Frances A. (1969) *The Art of Memory*, Harmondsworth: Penguin Books.

Yumul, Arus (2001) "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak," (Der.) Deniz Derman, *Türk Sinemasında Yeni Yönelimler I* içinde, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.47-54.

Ece Aykol
Doktora Öğrencisi
İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Film Araştırmaları
The Graduate Center, City University of New York

MÜLK VE EMPERYAL HAYALLER

Alper Kırklar

Asmalı Konak (Çağan Irmak, 2002) televizyon dizisini sanırım bundan üç yıl önce fark ettim. Önceleri dizide Özcan Deniz'in oynadığını görünce ön yargılarıma yenik düşüp diziyi görmezden gelmeye çalıştım, ama birkaç hafta sonra ben de pek çokları gibi bu diziyi izler olmuştum. Başlangıçta o sıralar revaçta olan "ağa dizileri"nden pek farklı gibi görünmedi. Yani kabaca geniş ve varlıklı bir Anadolu ailesi ve bu ailenin etrafında gelişen olaylardan ibaretti. Ama daha sonra bu dizinin iyiden iyiye bir fenomen halini alıp yayın saatinde herkesi evine hapsettiğini fark ettiğimde aklıma bir soru takıldı: Bu dizinin farkı neydi?

Ben bu farkı mekân yani konak ve bu konakta yaşayan belli başlı karakterler üzerinden düşünme yolunu seçtim. Mülk olarak konak ve Doğu/Batı – erkek/dişi ikiliği çerçevesinde Seymen (Özcan Deniz) ve Bahar (Nurgül Yeşilçay) karakterleri ve modernleşme sürecinin getirdikleri ve götürdükleri bağlamında. Tabii bu söz konusu kavramları bir dizi içinden okumaya başlamak demek bu kavramları durduğumuz, dikildiğimiz noktadan tekrar hatırlamak anlamına geliyordu. Ben de öyle yaptım...

Bizim modernleşme serüvenimizin başlangıcı sayılabilecek Tanzimat Fermanı, 1839 yılında Mustafa Reşit Paşa'nın girişimleri ile hazırlanıp ilan edildiğinde sanılanın aksine bu salt bir modernleşme hareketi değildi. Tanzimat'tan önce de 'Batılılaşma' doğrultusunda kimi düzenlemelere gidilmişti. Bu girişimler farklı adlarla gündeme gelmiş olsa da (teceddüt/yenileşme – yenilik, ıslahat/iyileştirme – reform); Tanzimat ile birlikte meydana gelen değişmeleri 'Batılılaşma' hareketi olarak saptamak yerinde olacaktır (Zürcher 2001: 78). Tanzimat fermanı, daha önce fitili ateşlenmiş olan Batılılaşma girişiminin kendini Batı'ya da ispat etmesi bakımından önemli bir diplomatik hamle olmasının yanı sıra, İmparatorluğun şimdiye kadar sürdürmüş olduğu ekonomik anlayışın da yeni bir istikamete, yani kapitalist ekonomiye yönelişinin göstergesi olarak görülebilir. Bununla

birlikte pek çok kaynakta Tanzimat Fermanı'nın hazırlanış sebebinin görünen yüzü Batı'nın normlarına uygun hale gelme isteği olarak saptansa da, bazı kaynaklarda ise çoğu zaman sanılanın aksine, yapanlar tarafından, bir modernleşme programının bir parçası olmaktan çok, Osmanlı haşmetinin ihyasına, yani nizam-ı âleme yönelik bir hareket olarak algılanmıştır (Parla 1990: 11). Nizam-ı âlemin başı ise padişahtır.

Orhan Okay ise Tanzimat için "mülemma" yani sıvama saptamasında bulunur. Oktay'a göre Tanzimat'a sentezden daha ziyade eski tabiriyle mülemma demek daha yakışır. Bir kültür unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçememek, fakat bir terkibe ulaşamamak; işte Tanzimat'ın mülemması budur. Toplumun, özellikle aydın kesimin, büyük bir bölümü Batılılaşmayı gerekli görmekte, ancak dönemin politik gelişmeleri ile edindiği deneyim sonucunda ise içten içe Batı'ya karşı bir korku hissetmekte ve bir yandan da yüzyıllar boyunca Avrupa'yı yönetmiş bir devletin parçası olarak bu durumu kendine reva görmemektedir. Şinasi'nin deyişiyle, Tanzimat'ın amacı "Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini izdivaç ettirmek" olduğuna göre; Asya'nın erkek, Avrupa'nın kadın olarak şahıslandırıldığı bu evlilik eğretilemesinde egemen olan, Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemidir (Parla 1990: 15).

