SİNEMA DİZİSİ 11

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR

8

Sinema ve Politika

BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 11

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR
Derleyenler | Melis BEHLİL – Zeynep ALTUNDAĞ

8

Sinema ve Politika

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 327
Sinema Dizisi 11
978-605-5809-16-4

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler – 8
Sinema ve Politika
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyenler: Melis Behlil – Zeynep Altundağ
Redaksiyon: Güntay Didem Önal

© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Ekim 2009
Kapak Resmi: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Kahramanlar Neşriyat Ofset
Yüzyıl Mah. Matbaacılar Cad. Atahan No: 34 K. 4 Bağcılar/İstanbul

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 / 9

Metin ve İmge Üzerine

Kutsal Söz, Dünyevi Görüntü: Uyarlamanın Teolojileri / **Ella Shohat** / 21

Devlet ve Sektör İlişkileri

Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi (1896-1923) / **Serdar Öztürk** / 43

2000'li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri / **Nilay Ulusoy** / 57

Kahramanlar ve İdeoloji

Jön Türk Shakespeare'in Hamletleri / **Savaş Arslan** / 71

Anti-Emperyalizm / Milliyetçilik Sarkacında *Karanlıkta Uyananlar*'da ve Günümüz Türk Filmlerinde Emperyalizm Temsilleri / **Kaya Özkaracalar** / 85

Kara Murat, *Yandım Ali* vd... / **Filiz Uygun Yüksel, Ayşe Sancak** / 89

Çizgi Romandan Beyaz Perdeye Yenilmez Türk İmajının Yıllar İçerisindeki Dönüşümü: *Son Osmanlı, Yandım Ali* ve *Kara Murat* / **Hande Yedidal** / 99

Sinema, Politika ve Oyunculuk

Sinema, Politika ve Oyunculuk / **Ayben Görgün** (Moderatör) / **Mustafa Alabora** (Oyuncu) / **Mehmet Ali Alabora** (Oyuncu) / 113

Sinema ve Birey

Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları / **Zeynep Tül Akbal Süalp** / 133

Yılmaz Güney'in Küçük İnsanları ya da Türkiye'de Siyasi Sinemanın Bireysel Temelleri / **Murat Akser** / 147

Darbe-Muhtıra Ortak Yapımı: Küçük Birey / **Ayşe Bayramoğlu - Deniz Ceyhan Arman - Sezin Bozacı** / 157

Kader veya Yazgı: Koca Bir Boşvermişlik ya da Kadere Karşı Duruş / **Aslı Kotaman** / 169

Balkan Sineması Üzerine

Bu Kimin Hafızası? Balkan Sinemasında Suskun Anlatılar ve Seçici Hatırlama / **Dina Iordanova** / 179

Türkiye ve Ötesi

Başka Diyarlara Görsel Yolculuklar: Sinemasal Göç Kuramları / **Levent Soysal** / 195

Silahın İmparatorluğu: Er Ryan'ı Kurtarmak ve Amerikan Şovenizmi / **Frank P. Tomasulo** / 205

Anlaşmazlık Çözümü Sürecinde İnsan Gerçekliği / **Müberra Yüksel** / 217

Sinema ve Temsil

Yakın Dönem Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili / **Hakan Şükrü Doğruöz** / 231

Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nda Kadının Sinemasal Temsili / **Zeynep Koçer** / 251

Türk Sineması'nda Karşılaşma Anlatıları: *Işıklar Sönmesin, Fotoğraf* ve *Yazı Tura* / **Gül Yaşartürk** / 261

Sinema, Politika ve Yönetmenlik

Sinema, Politika ve Yönetmenlik / **Fırat Yücel** (Moderatör) / **Ömer Uğur** (Yönetmen) / **Sırrı Süreyya Önder** (Yönetmen) / 277

Sinema ve Politika

Türkiye'de Sinema İdeolojiyi Hatırlarken: 1960'larda Devrimci Sinema-Ulusal Sinema Tartışmalarının Arkaplanları Üzerine / **Zahit Atam** / 297

Bir Türk Filmi Olarak; *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* / **Deniz Bayrakdar** / 339

İtalyan Sineması Üzerine

Pier Paolo Pasolini'nin Politik Bakışının Çağdaş İtalyan Sinemasına Etkileri / **Giacomo Manzoli** / 349

Sinema, Politika ve Sektör

Sinema, Politika ve Sektör / **Melis Behlil** (Moderatör) / **Ahmet Haluk Ünal** (Oyuncu-Senarist) / **Ezel Akay** (Yönetmen) / **Fatih Özgüven** (Yazar, Çevirmen) / **Kaya Özkaracalar** (Öğretim Üyesi) / **Çetin Sarıkartal** (Öğretim Üyesi) / **Tül Akbal Süalp** (Öğretim Üyesi) 361

Yönetmenler

Uzak: Kazanan Kaybedenlerin Öyküsü / **Hasan Güler** / 381

Lütfü Akad'ın Ömer Seyfettin (Eski Kahramanlar) Uyarlamalarında Devlet-Birey İlişkileri Açısından Kahramanların Sunumu / **Arif Can Güngör** / 391

Değişime Yakılan Ağıt: Yavuz Turgul Sineması / **Serhat Sarı**, **Dilek Yorulmaz** / 407

Genel Değerlendirme

Genel Değerlendirme / **Çetin Sarıkartal** (Moderatör) / **Tül Akbal Süalp** (Öğretim Üyesi) / **Zahit Atam** (Sinema Tarihçisi) / **Müberra Yüksel** (Öğretim Üyesi) / **Levent Soysal** (Öğretim Üyesi) / **Deniz Bayrakdar** (Öğretim Üyesi) / **Melis Behlil** (Öğretim Üyesi) / **Ahmet Gürata** (Öğretim Üyesi) / Savaş Arslan (Öğretim Üyesi) / **Selim Eyüboğlu** (Öğretim Üyesi) / **Zeynep Altundağ** (Öğretim Görevlisi) / 413

ÖNSÖZ

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler konferans dizisinin sekizincisi "Sinema ve Politika" temasıyla "Sinema ve Para" başlığı altında düzenlenen yedinci konferansın ardından 16-18 Mayıs 2007 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde gerçekleştirildi.

Sinemanın tarihsel serüvenine baktığımızda; ekonomik, teknolojik ve teknik yapıyla olan bire bir ilişkisinin yanı sıra politikayla da doğrudan bir etkileşim içinde olduğu görülür. David W. Griffith'in 1915'de çektiği *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation) anlatısal sinemanın başlangıcı ve Griffith'in doğuşuysa da, aynı zamanda kuzey-güney savaşı ve siyah-beyaz çatışmasıdır. Film kendi içinde politikasını ve Griffith'in dünya görüşünü ortaya koyar ama ardından gelen büyük tepki filmin içeriğine ve yönetmenine yöneliktir. Hatta filmde zencilerin yerine seçilen grupların milliyetleri nedeniyle de yönetmen çok ciddi eleştirilere maruz kalır ve sonunda *Hoşgörüsüzlük*'ü (Intolerance, David. W. Griffith, 1916) yapmak zorunda hisseder kendini. Sinemanın ideolojik olarak nasıl işlediğini anlamak için bir filmi çeşitli analizlerden geçirmek yeterli değildir. Asıl önemli olan her filmin bir özne tarafından gerçekleştirildiğinin ve bir özne oluşturma amacı taşıdığının akıldan çıkarılmamasıdır.

Avrupa Sineması'na baktığımızda, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra, sadece politik nedenlerle çeşitli akımların doğduğu ve birçok yönetmenin yeni bir çizgiye doğru ilerlediği görülmektedir. İdeolojik akımlarla sinema akımları, o dönemde iç içe yaşanır. İtalyan Sineması'nda birçok yönetmen komünist parti ve kilisenin işbirliğinde olduğu filmler yaparak, Mussolini ve faşist rejime başkaldırmışlardır. Leni Riefenstein'ın, tartışmasız sanat yapıtı olan filmleri ise tüm ulusa yön veren propaganda malzemelerini yaratmıştır. Sovyetler Birliği, sinema tarihine adını yine politikayla yazdırmıştır. *Potemkin Zırhlısı* (The Battleship Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1926) çok güçlü politik filmlerden bir tanesidir. *Agit-train* propagandanın sinema aracıdır. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ütopik bir kenti sınıf katmanlarına böler. II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan sinema akımlarının hemen hepsi savaşı anlatan, hatırlatan, sorgulayan filmlerdir. Savaşın

ardından Fransa, İngiltere, Doğu Blok'u ülkeleri ve Almanya'da doğan bu yeni hareketler kalıcı sinema gelenekleri yaratarak diğer ülkeleri de etkiler.

Türk Sineması'na baktığımızda ise 60'larda Amerikan ve Avrupa sinemalarının etkileri görülür. 70'lere gelindiğinde sosyal gerçekçilik olarak adlandırılan dönemin sonrasında feminist akımlara paralel kadın filmleri, milliyetçi ve İslami akımlarla birlikte Milli Sinema, Beyaz Sinema ve küreselleşmeye koşut ulusaşırı sinema örnekleri üretilmeye başlanır.

Son yıllarda sinemamız büyük bir canlılık kazanmıştır. Bu canlılığa etki eden en önemli etkenlerden bir tanesi ülkemizin içinden geçtiği politik dönüşüm dönemidir. Tüm çocukluğum boyunca, çok partili dönem içinde yaşasam da tek bir partinin hakimiyeti söz konusuydu. İsmet İnönü, Atatürk'ten sonra en sevdiğimiz devlet büyüğüydü. 1960'dan sonra İsmet İnönü ile birlikte Süleyman Demirel politikamız ve günlük hayatımızdaki iki renkli simaydı, ardından bu renklere Bülent Ecevit de katıldı. O zamanın tanımlamasıyla haberleşme araçlarının en önemlisi olan gazetelerin tartışılmaz bir üstünlüğü vardı. Radyo ve televizyon ise hayatımıza çok sonra girdi. *Cumhuriyet*, *Hürriyet*, *Milliyet* gazetelerinin üçü de evimizde okunurdu. Gazeteler de adeta bu siyasi liderlerin politik görüşlerinin izdüşümü gibiydi. *Cumhuriyet*, köşe yazıları; *Milliyet*, haberciliği ve özellikle spor haberleri; *Hürriyet* ise magazin yönüyle hafızalarda yer etti.

70'lerden itibaren, siyaset sahnesi değişti, sinema da politik ürünlerini bu dönemde yaygın biçimde verdi. Sosyal gerçekçilik ve özellikle Yılmaz Güney'in politik sineması Yeşilçam'ın yanı sıra farklı bir Türkiye sinemasının eşiğini oluşturdu. 80'lere gelindiğinde sinemamız rengini kaybetti, 90'larda kitle iletişim araçlarından medya mecralarına doğru bir dönüşüm yaşandı. İlk özel televizyon Magic Box (Star 1) o dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın oğlu Ahmet Özal ile birlikte daha sonra Genç Parti'nin kurucusu Cem Uzan tarafından hayata geçirildi ve yayınlarını uydudan yaparak Türkiye'deki yasağı uzaydan deldiler. Bu dönem siyasi açıdan Türkiye'nin dönüm noktası oldu. Bir anda telekomünikasyonun yaygınlaştırılması, bilgisayarlaşma oranının yükselmesi, haberleşmenin serbestleştirilmesi hayatlarımızda büyük değişimlere yol açtı. 80'lerin "ölüm sessizliğinden" 90'ların "çok sesliliğine" tanık olduk hep birlikte. Bu siyaset iklimi herkesi ve her şeyi çok değiştirdi.

Gelişmekte olan ülkelerin gelişmiş ülkeleri yakalamaları için tek şansın bilgisayarlaşma ve telekomünikasyonun yaygınlaştırılması

olduğu yolundaki yaklaşım bir yönüyle de küreselleşmeyi öngören bir siyasi stratejiydi. Bu strateji, politika için bir açılımı ve "sesli düşünme", "göz önünde olma" dönemini getirdi. Devlet büyüklerinden başlayarak tüm Türkiye "medyatik" olmanın gereğine ve önemine inanmıştı. Atatürk'ün "muasır medeniyetlerin seviyesine ulaşmak" yolunda yarattığı imge, 90'larda farklılaştı. Sinema da bu değişen ortamda, farklı ideolojilerden, inançlardan, hesaplardan, kenarda kalmış dünya görüşlerinden, günlük hayat politikasının yansımalarından çok etkilendi.

1990'ların ve 2000'lerin genç Türk seyircisi, daha şanslı bir döneme doğdu. Film üretiminin canlanması, iyileşmesi ve Yeşilçam filmlerinin televizyonda yeniden dolaşıma girmesiyle bunları takip eden genç bir neslin oluşması, sinema okullarının yaygınlaşması ve Türk sineması üzerine yapılan akademik çalışmaların artması Türk sinemasına ilgi duyan bir neslin ortaya çıkmasına neden oldu. İşte konferans bu nesle adanmış biçimde 90'ların sonunda başladı. Bu konferansın gerçekleştirildiği sırada gündeme hakim olan konu Cumhurbaşkanlığı seçimiydi. Hükümet, Anayasa Mahkemesi, Silahlı Kuvvetler ve Cumhuriyet Mitingleriyle 2007 yılı 8. Konferansın tartışmaları için verimli bir zemin oluşturdu.

Konferans metinlerinin makaleye dönüştürülmesi ve yayınlanması zaman aldı, çünkü bu konu üzerine İngiltere'de yayınlanacak bir derleme daha hazırlandı.

Her konferansta ve kitaba dönüşmesi aşamasında olduğu gibi bu sürece de birçok kişi ve kurum destek verdi. Hepsine ayrı ayrı teşekkür borçluyum.

8. konferansa destek veren Avusturya Kültür Ofisi, İngiliz Konsolosluğu ve İtalyan Kültür Merkezi'ne, konferansın programını ve organizasyonunu gerçekleştiren Louise Spence, Melis Behlil ve Zeynep Altundağ'a ve tüm asistanlarımıza ayrıca bu konuda desteklerini esirgemeyen Kadir Has Üniversitesi Rektörü Yücel Yılmaz'a çok teşekkür ediyorum.

Makaleler Hakkında

8. konferansın sunumları da daha önceki kitaplarda olduğu gibi bir davetle makaleye dönüştürüldü. Bu derlemeye katkıda bulunan akademisyen, araştırmacı ve sektör mensupları konferansta dile getirdikleri "yeni yönelimleri" makalelerinde derinliğine tartıştılar.

Kitap, Ella Shohat'ın metin ve imge üzerine çok temel bir tartışmasıyla başlıyor. "Kutsal Söz, Dünyevi Görüntü: Uyarlamanın Teolojileri" başlıklı makalesinde Ella Shohat

> *Sinemanın ve uyarlamanın kötülenmesi kısmen Kitab-ı Mukaddes'in görsel temsil düzeneklerine karşı fobisine bağlanabilir mi? ... Ve herhangi bir kitabın değil de görsel olarak uyarlanmamayı emreden Kitap'ın uyarlamasını açıklamaya nasıl başlayacağız?*

sorularını tartıştığı makalesinde "Kitap"ın perdeye "çevirisi" aşamasında söz ve görüntü fetişizminin ötesine geçen bir çabanın gerekliliğini dile getiriyor.