Günümüz Türkiye'sinde özellikle yaz aylarında basında çıkan kimi haberler erkek-Doğu ve dişi-Batı ilişkisini hatırlatır niteliktedir. Neredeyse her yıl hiç aksamadan yapılan bu tür haberlerde esmer bir Türk erkeğiyle birlikte veya tek başına, sarı saçlı (yani "her halinden 'Avrupalı' olduğu" anlaşılan) ve mayolu ya da bikinili bir kızın fotoğrafı ve bu kızın verdiği iddia edilen bir demeç yayımlanır. Bu sözde demeç ve bu demeci süsleyen başlık da; genellikle "Türk erkeğinin Batılı erkeklerde bulunmayacak türden olan" meziyetleri ve özellikleri üzerinedir (Kırklar 2002: 93).

Peki bu tür bir dişi/erkek ikiliğinin Tanzimat ile ve bu bağlamda *Asmalı Konak* ile ilişkisi nedir?

İsterseniz modernleşme denen mefhumun bizler için ne gibi bir anlam taşıdığına bakalım. Amin Maalouf, modernleşmenin Batı kaynaklı olmasından ve her kültürel ürün gibi modernleşmenin de geliştiği ortamın kültürel altyapısı ile beslenmesinden dolayı; her nerede yaşanırsa yaşansın her türlü modernleşmeye Batılılaşma denebileceğini söylemektedir (2000: 65). Geç kalmışlıktan dolayı gündeme getirilip, uygulamaya konan kalkınma, çağdaşlaşma, uygarlaşma, yenileşme, reform; adı ne olursa olsun ister istemez özünde Batı'ya

öykünmeyi barındırır. Bu anlamda Batı için modernleşmenin devamı, kendi kültürleri ile daha barışık olma anlamına gelirken; Doğu için modernleşme sürekli olarak kendinden bir parçanın terk edilmesi anlamına gelir. Çünkü ne denirse densin modernleşme ile bire bir bağlantılı olan aydınlanma ve klasik Batı bilimi Hıristiyan teolojisinin sekülarizasyonudur (Shayegan 1997: 26). Yani bu topraklar için düşünüldüğünde modernleşme bir süreç, bir kabuk değiştirme ya da sıvamadan daha çok bir paradigma değiştirme anlamına gelir. Bu paradigma değişimi ise Freudyen anlamda düşünüldüğünde; kastrasyondan başka bir şey değildir. Zira Müslümanların zihninde Batı, hep Hıristiyan diniyle karışmıştır. Müslüman'ın mesihe ilişkin kanaatine göre Müslümanlığın son vahiy ve peygamberi Muhammed'in de peygamberlik mührüne sahip olması, Hıristiyanlığı geçersiz olmasa da aşılmış bir din olarak görmesine ve sonuç olarak da Hıristiyan'dan her açıdan üstün olduğuna inanmasına yol açmıştır (Shayegan 1997: 26). Doğu'nun bir zamanlar sahip olduğu fallus, artık iğdiş edilerek elinden alınmış, tekrar eski günlere dönmesinin tek yolu ise 'kendine rağmen' Batılılaşması, yani modernleşmesidir. Bu da Daryush Shayegan'ın deyişiyle bir tür bilinç yarılmasına, yani şizofreniye yol açar. Bu anlamıyla Tanzimat, tekrar büyük harflerle yazılan Osmanlı olmak için Osmanlılıktan vazgeçmekten başka bir şey değildir.[1]