Devlet ve Sektör İlişkileri bölümünde "Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi **(1896-1923)**" başlıklı makalesinde Serdar Öztürk, Türkiye'de sinema tarihi alanındaki çalışmaların genellikle birbirini tekrar eden ve daha önce yazılanları fazla sorgulamayan bir bakışla inşa edildiğini anlatıyor. Öztürk, *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) filminin sansürlenen ilk film olduğu konusundaki hatanın farklı biçimlerde tekrar edildiğine ve genelde bu çalışmalarda eksik olanın dönemsel iklime ilişkin "akıl yürütme" olduğuna değiniyor.

"2000'li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri" başlıklı çalışmasında Nilay Ulusoy Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyelik sürecinde; sansür, korsan yayın ve üretim yetersizliği gibi alanlarda önemli gelişmeler kaydettiğini anlatırken ve 2000'lerde sinema sektöründeki gelişmelerin altını çiziyor.

Kahramanlar ve İdeoloji bölümünde Savaş Arslan, "Jön Türk Shakespeare'in Hamletleri" başlıklı makalesinde Hamlet'in laik bakışla koşut düşünüldüğünü, bunun Shakespeare ve özelde de *Hamlet*'in "Türkiye'nin kolektif bilincindeki Batılılığı ve Batı'nın temsil ettiği şeyler bütünü yansıtmasından" kaynaklı olduğunu dile getirir.

"Anti-Emperyalizm / Milliyetçilik Sarkacında *Karanlıkta Uyananlar*'da ve Günümüz Türk Filmlerinde Emperyalizm Temsilleri" makalesinde Kaya Özkaracalar *Kurtlar Vadisi: Irak* (Serdar Akar, 2006) filminden hareketle yeni dönem milliyetçi dalga filmlerindeki "emperyalizm temsilinin içine oturduğu bağlamı ve temsilin bu bağlam tarafından nasıl şekillendirildiğini" ortaya koyar. Akar, *Kurtlar Vadisi: Irak*'ı Ertem Göreç'in 1964'de çektiği *Karanlıkta Uyananlar*'daki emperyalizm temsiliyle karşılaştırarak bu filmlerde "Amerikan emperyalizminin anti-emperyalist değil, milliyetçi saiklerle perdeye getirildiği" saptamasını yapar.

"*Kara Murat, Yandım Ali VD.../*" başlıklı çalışmalarında Filiz Uygun Yüksel ve Ayşe Sancak, Natuk Baytan'ın *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (Natuk Baytan, 1975) *Hacı Murat* (Natuk Baytan, 1967) ve *Battal Gazi'nin İntikamı* (Natuk Baytan, 1972) filmlerini "biz" söylemleri nedeniyle incelemelerinin temeline yerleştiriyorlar. *Son Osmanlı, Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007) ve *Kurtlar Vadisi: Irak* (Serdar Akar, 2006) filmlerini de son dönemde benzer söylemlere sahip olmaları nedenlyle inceliyorlar.

"Çizgi Romandan Beyaz Perdeye Yenilmez Türk İmajının Yıllar İçerisindeki Dönüşümü: "*Son Osmanlı, Yandım Ali* ve *Kara Murat*" makalesinde Hande Yedidal 1970'lerde çekilen Kara Murat filmlerinden *Son Osmanlı, Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007) filmine korunarak taşınan kahramanlık özelliklerinin yanı sıra sonraki dönemlerin şekillendirdiği yeni kahramanlık anlayışlarının da ortaya çıktığını belirtir. Tarihi çizgi romanların milliyetçi yaklaşımıyla Yeşilçam'da da benzer üretimlerin -bazılarında çizerlerin de dahil edildiği- gerçekleştirildiğini dile getirir. Bu sürecin sonunda yaratılan "tarihi kahramanlar üzerinden toplumsal hafıza ve ulusal kimliğin inşası"nın incelenebileceğine dikkat çeker.

Ayten Görgün'ün yönettiği **Sinema, Politika ve Oyunculuk** paneli, sinemanın aslında politik olduğu sözlerinden yola çıkarak katılımcılardan gelen sorular doğrultusunda da sinemada baba ve oğul olmak, *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) filminin dönemin erkek hikayelerine ağırlık vermesi konularına yoğunlaştı. Mustafa ve Mehmet Ali Alabora ile erkek ve kadın oyuncular ve filmlerde "kısılan kadın sesi" konuşuldu.

Sinema ve Birey bölümünde "Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen 'Hiçlik' Kutsamaları" başlıklı makalesinde Zeynep Tül Akbal Süalp, kendi sözleriyle "seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin "post"lar zamanını anlatıyor. 1980 sonrasında apolitik ve milliyetçi söylemlerle beslenen ideolojinin resmi ideolojiyle uyumunun Türk Sinemasında da büyük ölçüde benimsenmesini *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1998) *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) *Gemide* (Serdar Akar, 1998) *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998) gibi örnekler üzerinden tartışırken Zeki Demirkubuz filmlerini de aynı bağlam içinde ele alıyor. Bu yaklaşımı benimsemeyen ve aynı zamanda bu ideolojiye eleştirel bakabilen Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Ezel Akay gibi yönetmenlerin filmlerine de değiniliyor.

"Yılmaz Güney'in Küçük İnsanları: Türkiye'de Siyasi Sinemanın Bireysel Temelleri" başlıklı makalesinde Murat Akser, Yılmaz Gü-

ney'in, sinemasına jön olarak da yönetmen olarak da marjinal ve "öteki" olan küçük insanı konu ettiğini anlatıyor.

60'ların ortasında Kasımpaşalı Recep (Nuri Akıncı, 1965), Baba (Yılmaz Güney, 1971) gibi filmlerle jön olarak mafya babaları, kabadayılar, yani sisteme kanun çiğneyerek karşı koyan Robin Hood'ları oynar Güney. Kendi yönettiği filmlerde ise iki ayrı dönemde iki ayrı karakter tipi belirler. İlki kapitalist sistem altında ezilen, gene de yılmadan yaşamaya, tutunmaya ve tutundukça da direnmeye çalışan lümpenlerdir. İkinci dönemindeyse artık sisteme karşı isyan eden ve ölümü pahasına savaşan devrimcilerdir. Güney'in sinemasındaki bu yaklaşım sinemamızda mazlum edebiyatı olarak daha önce işlenmekle birlikte, sinemamıza getirdiği batı kökenli iki kavramın da bu karakterleri yaratmasında etkisi vardır. Bunlardan biri Latin Amerika ülkelerinden çıkan üçüncü sinema kuramı diğeri de ABD ve diğer dünya ülkelerinde olan bağımsız sinema akımıdır.

Murat Akser çalışmasında lümpen karakterler üzerinden yola çıkarak Yılmaz Güney sinemasını politik ve estetik açıdan yorumluyor.

Ayşe Bayramoğlu, Sezin Bozacı, Deniz Ceyhan "Darbe-Muhtıra Ortak Yapımı: Küçük Birey" başlıklı makalelerinde, kendi ekolünü yaratmış olan Ömer Kavur sinemasıyla birlikte 1980 sonrası Türk Sinemasında bireyin var oluş çabasının yansıtılış biçimlerini *Tutunamayanlar* (Oğuz Atay); *Anayurt Oteli* (Yusuf Atılgan); *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (Bilge Karasu); *Sevgili Arsız Ölüm* (Latife Tekin); *Kayıp Zamanın İzinde* (Marcel Proust) *Dublinliler* (James Joyce) gibi edebiyat eserleri ve Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Önder Kızıltan, Reha Erdem filmleri üzerinden inceliyorlar.

"*Kader* veya *Yazgı*: Koca Bir Boşvermişlik ya da Kadere Karşı Duruş" makalesinde Aslı Kotaman, Zeki Demirkubuz'un *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) ve *Yazgı* (Zeki Demirkubuz, 2001) filmlerinde Bekir ile Musa'nın seçimleri konusundaki özgürlüklerini tartışıyor. Kotaman, Zeki Demirkubuz'un "Popüler filmlerin kendini gerçekleştirebilen bireyin öyküsünü anlatması döngüsünü politik filmleriyle kırdığını" belirtiyor.

Dina Iordanova ise "Son Dönem Güneydoğu Avrupa Sinemasında Hafızanın Politikası" başlıklı yazısında son yıllarda Güneydoğu Avrupa'da gerçekleştirilen filmleri inceliyor ve bölgenin çeşitli etnik yapılara sahip canlılığını ve "ulusalcı tarihçiliğin" gözden geçirilme çaba-

larını ele alırken Soğuk Savaş dönemi sonrasındaki politik endişelerin filmlere yansımalarını aktarıyor.

Türkiye ve Ötesi bölümünde Levent Soysal'ın "Başka Yerlere Görsel Yolculuklar: Filmlerde Göç Kuramları" başlıklı makalesi görünürde birbirine pek benzemeyen üç filmden hareketle -*Otobüs* (Tunç Okan, 1974), *Bunu Hak Etmek İçin Ne Yaptım?* (Que he hecho yo para merecer esto!!, Pedro Almodovar, 1984) ve *Duvara Karşı* (Gegen Die Wand, Fatih Akın, 2003)- "göçü hayal edişimizin zaman içindeki değişiminin izini" sürmekte. İlk göçmenlerin Avrupa'ya gidişlerinden sonraki dönemde emek öykülerinin yerini kültür ve uyum öykülerinin almasını ve "ulus içi/arası göç öykülerinden ulus üstü, hem orada hem burada evrilen öykülerin anlatımına" geçildiğini *Otobüs*'le başlayarak *Duvara Karşı* gelene kadar anlatır.

Frank P. Tomasulo "Silah İmparatorluğu: *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve Amerikan Şovenizmi" çalışmasında Steven Spielberg'ün filmlerinin Amerikan şiddetinin ve zaferinin pazarlanmasında çok önemli bir rol oynadığını söyler. Spielberg'ün II. Dünya Savaşı üzerine çektiği sekiz filmin tamamı Amerika'nın zaferiyle sonuçlanır. Tomasulo'ya göre "Spielberg'ün filmlerinde, A.B.D. bir silah imparatorluğudur."

Müberra Yüksel "Anlaşmazlık Çözümün Sürecinde İnsan Gerçekliği" başlıklı makalesinde, "Sinema filmleri ve belgeseller önce kendimizi sonra da karşı tarafı "ötekini" anlamanın önündeki engelleri görmemize yardımcı olabilir mi?" sorusuna yanıt aramak üzere Kıbrıs sorunuyla ilgili "sessizlik sarmalı"nı kıran iki ortak yapımı inceliyor. *Paralel Yolculuklar* (Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou, 2004) ile *Çamur* (Derviş Zaim, 2002). Yüksel, makalesinde zamanın aynası olma özelliklerinin ötesinde, bu iki filmin, soruna aynı ya da farklı yerlerden bakan insanların ortak algının farkında olmalarını sağladığını düşünüyor.

Sinema ve Temsil bölümünde, "Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili"nde Hakan Şükrü Doğruöz, Türk sinemasında politik bir sinema geleneğinin olmadığını ancak 12 Eylül darbesine değinen birçok filmden bahsedilebileceğini belirtiyor. 1980-2000 yılları arasında 12 Eylül'ü konu alan 26 film olduğunu, ancak bunlarının çok azının 12 Eylül filmi olarak adlandırılmayı hak ettiğini dile getiriyor. 12 Eylül filmi olarak tanımlanabilecek *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006 ve Eylül *Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999) filmlerini Nicola Gallerno'nun 'tarihçilerin tarihi' ile 'tarihin kamusal kullanımı' arasında yaptığı ayrım, E. Ann Kaplan ve Ban Wang'ın sinemada travmatik ve tarihsel olayların temsili açısından ortaya koyduğu dört sinemasal stratejiden

hareketle inceliyor. Bu yaklaşımda melodramatik filmlerin tedavi stratejisi ya da birer "yas çalışması" (Trauerarbeit) olarak olumlu olabileceğini ileri sürüyor.

"Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nda Kadının Sinemasal Temsili" başlıklı makalesinde Zeynep Koçer, Halit Refiğ'in 1964 yılında gerçekleştirdiği erken Cumhuriyet döneminde kadınların statüsünü "göklere çıkaran", "devlet feminizmine" dayalı *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) adlı eserinde Ayla ve Fatoş karakterlerini metin temelinde ele alıyor. Çalışmada ataerkil olmaya devam eden reformların doğası ve ataerkil yapıya hizmet eden geleneksel değerleri kırmak için feministlerin başarıya ulaşamayan çabalarını irdeliyor.

"Türkiye Sineması'nda Karşılaşma Anlatıları, *Işıklar Sönmesin, Fotoğraf* ve *Yazı Tura*" makalesinde Gül Yaşartürk sinemamızda Kürt sorunu üzerine düşünen az sayıda filmden, *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001) ve *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2003) filmlerinin ortak bir özelliğinden söz ediyor.

> *Üç filmde de militanlar ve askerler arasında, dolayısıyla izleyici arasında insan olmaktan, aynı topraklarda, aynı yaşamı ve en önemlisi ortak anıları paylaşmaktan doğan bir bağ kuruluyor.*

Yaşartürk, bu gözleminden hareketle üç filmde "önyargıya, politika aracı olarak şiddete, şiddetin kısırdöngü halini almasına karşı çıkışlarında" filmin karakterlerini ele alıyor.

Sinema, Politika ve Yönetmenlik bölümünde, Fırat Yücel'in yönettiği panelde Ömer Uğur ve Sırrı Süreyya Önder 12 Eylül'ün izlerinin kendi yaşantılarından hareketle sinemalarına yansımalarını tartışıyorlar. 12 Eylül'ün "toplum mühendisliğine" soyunmasının diğer darbelerden en büyük farkı olduğunun altını çizerek en büyük zararı da "sokaktaki insan"ın gördüğünü dile getiriyorlar.

Sinema Politik bölümünde Zahit Atam, "Türkiye'de Sinema İdeolojiyi Hatırlarken: 1960'larda Devrimci Sinema - Ulusal Sinema Tartışmalarının Arka planları Üzerine" başlıklı yazısında uzun yıllar toplumsal sorunların ve siyasetin uzağında yaşayan Türkiye'nin 1960'lı yıllarda kitlesel olarak "sol"un tarih sahnesine çıkışını ve bunun siyasal sonuçlarının da sinemamıza yansımasını şu sözleriyle dile getiriyor.

> *Metin Erksan'ın TİP örgütlerinde eğitim dersleri verdiği, Halit Refiğ'in hayatında bir kez TİP'e oy verdiği, sinemamızın sendikalarla tanıştığı, Sinematek'in kurulduğu bu yıllarda, sinemamız ilk kez ideolojiyle tanıştı ve kuramsal olarak Devrimci Sinema - Ulusal Si-*

nema - Milli Sinema tartışmaları gündeme oturdu. Ben o yılların günümüz Türkiye'sine önemli bir miras bıraktığını düşünüyorum.

Zahit Atam 1965-1975 yılları arasındaki dönemi inceleyerek o dönemi günümüzdeki durumla günümüzle karşılaştırıyor.