Bu bağlamda *Asmalı Konak* dizisindeki Seymen karakterine baktığımızda karşımıza; eğitim için bir süre Amerika'da kalmış ve dönüşünde babasının bir suikast sonucu ölümü üzerine ailenin ve aile işlerinin başına geçmiş bir Anadolulu Türk erkeği portresi çıkıyor. Dizinin ilk bölümünde bizlere tanıtılan aile ise ortalama bir Türk ailesinden çok bir 'saltanat' ailesini andırır biçimde kalabalık, dışarının kurallarından çok kendi evlerinin, belki de dışarıdan daha sıkı olan kurallarına göre yaşayan insanlar olarak bizlere aksettiriliyor. Bu saltanat metaforu daha sonra dizide Seymen Ağa'nın ve küçük kardeşi Seyhan'ın annelerine sık sık şaka yollu, "Valide Sultan" diye

[1] Gündelik hayat içindeki çeşitli ayrıntıları aklımıza getirdiğimizde bu durum daha da açık bir hal alır. Herhangi bir spor müsabakasında, özellikle Avrupalı bir takıma karşı kazanılan her futbol maçı sonrasında, sokağa dökülenlerin Avrupa'ya seslenerek bu gürültünün Türklerin ayak sesleri olduğunu haykırması ve özellikle iki yıl önce Japonya'daki Dünya Kupası karşılaşmalarına futbolculara destek mahiyetinde bir mehter takımı gönderilmesi tartışmaları bu minvalde akla gelen örnekler arasında sayılabilir.

takılması ile de tekrarlanıyor. Erkek/dişi ikiliği yine ilk bölümde Seymen ile Bahar'ın tanışma sahnelerinde de karşımıza beliriyor:

Seymen bir takım işlerini halletmek için New York'tadır. Tahminimizce bir toplantıdan çıkmış ve şehirde dolaşmaktadır. Bir süre Seymen'i New York sokaklarında dolaşırken izleriz. Daha sonra Seymen bir köşe başında bir sebepten tartışan bir çift görür. Adam dışarıda tartışmaktan rahatsız olmuş bir şekilde kadına yandaki kafeye girip orada bu meseleyi sakin bir şekilde tartışmayı önerir ve içeri girerler. Bizler her ne kadar anlamasak da Seymen de bu çifti takip eder ve o da arkalarından içeri girer. İşte bu noktada bizler ilk olarak Bahar'ı görürüz. Zira Bahar da arkadaşı Duygu ile aynı kafede oturmaktadır. Seymen, barda oturan çiftin yanına oturur. Bu arada çift tartışmaya devam etmektedir. Kadın konuşmanın faydasının olmayacağını düşünmekte ve gitmek istemektedir. Ama adam sert bir tavırla kadına burada oturacaklarını ve kadının barmenden bir kadeh kırmızı şarap isteyeceğini söyler. Bahar ise bu sırada adamın maço tavrını görüp çileden çıkmış ve Duygu'ya adamın yaptığının nasıl bir zorbalık ve kadının da buna karşın gıkının çıkmamasının da anlaşılmaz olduğunu söylemektedir. Bu sırada Seymen de Bahar ve Duygu'nun konuşmalarına ortak olur ve Bahar ve Seymen söz konusu çiftin ilişkileri üzerine tartışmaya başlarlar. Bahar bu ilişkide kadının köle olduğunu çünkü adamın zorbalıkları karşısında sesini çıkaramadığını söyler. Seymen'e göre ise adam sadece aşık olduğu kadını kaybetmemek için çırpınmaktadır ve dolayısıyla köle aslında adamdir.

Bu sahneden de anlaşılacağı gibi; Bahar, Yeşilçam melodramı ağzıyla söyleyecek olursak Avrupai davranışları ile dikkat çekiyor. Diziyi izleyenlerin hatırlayacağı gibi, Bahar'ın maço tavırları yüzünden eleştirdiği erkek ve kız arasındaki türden 'yoğun' ilişki daha sonra Seymen ve Bahar arasındaki ilişkiyi de özetler türdendir. Bu sahneden sonra Bahar, Duygu ve Seymen ertesi gün akşam yemeğine çıkarlar. Yemekte Seymen'in yüzüğü Bahar'ın ilgisini çeker. Bahar biraz da alaycı bir tavırla yüzüğün bir hanedan sembolü mü yoksa harem mührü mü olduğunu sorar. Seymen'in verdiği cevap ilginçtir. Yüzük bir 'hanedan' yüzüğüdür, ailenin başına geçen en büyük erkek evlat bu yüzüğü takmaktadır. Seymen'in ABD'de doktorasını yarım bırakmış 'eğitimli' görünüşünün altındaki sert ve koruyucu tavır, New York'ta Bahar ile gezintiye çıktıklarında bir patencinin kaza eseri Bahar'a çarpması üzerine Seymen'in patenciyi dövmesi ile ortaya çıkar. Memleketten gelen bir telefon ile sinirlenen Seymen o sırada Bahar'a çarpan patenci bir çocuğu hırpalar ve patenlerini göle atar.

Ancak yalnızca iki karakterin arasındaki ilişkiden yola çıkarak diziye ilişkin biraz önce sıraladığım türden genellemelere ulaşmak pek de inandırıcı görünmüyor. Bunu biraz daha inandırıcı kılmak için dişi/erkek meselesinin dışında bir de konak meselesine bakmakta fayda var.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde mülkün iki anlamı karşımıza çıkıyor. İlki; *ev, dükkan, arazi gibi taşınmaz mal*. İkincisi ise; *bir devletin ülkesi*. Reşat Nuri Güntekin'in romanından Barış Pirhasan'ın sinemaya uyarladığı ve Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Değirmen* (Atıf Yılmaz, 1986) isimli filmi hatırlarsınız sanırım. Anadolu'nun bir kasabasında, bir gece, kasabanın kaymakamının da katıldığı dansözlü bir sıra gecesi düzenlenir. Bu söz konusu dansöz güzelliği ve yeteneği ile yörede çok meşhurdur. Ancak dansözün kıvrak hareketlerine eski ahşap bina fazla mukavemet edemez ve ev, sıra gecesi sırasında sallanmaya başlar. İçkinin de verdiği çakırkeyiflikle evdeki işgüzarlardan biri İstanbul'a, kasabalarında çok şiddetli bir zelzele olduğuna ve içlerinde kasabanın kaymakamının da bulunduğu pek çok kişinin ağır yaralandığına ilişkin bir telgraf çeker. Ve daha sonrasında ise kasaba ahalisi mecburen bir zelzele mizanseni yaratmak zorunda kalır. Filmin bir sahnesinde kasabanın kaymakamı artık viraneye dönen evini tamir eden ustayla sohbet etmektedir. Usta "Kaymakam Bey," der, "aslında bunun tamir edilmek yerine baştan yapılması lazım. Dua edin temelleri sağlam, yoksa şimdiye çoktan yıkılmıştı..." Hikâyedeki viranelik sadece kaymakamın evinde, kaymakamlıkta ya da sıra gecesinde sarsılan evde değildir. Avrupa'dan gelecek olan yardım heyetine ve basın mensuplarına kasabada hakiki bir deprem olduğunu ispat etmek için uğraşan kaymakam, kasabanın kenar mahallelerini gezerken zelzelenin gerçekten de olduğu hissine kapılır. Zira mahalledeki evler yoksulluktan ve dolayısıyla bakımsızlıktan harap haldedir ve yabancıları inandırmak için ayrı bir yıkıma ihtiyaç duyulmamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş yıllarında geçen hikâyede ancak bir zelzelenin gerçekleştirebileceği türden bir yıkım neredeyse tüm evlerde görülür. Bu kimi zaman kaymakamlık köşkü iken kimi zaman da yoksul mahallelerdeki ufak tefek evlerdir.

Bir ülke metaforu olarak ev ya da mülk Tanpınar'da da sıkça karşımıza çıkar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar şunları söylüyor:

> *"Abdülselam Bey'in konağı Meşrutiyetin ilanına kadar bu şekilde devam etti. Bu konağın kalabalığı ve masrafı hakkında bir fikir verebilmek için semtin iki bakkal, bir şekerci ve bir kasabının hemen hemen bu konakla geçindiğini söylemek yeter. Aristidi Efen-*