"Bir Türk Filmi Olarak; *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?*" başlıklı makalesinde Deniz Bayrakdar, Metin Erksan'ın, Ezel Akay'ın filmi üzerine yaptığı "Ve nihayet Ezel Akay 2005'de Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? adlı sinema filmini yaparak ve bu filmi 2006'da gösterime sunarak, Türk sinemasında bir "MİLAT" gerçekleştirmiştir" değerlendirmesinin *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2005) filmini Türk sinema tarihinde bir üst noktaya yerleştirdiğini ve onu gerçek "Türk Filmi" olarak nitelendirdiğini hatırlatır. Buna karşılık Murat Belge'nin "Kendi adıma ilk kez 'idealizasyon' değil, 'gerçeklik anlayışına sahip olan bir geçmişin-yeniden-inşası' girişimiyle karşılaşıyorum. Bu nedenle, gene ilk kez *'ideolojik değil estetik'* bir girişim bu sözleriyle Erksan, filme, geçmişe bakışın nesnel bir yorumu şeklinde yaklaştığını belirtir.

Bayrakdar, seyircilerin yorumları, sendikacıların Ezel Akay için yazdıkları tebrik yazılarıyla filmin yarattığı sorgulama ve cevap verme ihtiyacına dikkat çeker. Gişe hasılatı açısından yarattığı tartışma ortamına koşut bir durum olmamasına rağmen filmin bu açıdan amacına ulaştığını belirtir. Makale kısaca film hakkında çıkan yazılar üzerinden içerik ve söylem analizi ile tasniflerini yapar ve Bizans/Selçuklu/Osmanlı/Türk kimliği temsilinde hangi noktaların rahatsızlık yarattığını, karakterler ve tiplerde kabul ve redlerin neye göre yapıldığını ve Metin Erksan'ın "gerçek Türk Filmi" nitelemesini destekleyen söylemleri ve kaynaklarını sergiler.

Konferansın Ella Shohat, Dina Iordanova gibi ana konuşmacılarından olan Giacomo Manzoli, "Pier Paolo Pasolini'nin Politik Bakışının Çağdaş İtalyan Sinemasına Etkileri" makalesinde Pier Paolo Pasolini'nin sinema kariyeri boyunca İtalyan ve dünya tarihini yeniden yorumladığını anlatır. Pasolini'nin önemi ve trajik ölümünün son çeyrek yüzyılda politik tarihin sunumunda önemli bir rol oynadığını ve kimi çağdaş İtalyan yönetmenlerin ulusal ve uluslararası politik ortamı konu alan filmlerinde Pasolini'nin evrenlerinin devamlılığını sağladıklarına dikkat çeker. Nanni Moretti, Marco Tullio Giordana, Ferzan Özpetek, Gianni Amelio bu açıdan özellikle incelediği yönetmenlerdir.

Sinema Politika ve Sektör panelinde Melis Behlil'in sorularını yönetmen Ezel Akay ve senarist Ahmet Haluk Ünal yanıtladılar.

Ezel Akay

Sinemanın siyasetle değil, politikayla bir ilişkisi var. Ben bu iki kavrama ihtiyaç duyduğumuzu düşünüyorum Türkçede. Yani Türkçede böyle bir imkân var belki İngilizcede farklı. Siyasetle politikayı biraz ayırırsak benim açıklamalarım biraz daha anlam kazanabilir. İşte siyasetin Arapça kökeni seyislikten, yani bir at gütme, bir yönetme sanatı denilebilecek bir şey. Politika da bildiğim kadarıyla 'polis'ten yani Yunancada 'şehir'den geliyor. Bir tanesine insanları yönetme sanatı diğerine de insanların bir arada yaşamalarıyla ilgili problemlerle uğraşma alanı diye ayırırsak; sinema seyircisiyle buluşan her filmin ben politik bir film olarak görülmesi gerektiğini düşünüyorum. Eskiden böyle miydi bilmiyorum ama şimdi tüm dünyada bu böyle ve özellikle Amerikan Sineması'nın çok büyümesiyle her tür sinematografik ürünün aslında politik bir araç olduğu da ortaya çıktı.

Sözleriyle Ahmet Haluk Ünal'ın sinema-devlet, yönetmen ve yapımcıların konumunu anlattığı, sansüre ve devletin son dönemlerde geliştirdiği teşvik yasaları konularını kendi bakış açısından değerlendirdi. Fatih Özgüven ise sorusuyla teşvik yasalarının ardında devletin "çok da hesapsız" olmadığı ve bunun sansürle ilişkisinin kurulması gereğine işaret ederek ve Ahmet Haluk Ünal ve Ezel Akay'ın devletin bu girişimleri konusunda "kuşku" taşıyıp taşımadıklarını sorguladı. Diğer katılımcılarla uzun bir tartışma sonunda Ezel Akay tüm bu konularda kuşkulardan arınmış biçimde çalışabilmek ve işbirliğinde rahat olabilmek için örgütlenmek gereğini belirtti.

Yönetmenler

"*Uzak*: Kazanan Kaybedenlerin Öyküsü" adlı çalışmasında Hasan Güler, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmini Walter Benjamin'in kültür kuramından yararlanarak analiz ediyor. Güler, Benjamin'in kültürel açıdan çağdaşları tarafından yeterince önemsenmeyen fotoğraf ve sinemayı inceleme nesnesi yaparak, onlardaki 'devrimci' yanı açığa çıkarmayı denemesinden ve nesnesine dışarıdan bakan bir araştırıcının soğuk ve mesafeli tavrı yerine, nesnesinin özünü yakalamaya çalışan meraklı bir çocuk gibi hareket etmesine; tarihsel arka planı hiç göz ardı etmeden metinlerinde siyasal ve kültürel düşünceyle ayrılmaz bir birliktelik sergilemesine dayalı yaklaşımını kendi analizinde kullanıyor. Taşra-kent karşıtlığı, yabancılaşma, yalnızlık, aidiyet gibi kavramları

geçmiş ve şimdiki zamanda harmanlayarak Türkiye'nin son yıllarda yaşadığı dönüşümün izlerini yakalamaya çalışıyor.

"Lütfi Akad'ın Ömer Seyfeddin (*Eski Kahramanlar*) Uyarlamalarında Devlet-Birey İlişkileri Açısından Kahramanların Sunumu" adlı çalışmasında Arif Can Güngör, 1975 yılında TRT Televizyonunun Türkiye'nin o zamanki en önemli yönetmenlerine Türk edebiyatından uyarlanmış bir dizi televizyon filmi yapmaları için çağrıda bulunduğu dönemi hatırlatıyor. Lütfi Akad'ın *Ferman* (1988), *Topuz* (1975), *Pembe İncili Kaftan* (1975) ve *Diyet* (1974) filmlerinin analiz edildiği makalede, film üzerinden kahramanların yapısı incelenerek devlet-birey ilişkisi bağlamında yorum getiriliyor.

"Değişime Yakılan Ağıt: Yavuz Turgul Sineması", Serhat Sarı, Dilek Yorulmaz'ın çalışmasında Yavuz Turgul'un, Türk Sineması içerisinde temsil ettiği ekol ve 1980 sonrası yaşanan toplumsal değişimlerin filmlerine yansıması inceleniyor.

> *Yavuz Turgul sinemasının değişime direnen -Muhsin Bey (1987), Gönül Yarası (2004)-, değişime ayak uyduramayan -Gölge Oyunu (1992), Eşkıya (1996)-, değişmek isteyip de beceremeyen -Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990)- ya da değişebilen - Fahriye Abla (1984)- karakterler üzerine kurulmuş olmasının 80 sonrası toplumsal değişim dinamikleriyle olan bağı ve bu filmlerin son adamların (arabeske direnen son sanat aşığı Muhsin Bey, son Yeşilçam yönetmeni Haşmet, son geleneksel komikler Abidin ve Mahmut, son eşkıya Baran, son idealist öğretmen Nazım) hikayelerini anlatıyor olmasından hareketle*

makale Yavuz Turgul sinemasının bir 'ağıt sineması' olup olmadığını da tartışıyor.