di'nin eczanesinin belli başlı hasılatı da bu konaktandı. Hürriyetin ilanından sonra, ayrı ayrı planlarda bir benzeri olduğu İmparatorluk gibi, konak da yavaş yavaş dağıldı. İlk önce Bosna-Hersek, Bulgaristan, Şarkî Rumeli ve Şimalî Afrika arazisi ile beraber birader beylerle hemşire hanımlar ayrıldılar, sonra Balkan Harbi sıralarında küçük beylerin ve gelin hanımların bir kısmı evden çıktı. Sonuna doğru hemen hemen yalnız Ferhat Bey'le -kardeşinin damadı- kendi çocuklarının bir kısmı kaldı... Benim Nuri Efendi'nin muvakkithanesine gidip gelmeye başladığım sıralarda Abdülselam Bey'in konağında ancak otuz yedi insan kalmıştı. Bunlar da kendi çocuklarının dışında, talihin cilvesiyle, daha ziyade emektar hizmetçiler, kardeşlerinin uzak akrabaları, kime ait olduğu her gün yeniden münakaşa edilen ihtiyar teyzeler, halalar, yengelerdi. Abdülselam Bey bu hale içten içe üzülüyor, gizlice daima temenni ettiğini söylediği hürriyetin, evini böyle insansız, çocuk şamatasız bırakmış olmasını bir türlü anlamıyor, konağın gittikçe sırtında ağır basan masraflarını çok münasebetsiz buluyordu..." (Tanpınar 2000: 41)

Mehmet Akif de *Safahat*'ta evi başlıca mevzu olarak seçer. Ülkenin içinde bulunduğu perişan durumu, gerginliği, maruz kaldığı istilanın yıkıcı tesirlerini en açık şekilde aksettiren yapı; evdir. *Safahat*'ta ev gerek bireyin, gerek toplumun yoksulluğuna veya refahına tutulmuş bir ayna gibidir.

Mehmet Akif,

"Bir yanda yanar lânesi bin hane-harabın

Bir yanda söner lem'ası milyonla şebabın..."

derken ev; bir şahsa esir olmuş koskoca bir milletin hayatında, her eşya gibi, bir ıstırap ifadesidir. *Safahat*'ta "harap" ev tasvirlerinde kullanılmış ortak bir sıfattır. Ev daima haraptır. Zamanın yıkıcı tesirlerine mukavemet edememekten, düşman çizmesi altında çiğnenmekten veya sefaletten ileri gelse de haraplık vasfı hiç değişmez (Öztürkmen 1958: 58). *Safahat*'ta ev ve benzeri yapılar yapı olarak değil ancak anlam olarak öne çıkar. Ev ve diğer bina tasvirlerinde asıl anlatılan ülke ve toplumdur. Bu yüzden de evi, genellikle evin yapısal özelliklerinden çok, ev içinde yaşayan kişiler üzerinden tasvir eder. Evin içinde yaşayanlar eve de belirleyici bir mahiyet kazandırırlar. Mehmet Akif'in eve canlı varlıklara has bazı sıfatlar verdiğini görürüz. Pis, eski veya sakîl olmak evin maddi yapısına aykırı değil-

dir. Sadece içindekilerin ihmalkârlığını, fakirliğini veya tembelliğini gösterir (Öztürkmen 1958: 62).

Bir ülke metaforu olarak ev kanımca *Asmalı Konak*'ta da baskın bir rol üstleniyordu. Seymen ve Bahar gibi karakterlerin yanında yapı olarak konak da bu hikâye içinde başat bir rol üstleniyordu. Zira gerek olay örgüsü gerekse karakterlerin hemen hemen hepsinin birbirleri ile iletişim içinde olduğu alan konak ve konağın avlusudur. *Asmalı Konak: Hayat* (Abdullah Oğuz, 2003), filminin diğer pek çok yetersizlikleri yanı sıra, bir karakter olarak konağın, yani ülkeye atıfta bulunan en güçlü karakterlerden birinin, hikâyeden sökülüp atılması, filmin dizi film kadar büyük bir başarıya sahip olamamasının sebepleri arasında gösterilebilir. Zira, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın da dile getirdiği gibi, bir eşyaya belli bir özelliğine atfen (güzelliği ya da eskiliği gibi) bir isim verdiğimizde derhal hüviyeti değişir, bir çeşit şahsiyet olur (Tanpınar 2000: 72). Bir karakter olarak konak ve bu konağın izleyicinin zihninde oturduğu simgesel mecra hikâyeden çıkarılıp atıldığında ortaya yersiz yurtsuz ortalıkta dolaşan tipler kalıveriyor. Tanzimat Fermanı'ndan bu yana hızlı ve konsantre bir biçimde modernleşme serüveni içine girmiş ve belki de bu hızlı paradigma değişikliği karşısında hala bocalamakta olan bir ulusun, çeşitli vesilelerle ve soluklanmak niyetiyle çeşitli olgulara ya da imgelere bu minvalde anlamlar yüklemesi kaçınılmaz bir hal alıveriyor. Bir popüler kültür ürünündeki ev; mâziyi yani her şeyin daha kolay anlaşılır olduğu o mesut günleri çağrıştırıveriyor. Bir futbol müsabakasında alınan galibiyet ya da tabloid bir gazetenin arka sayfasında çıkan masa başı haberi birden bu özlemleri açığa çıkaran aynalara dönüşüp kendimize bir kez daha bakma fırsatı yaratıveriyor. Ve tüm bunlar düşünüldüğünde; Bahar'ın daha çok Batı'ya bakan yüzü ve Seymen'in doğunun akl-ı piranesini çağrıştıran ahvali ile *Asmalı Konak* hâlâ içten içe emperyal hayaller görmekte olan bir ulusun rahatlama rüyaları olarak görülebilir. Modernleşme yolculuğuna kendisini karşısına alarak başlamış bir toplum içten içe bu rüyada şunu söylemektedir: aslında korkulacak, üzülecek bir şey yok; her şey yine eskisi gibi süt liman olacak.