Son bölüm olarak bu derlemede yer alan **Genel Değerlendirme**'de Çetin Sarıkartal özetle konferansın üç başlık altında toplandığını özetliyor:

"Birey ve Kitle", "Devlet-Birey-Sinema", "Ekonomi-Politik". Bu değerlendirmenin sonucunda Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansının konu ve yöntem önerilerinin tartışılmasına geçiliyor. Onuncu yılın konferansı "Sinema ve Hayal" ve bir önceki yılın konusu olan "Sinema ve Gerçek" ortaya çıkıyor.

Deniz BAYRAKDAR

KUTSAL SÖZ, DÜNYEVİ GÖRÜNTÜ: UYARLAMANIN TEOLOJİLERİ*

Ella Shohat

Çeviriyle ilgili postyapısalcı söylemler, iki metinsel dünya arasında masum bir bağlantı ya da simetri varsayan "sadakat" ve "ihanet" deyimlerine meydan okur. Halihazırda var olan bir kaynağın saydam ve tutarlı bir sunumunun ya da merkezdeki bir metnin taklit edilmesi sürecinin aksine, çeviri her zaman zaten aracılık, yapılmış olma ve temsil edimlerini içerir. Aynı zamanda bu aracılıklar coğrafya ve tarihin yer çekiminden de kaçmaz, tam da bu çeviri edimi esnasında "üstlenilen" bir anlamı ima eden hususi bir kültürel bağlam içerisinde biçimlenmiş ve üretilmişlerdir. Bir çeviri yöntemi olarak kelimelerin görüntülere, ya da romanların filmlere uyarlanması, her daim iki farklılaşan hatta çarpışan mecra boyunca hareket etmeyi içeren estetik bir meydan okuma olarak görülmüştür. Yazılı bir metnin sinemasal bir uzama geçirilmesi bana göre sadece biçimsel boyutuyla kavranamaz, daha ziyade daha büyük; felsefi geleneklerden kültürel uzamlara değin, bin yıllık bir hareket içerisinden görülmelidir.

Kelimelerin ve görüntülerin statüsü kültürler boyunca ve onlara göre çeşitlendiğine göre hem romanı hem de filmi yakalayan gerçekçi altyapıya işaret etmeksizin bir uyarlamadan nasıl bahsedebiliriz? Örneğin gerçekçiliğin merkezi bir yer işgal etmediği estetik geleneklerde ve görsel temsil ediminin tabular ve yasakların ağına düştüğü yerlerde kelimeden görüntüye geçişte ne olmaktadır? Burada Yahudi-İslami uzamda biçimlenen metinler ve görüntüler arasındaki çok yönlü ilişkileri ve bu ilişkilerin bir mecra olarak filmi ve bir pratik olarak uyarlamayı nasıl etkilediğini incelemek istiyorum.

* Bu makale Ella Shohat'ın Taboo Memories, Diasporic Voices (Duke University Press, 2006) kitabında yer alan "Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation" adlı makalenin kısaltılmış bir çevirisidir.

Romanın gerçekçi prosedürlerinin birbiriyle ilişkili ve belli güç tarafından bastırılan bir dönemde ortaya çıktığı ileri sürülebilir: bir taraftan modern bilimin görsellikte ve nesnel bakıştaki temelleri, örneğin "dışardan" bir gözleme noktasını varsayan Kartezyen perspektifçilik, diğer taraftan da 20. yy'ın "dil" bilimlerinde en son noktasına erişen, felsefi bir önem kazanan kesin bir anikonizm. Ancak figüratif temsillerin aksine bir mecra olarak roman, söz ve yazının diniyle birlikte a priori bir akrabalığı da elinde tutmuştur. Sinemanın ve uyarlamanın kötülenmesi kısmen Kitab-ı Mukaddes'in görsel temsil düzeneklerine karşı fobisine bağlanabilir mi? Romanların sinemasal uyarlamalarına yönelik husumetin bir kısmı, bilinçdışı ve dolaylı bir yoldan, görüntü fetişine, yıldızlara tapma kültüne ve sahte tanrılar üretmeye karşı gelen Kitab-ı Mukaddes'in kesin emrinin izlerini taşıyor olabilir mi? Kutsal söze inanç, uyarlamayı özünde putperest bir ihanet olarak algılayan çağdaş ikonoklast kaygıyı hangi yollarla harekete geçirmiştir? Ve herhangi bir kitabın değil de görsel olarak uyarlanmamayı emreden Kitap'ın uyarlamasını açıklamaya nasıl başlayacağız?

Görüntü fetişine karşı bir tür açık öfkeyle doğan tektanrıcılık, On Emir'in, yani Musa tarafından arabuluculuğu yapılan Tanrıyla İsrail halkı arasındaki ilk "sözleşmeli" anlaşmanın bir parçası olarak "oyma tasvir" yapma edimini açık bir şekilde yasaklamıştır. İlk emri – "Benden başka Tanrın olmayacak" ("*Lo yihie lekha elohim aherim 'al panai*") hemen ikincisi izler: "Kendine yukarda gökyüzünde, aşağıda yer yüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın ("*lo ta'ase lekha pesel kol tmuna asher ba-shamayim mi-ma'al va-asher ba-aretz mi-tahat va-asher ba-mayim mi-tahat la-aretz*)" (Çıkış 20:3-4).

Yine de İkinci Yasa'nın görsel tasvir tabusunun kelimesel ifadesi, çelişkili bir biçimde okuyucunun kafasında tam da yasaklanan şeyin görüntüsünü ortaya çıkarmaktadır:

Öyle ki kendiniz için erkek ya da kadın, yerde yaşayan hayvan ya da gökte uçan kuş, küçük kara hayvanı ya da aşağıda suda yaşayan balık suretinde, heykel biçiminde put yaparak yoldan sapmayasınız. Gözlerinizi göklere kaldırıp güneşi, ayı, yıldızları –gök cisimlerini- görünce sakın aldanmayın; eğilip onlara tapmayın. Tanrınız RAB bunları göğün altındaki halklara pay olarak vermiştir. (İkinci Yasa, 4: 16-19)

Görsel tasvirin yasaklanmasını şart koşan metnin kendisi kendi ihlalini içinde taşımaktadır. Tanım örneğin uçan kuşlar ve yüzen balık gibi zihinsel görüntüleri uyandırmakta aynı zamanda da okuyucudan ortaya çıkan bu görselliği inkar etmesini istemektedir.

Bir ve bölünemez tanrı kavramı, başka tanrılara tapmaya, ve onlara tapınırken kullanılan araçlara, yani görsel tasvirlere yol açan araçlara karşı yapılan uyarının kesişiminden meydana gelmiştir. O halde burada görsel araçların şeytanlaştırılmasının tarihi kökenlerinden birini bulmaktayız. Kitab-ı Mukaddes'in oyma tasvirleri yasaklaması, bir adım ötede olumlu bir sonuç getirir: Kutsal Sözün olumlanması. Aslında Musevi kültürü tamamen "söz" ve "işitme" ile ilgili kavramlar üzerine dayandırılmıştır. Tanrı ve Yahudi insanlar arasındaki "anlaşma"nın (İbranice'de *brith*) merkezinde, örneğin *brith mila* ya da sözün sünneti olarak bilinen erkek sünneti -Tanrıya bağlılık ve saflık ritüeli- yer alır. Yeni doğmuş erkek bedenine yapılan eylemi imlemekten ziyade bu kavram Tanrı'yla ilişkiyi belirten dile gönderme yapar. On Emrin Dilbilimsel soykütüğü, ya da *aseret ha-dibrot*, da benzer biçimde "konuşma" anlamına gelen "d.b.r" kökünden türer, Tevrat'ın sadakat deyişi olan "*na'ase ve-nishma*" (eylemeli ve dinlemeliyiz), ise "*Shma' Israel adonai alohenu adonai ehad*" (Dinle İsrail, Yahuda Rabbimiz, tek Rab) şeklindeki günlük dua ile birlikte yazılı ve sözlü kelimeleri inananın ediminin merkezine yerleştirir. Sıklıkla hayvan vücutlarına bir insan başı eklemeye dayanan tanrının Antik Mısır ve Yunandaki görsel temsillerinin -örneğin bir sfenks ya da santor biçimindeki- tam tersine Musevi tanrısı ne bir hayvan formunda ne de insanla hayvan arasındaki bir melez olabilirdi. Arap alfabesinde olduğu gibi İbranice'de de, soyutlamanın estetiği temsil edilemez bir alfabenin teolojik kavramsallaştırmasını, yani benzerliğe dayanan ve gösterenle gösterilenin ikonik olduğu kadar sembolik de olduğu Mısır hiyerogliflerine zıt bir vasfı da ortaya koyar.