Sanırım burada Tanpınar'ın *Huzur*'undan bir alıntıyla nokta koymak yerinde olacaktır:

> *"Fakat şimdi bu adamın ıstırabı karşısında kendiliğinden dilinin ucuna geliyorlardı. "Bir medeniyetin hayat felsefesi, diye düşündü... Her cins hadise bir başka türlüsünü davet eder. Demek ki*

sade ıstıraplarımız, üzüntülerimiz değil, tesellileri, mukavemet çareleri de miraslarımız arasında..." (Tanpınar 2000: 51)

Kaynakça

Ersoy, Mehmet Akif (1997) *Safahat*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Güntekin, Reşat Nuri (1996) *Değirmen*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Kırklar, Alper (2002) *Değişen İmgeler: Görme, Kültür, Fotoğraf ve Turizm Nazarı Bağlamında İstanbul Bilgi İmgeleri*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Yüksek Lisans Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Maalouf, Amin (2000) *Ölümcül Kimlikler*, (Çev.) Aysel Bora, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürkmen, Neriman Malkoç (1958) *Mehmed Akif Safahat ve Mekân*, İstanbul: Şehir Matbaası.

Parla, Jale (1990) *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Shayegan, Daryush (1997) *Yaralı Bilinç*, (Çev.) Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000) *Huzur*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zürcher, Eric Jan (2001) *Modern Türkiye'nin Tarihi*, (Çev.) Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Alper Kırklar
Bilgi Üniversitesi
Öğretim Görevlisi
İletişim Fakültesi

SİNEMA DİZİSİ

Dizi Editörü: Deniz Bayrakdar

Türk Film Araştırmalannda Yeni Yönelimler / 1

Önsöz **Deniz Derman** / Avrupa'nın Eşiği/Balkanları Düşlerken **Nevena Dakovic/** Hollyvvood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar **John Hill** / Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın **Selim Eyüboğlu** / Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak **Arus Yumul** / Ebediyete Kadar **Deniz Derman** / Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması **Fatih Özgüven** / Sömürgeci Söylem ve Sinema: Kültürel Yanlılığın Yeniden Sunumu **Cem Güzel** / Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan ve *Sevmek Zamanı* **Ali Murat Akser** / Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım **Dilek Kaya Mutlu** / Batı'dan *Güneşe Yolculuk* **Bige Akdeniz/**Oryantalizmi Aşmak **Murat Mihçıoğlu** / Ortak Yapımların İç ve Dış Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri (1972-1984) **Kaya Özkaracalar** / Sınırda Dolaşmak: Avustralya'da Türk Film Festivali **Catherine Simpson** / Medyada Kadın **Dilek İmançer** / Kadının Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili (1965-1975) **Nazlı Eda Noyan** / Türk 'Tapon' Filmlerini Oyun Olarak Okuma Denemesi **Savaş Arslan/** Bir Türk 'Camp' Klasiği: *Bu İkiliye Dikkat* **Melis Behlil**