Fakat tektanrıcılığın asıl kökenleri sadece Tanrının bölünemezliğinden değil ayrıca onun görünemezliği fikrinden de çıkmıştır; görsel tasvir yasağı, yani ebedi bir Tanrının ölümlü insanlarca yapılmış bozulmaya mahkum maddelerle herhangi bir tasvirinin yapılmasına dair sansür de aynı sebeptendir. "Oyma tasvirlerin" yasaklanması çifte bir husumetten kaynaklanmaktadır, ilki putperestliğe -putlara tapınmaya- yönelik, ikincisi de çoktanrıcılığa -çok sayıda tanrıya tapınmaya- duyulan bir kin. Yasağı formüle eden sözcükler de ayrıca dikkate değerdir. İbranice'de kutsal kitapta oyma tasvir için kullanılan terimlerden biri *avodah zarah*, kelime karşılığı olarak "yabancı", "ecnebi" ya da "harici" iş anlamına gelmektedir; mecazi anlamıysa "sahte ibadet" demektir. Bir başka terim olan *ovdei kokhavim u-mazalot*'un kısaltması *akum*'dur ve yıldızların ve takımyıldızlarının işçileri/tapınanları anlamına gelir (bu terim ayrıca tuhaf bir şekilde Hollywood'un Düş Fabrikasını ve onun yıldızlara

tapınmasını ve astroloji sevgisini anımsatır). Dolayısıyla İbrahimci-Musacı[1] teolojide hakikat, inanmanın görme olmadığı ve görmemenin inanma olduğu, görünmez olana tapınmada yatar.

İslam da kendi payına put yıkıcılığı pekiştirmiş, Peygamber Muhammed'in Kabe'deki putperestlere karşı savaşının tasvirleri üzerinden ve tektanrıcılığın babası İbrahim'in putları yok edişini de yine hikaye ederek (Kuran, sure 21: 53/52-70) bu konuya dikkat çekmiştir. İslam'ın ortaya çıkışından önceki Arap tarihi olumsuz bir biçimde -sadece devam eden ikonik temsil yasağıyla; Tanrının yanında hiçbir nesneye ("*sanam*") hürmet edilemeyeceği düşüncesiyle birlikte aşılan- "*al-Jahiliyah*,"; (cahiliye) dönemi, putlara tapılan ("*ansab*") erken dönem olarak tanımlanmıştır.[2] Her ne kadar saraylardaki duvar resmi dekorasyonları hükümdarların savaşlarını, avlarını, içki içmelerini ve danslarını tasvir edebildiyse de, ibadet mekanlarında canlıların figüratif tasvirlerinden kaçınılması gerekmekteydi. Bununla birlikte bazı İran elyazmaları Muhammed'in Cennete yükselişine eşlik eden kanatlı figürleri içermekteydi ve bazı durumlarda Şiiler kutsal ailenin ve Muhammed'in kendisinin resimsel tasvirlerini üretmişlerdi.[3] *Kuran* canlı varlıkların tasvirinin yasak olduğunu kesin bir dille ifade etmemişti. Yine de bu durum yalnızca Tanrıya ait olan biricik yaratma kudretinin bir tür gaspına yol açtığından, birçok Müslüman hukuk alimi bunu bir ihlal olarak gördüler. [4]

[1] İbrahimci ve Musacı gelenek arasına konulan tire aynı zamanda Tektanrıcılığın kökenlerinin Antik Mısırı merkez aldığı yolundaki tartışmalar dolayısıyla Mezopotamya'yı Tektanrıcılığın kültürel coğrafyası olarak çağrıştırmak amacını da taşımaktadır. Arkeoloji ve Mitolololoji alanlarından başlayarak psikanalize; Sigmund Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık* yapıtına yayılan çalışmalar, Yahudi kimliğinin Avrupa ve Avrupa dışı coğrafyaları, tektanrıcılığın başlangıcının Mısır'da öne çıkması, örneğin hem Musa'nın; Yahudi kimliğinin kurucusunun hem de tektanrıcılığın kurucusu Akineton'un Mısırlı olması gibi meselelerle boğuşmuştur.

[2] İslam'ın ikon yıkıcılığıyla ilgili olarak bkz. G. R. Hawtin, *The Idea of Idolatry and the Emergence of Islam: From Polemic to History* (Cambridge Studies in Islamic Civilization; Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

[3] Benzer bir biçimde, Alaaddin Keykubat Anadolu'da kendi şehri Konya etrafındaki duvarları inşa ederken dev kapıların her bir tarafına kanatlı bir figür koydurmuştur.
Thomas W. Arnold, *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture* (New York: Dower, 1965), s. 24.

[4] Daha geniş bir tartışma için bkz. Bishr Fares, "Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes: la querelle des images en

Oyma tasvirlerin yasaklanması, Tanrı'nın imgesi etrafında dolanan birbiriyle ilişkili çeşitli kaygılarla ilgili bir dizi teolojik tartışmayı yoğunlaştırır: (1) Tanrının yerine imgenin kendisini geçirmek korkusu, yani putperestlik -Tanrı'ya değil, ona"vekalet eden" nesneye tapma- korkusu; (2) Tanrı'yı bir tür hatalı mimesis ya da yanlış bir temsille kusurlu bir biçimde tasvir etme korkusu; (3) sonsuz bir Tanrı'yı sonlu maddelerle cisimleştirme korkusu; (4) Tanrıyı ölümlü insanların yaptığı biçimler ve şekillerle tasvir etme korkusu; (5) Tanrı'ya bir "vücut" verme korkusu ve son olarak (6) temsilin üstünde ve ötesinde bulunan, temsil edilemez olanı temsil etme korkusu. [5]

Buna ek olarak oyma tasvirler yasağı, ilahi olanı temsil etmenin dinsel bir suç olması ile, ilahi olanı bilmenin epistemolojik imkansızlığı iddiasını da ilintili kılar. Bilinmez ve aşkın olan nasıl temsil edilebilir? Her ne kadar insan Tanrı suretinde yaratılmış olsa da, bu aynı Tanrıvari insan çelişkili bir biçimde Tanrı'yı bilememektedir. Bu bilgi tek taraflıdır ve mütekabil değildir. Herhangi bir temsil teşebbüsü -bu nedenle- kutsal olana saygısızlığa varır, çünkü bu Tanrının görünmez soyutluğunu, görünür ve dünyevi olanın "kötü mevkiine" alçalmaya zorlar.

Görsel tasvir tabunun temel nesnesiyken, Tanrı'nın sözlü temsilleri de tamamen masum görülmez. Sefarad filozof Maimonides, Arapça incelemesi *"Şaşırmışın Rehberi"*nde *(Dalalat al-ha'irin)* derinlemesine bir araştırmadan sonra eğer Kitab-ı Mukaddes'in mecazi dili birebir, kelimesi kelimesine alınırsa Tanrıyı sözle tasvir etmenin de bir saygısızlık olabileceği sonucuna varır.[6] Maimonides'in görsel olan ve dil arasındaki ayrımı bulandırışı, uyarlama pratikleri, estetik teorisi ve söz/imge ilişkilerine yaptığı imalar bağlamında verimlidir. Görebileceğimiz üzere Maimonides'in argümanından çıkan anlam sinemanın 5 rotasını bir kuşku bulutunun altına yerleştirebilir; doğal olarak en fazla görselliği, ama ayrıca fonetik dil ve yazılı malzeme öğelerini de. Temsil

Islam," *Melanges Lois Massignon* (Institut de Damas, 1957), and Ahmad Muhammad, "Muslims and Taswir," *The Muslim World* 45: 3 (July 1995), 250–68.