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 2

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

Önsöz **Deniz Derman** / Sinemamıza 16. yy'dan, 'Kırmızı'nın Gözünden Bakarsak **Feride Çiçekoğlu/** Halit Refiğ'in Sinemasında Matematik: *Yasak Aşk Üçgenleri* **Deniz Derman** / Yeşilçam'ın Şeytan'ı Holyvvood'un *The Exorcist'ın* Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür vs. **Savaş Arslan** / *İntikam Meleği:* Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e **Melis Behlil** / İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: *Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet* **Övgü Gökçe** / Düşük Yapan Parodi: *Kahpe Bizans* **Selim Eyüboğlu** / Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken **Z. Tül Akbal Süalp** / Kadın Ulusal Kimlik ve Öteki: *Bir Türke Gönül Verdim* **Ali Murat Akser/** Cüneyt Arkın'ın Polis Cemil Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık veya Milliyetçi Sol **Kaya Özkaracalar** / Türk Sineması ve Biz: *Çamlıcadaki Eniştemiz* **Fatih Özgüven** / Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak *Duruşma* Filmindeki İzdüşümleri **N. Aysun Yüksel** / Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sineması'ndaki Yansımaları: *Dönersen Islık Çal, Düş Gezginleri, Gemide* **Fatma Okumuş Ergül** / Harem'deki Kadınların Tarih Üzerindeki Egemenliği **Bige Akdeniz** / Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı **Tuna Erdem** / *Yorgun Savaşçı* Dosyası - Dava Kapandı mı? **Ayşegül Koç** / 'Üçüncü Sinema' 60'lı Yıllar ve Sinemamız **A. Cem Güzel** /Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim**? Dilek Kaya** / Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar **Nezih Erdoğan**

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 3

Karşılaşmalar

Önsöz **Deniz Bayrakdar**/ Sokağa Bakan Pencereleriyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir? **Zeynep Tül Akbal Süalp** / "Doğan Görünümlü Şahin Yapmak" ya da "Üç Senede Yeni Takım Kurmak" **Deniz Bayrakdar** / Terli Dansöz Göbeğinin Dayanılmaz Cazibesi **Kaya Özkaracalar** / Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi **Murat Akser** / *Sinema ve Millet:* Bir "Derin" Söylem Makalesi **Savaş Arslan** / 1923 -1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul **Zarife Öztürk** / Mekanın - Uzayın Dönüşümü: İç - Dış, Aşağı - Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar **Fatoş Adiloğlu** / Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde 'Şimdiki Zaman' Sıkıntısı: *Herkes Kendi Evinde. Dansöz* ve *Mayıs Sıkıntısı* **Selim Eyüboğlu** / Puro, Lüks'e; Yeşilçam, Hollyvvood'a Karşı **Dilek Kaya Mutlu** / Sinema Endüstrisinin Pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye **Süheyla Kırca** / Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler **Nezih Erdoğan** / Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film *Mayıs Sıkıntısı,* Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan **Bige Akdeniz** / Kısa ve Acısız ya da Uzun ve Acılı **Berrin Yanıkkaya** / Almanyalı Türk Türkiyeli Alman **Sultan Şahin Gencer** / Türkiye'ye "içeriden" ve "Dışarıdan" Bakışların Birlikteliği: *Karanlık Sular /Yılanın Öyküsü* **Kaya Özkaracalar** / "Sınırı Geçmek: İkinci ve Üçüncü Neslin Otobiyografik Filmlerinde Hatırlama ve Unutma" **Robin Curtis**

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 4

Türk Sineması ve Hayali Vatanımız

Önsöz **Deniz Bayrakdar** / Sürgün, Sığınak, Sıla Türk Sineması: Hayalî Vatanımız? **Deniz Bayrakdar** / Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü **Tül Akbal Süalp** / Türkiye'de Uluslararası Film Gösterimi ve Kültürlerarası Alımlama (1910-1950) **Ahmet Gürata** / Muhsin Ertuğrul'un Almanya'daki Sinema Serüveni **Sadi Konuralp - Kaya Özkaracalar** / Yeniden Çevrimlere Yeniden Bir Bakış **Fatoş Adiloğlu** / Bir Kaynak Olarak Sinema... **Burcu Alarslan** / Sinemateği Yeniden Düşünmek **Çağrı İnceoğlu** / Sinema Tarihi Yazarlığı İçin Alternatif Arayışları: Yenileme mi. Yineleme mi? **Altuğ Işığan** / Sinema Araştırmalarını Türkleştirmek: Yönetmenler Sineması, Erksan ve Kubrick **Murat Akser** / Türk Sinemasında Görüntü Estetiği **Fuat Erman** / Yavuz Turgul Sinemasında "Değişim" Teması **Gökçe İspi** / Geçmiş de Bir Gün Gelecek; Şimdinin Reddedilişi **Gökçe İncioğlu** / *Vizontele:* Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili **Nezih Erdoğan** / Kara Sevda: Melodram ve Modernleşme **Savaş Arslan** / Vagina Dentata'lar, Femme Fatale'ler: *C blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa* ve *İtirafta* Kadının Temsili **Ayşegül Koç** / *"Artık Düşman Değiliz"* Neriman Köksal-Vamp Kadının Yeni Kimliği **Defne Özonur** / Otoriter Irazca **Dilek Evirgen** / Yeşilçam Sineması ve TV Dizilerinin Anlatı Benzerliği **Burçe Çelik** / Televizyonun Farkettirdiği İktidar **Hazel Tulgar** / Türk Sinemasında Müziğin Kültürel/Siyasal/Ticari/Ekonomik Bir Kod Olarak Tezahürleri: *Ah Güzel İstanbul* ve *Karagözlüm* **Rıfat Özçöllü** / Seksenlerin Türk

Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak **Övgü Gökçe** / Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması **F. Asuman Suner** / *Kasaba:* Doğa- Kültür Karşıtlığı **Hasan Akbulut** / 2000'lerde Değişen Bir Şeyler var mı? **Selim Eyüboğlu** / Hayalî Vatanımıza Sürgün Gitmek **Çetin Sarıkartal**

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 5

Sinema ve Tarih

Önsöz **Deniz Bayrakdar** / Sinema ve Tarih **Cemal Kafadar - Agâh Özgüç - Giovannl Scognamillo - Deniz Bayrakdar** / Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi **Zeynep Tül Akbal Süalp** / Sinemada Temsil ve Tarihimiz **Ayla Kanbur** / Fransız Firma Pathé Frères İstanbul'da, 1908-1914 **Mustafa Özen** / Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği **Sadi Konuralp** / Türk Sinema Tarihi ve 'Kayıp' Filmler **Elif Röngen Kaynakçı** / Türk Sinemasının Sözlü Tarihini Ararken: İlhan Arakon **Övgü Gökçe** / Tarihsel Süreçte Kıbrıs Türk Toplumu ve Sinema İlişkileri **İpek Halim - Bahar Taşeli** / Edebiyatımızda Sinema: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Haşim ve Ziya Osman Saba **Nezih Erdoğan** / Yeşilçam'dan Yazmak: Orhan Aksoy Filmleri ve Kerime Nadir Romanları **Çetin Sarıkartal** / Masal Formunun Türk Sinemasının Oluşumuna Etkileri **Arif Can Güngör** / Sabahattin Eyuboğlu ve "Anadolu Destanı" **Berrin Avcı** / Çocuk Seyircilere Yönelik Yasal Kısıtlama Girişimleri: Fuat Umay'ın Yasa Teklifleri (1926-1941) **Serdar Öztürk** / Siyasal İktidar - Sinema İlişkisi: *Yorgun Savaşçı - Küçük Ağa* **Senem A. Duruel Erkılıç** / Yeşilçam'ın Yeşil Yüzü: *Memleketim* **Savaş Arslan** / Bir Yönetmenin İzinde *ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair...* **Zahit Atam** / Sinemanın Gizli Kahramanları: Sinema Makinistleri **Fatma** Küçükkurt - Levent Yaylagül / Sinema ve Reklamın Gizli Buluşması: Ürün Yerleştirme **Nilüfer Türksoy** / Film İmgelerinin Göçü **Canan Balan** / Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(Tır)Ma Enstitüsü **Deniz Bayrakdar** / Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor: "Kezban ve Mestan İstanbul'da" **Defne Özonur** "Öteki" Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi **Dilek Evirgen**



ISBN 9789758803804