[5] Bu münazaranın teolojik ve felsefi boyutlarına dair daha detaylı tartışmalar için özellikle bkz., Jan Assmann, Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997); Moshe Halbertal ve Avishai Margalit, Idolatry, çev. Naomi Goldblum (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992).

[6] Moses Maimonides (Ibn Maimun), *The Guide of the Perplexed*, çev. Shlomo Pines, (Chicago: University of Chicago Press, 1963).

ediminin kendisi, yani sözelden görsele çeviri, Tanrı'yı sınırlamak ve onu eksiltmeye dair bir kaygıya yol açar. Maimonides Tanrı'nın sözlü tanımlarını sansürlemiştir çünkü bunlar insan zihninde birtakım görüntüler ortaya çıkarabilir. Tanrı'nın tasviri yalnızca negatif bir dolayımla, onun ne olmadığıyla ilgili olarak yapılabilir. Bu olumsuzluk teolojisi bağlamında hem İbranice'de hem de Arapça'da "temsil" kelimesinin tam bir karşılığının bulunmaması ilgi çekicidir, bu dillerde onun yerine bir şeyler başka bir şeylerin "yerine geçer"; anlamına gelir. Zaten semiyotik yerine koyma edimi tektanrıcı kaygının kalbinde yer alır. Temsil kavramı halihazırda var olan bir şeyi ima eder. "Temsil" tanım gereği doğrudan, yani mevcut olmadığından, temsil kelimesindeki reöneki (re-presentation) bir yokluğu ima eder ve bir yineleme edimi, var olmayanı tekrar sunma üzerinden yokluğun münacatına yol açar. Tanrı'nın varlığı sadece olumsuzlukla söz konusu ediliyorsa, bu yineleme nasıl meydana gelebilir? Başka bir deyişle, namevcut bir varlık temsil için uygun değildir.

Hem Musevilikte hem de İslam'da harflerin kendileri, görsel zevkin konumlandığı mekan ve yücenin simgeleri haline gelir, bu özellikle de kaligrafi sanatında geliştirilmiştir. Seferad şair Edmund Jabes üzerine yazdığı denemesinde Jacques Derrida Musevi ile yazı arasındaki "saf ve kurucu teati"den bahseder: Musevi, kutsal yazıları (yazıyı, *écriture*) seçer ve Kitab-ı Mukaddes de Musevi'yi. [7] Tanrı kendini Arap dilinde kendi Sözü üzerinden iletip açığa serdiğinden İslam'da yazı çok önemlidir, bu da ilahi dilin *khaliq* mi (yaratıcı mı) yoksa *makhluq* mu (yaratılmış mı) olduğu yolundaki temel teolojik bir tartışmanın konusu olmuştur. "Kuran" kelimesinin soy kütüğü "oku" kelimesindeki "k.r.a" kökünden türer. "Oku" der Kuran; "İnsana bilmediklerini öğreten ve kalemle yazdıran Rabbin ekremdir." (Kuran 96: 3–5).

"Oyma tasvir"lere dair Musevi ve İslami sansür ve arabesk olarak bilinen soyut geometrik şekillerin tercih edilmesi, teolojik şüpheyi doğrudan temsilin ve dolayısıyla da taklide dayalı sanatların ontolojisi üzerine geçiriverir. Roma Katolikliği Tanrı'nın yerine Tanrı'nın bir

[7] Bkz. Jacques Derrida, "Edmond Jabes and the Question of the Book," Jacques Derrida, *Writing and Difference* içinde, çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978, s. 64–78. Ayrıca bkz. George Steiner, "Our Homeland the Text," *Salmagundi* 66, (Kış-Bahar 1985), 4-25. Burada 20. yy.'ın "linguistik dönemeci" ile Yahudiliğin sözün dini olarak yeniden değer kazanması arasındaki kesişime değinmek gerekir.

imgesini koymaya Museviliğin koyduğu yasağı paylaşırken aynı zamanda görsel, görünür bir Tanrıya yönelik arzuyu da içinde barındırmıştır. Azizleri de içeren kutsal sahneleri tasvir eden bazı göz alıcı resimler ile freskler ve hatta tanrısallığın resimsel imaları, kiliseleri süsler. Musevi-İslami değerler sisteminin içerisinde örneğin Michelangelo'nun, Sistin Şapeli'nin tavanında yer alan ve Adem'i yaratmakta olan sakallı bir erkek Tanrı'yı canlandıran resminde olduğu gibi görülür bir bedensel tanrısallık tasavvur edilemez.

Bununla beraber aynı zamanda Musevi-İslami uygarlık uzamı oyma tasvirler tabusuna indirgenemez ya da yaşayan varlıkların tasvirinin tamamen yasaklanması veya her tür mimetik pratikten yoksun olarak görülemez. Örneğin Şam'daki Emevi camisinde, evleri, doğal dünyayı görece gerçekçi bir tarzda tasvir eden mozaikler kullanılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi saraylarda görsel tabu tamamen itibar görmemişti ve buralarda duvarların dekorasyonu çini, ahşap ya da alçıyla yapıldığı gibi duvar resimlerinde partilerde, savaşlarda ya da avlanırken tasvir edilen insan figürleri yer alıyordu. Minyatür sanatı bedensel zevke çanak tutuyordu; elyazmalarına çizilen betimleyici imgeler, örneğin 12. ve 13. yy'dan gelen *Kelile ve Dimme* hikayeleri, kuş ve hayvan resimleri içermektedir.[8] Bunun da ötesinde genel anlamda tarihi olduğu gibi sanat tarihini de İncil'den ve Odise'den yola çıkıp edebi gerçekçilik ve sanatsal modernizme uzanan düzçizgisel bir yörüngeye oturtan Avrupamerkezli anlatı, bu tür kurucu metinlerin, tıpkı kendi kültürel coğrafyaları gibi, Batılı olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı sorusunu da ortaya çıkarmaktadır. Romanın tarihini yalnızca "Avrupa"dan -Kuzey Afrika ve Batı Asya'nın kültürel uzamından tamamen ayrı bir biçimde- doğan ve sonra Afrika ve Asya'ya "yayılan" bir şey olarak anlatmak problematik bir yayılmacı anlatı kurmaktadır. Romanın ortaya çıkışı, başka bir açıdan bakıldığında Akdeniz'in birbirinden farklı dünyaları içinde meydana gelen bir şey olarak da anlatılabilir.[9] Hatta kanonik Avrupa

[8] Arap sanat tarihinde yer alan bu mimesis unsurları için bkz. Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (New York: Warner Books, 1991).

[9] Margaret Ann Doody'ye göre roman Rönesans'ta başlamamış, daha ziyade Güneydoğu Avrupa, Batı Asya ve Kuzey Afrika arasındaki bağlantının yaklaşık iki bin yıl süre giden tarihinin bir bölümünü biçimlendirmiştir. Papirüslerdeki roman fragmanları roman okumanın Milattan önce ikinci yüzyılda Mısırlılar arasında popüler olduğunu ortaya koymaktadır, bu arada en eski Yunan romanlarından biri olan Heliodorus'un Aithiopika'sı da "Habeş Hikayesi" anlamına gelmektedir. Margaret Ann Doody, *The*

romanı olan *Don Kişot* Arapça kitaptan yapılan bir çeviriye, kanonik edebi tarih tarafından marjinalize edilmiş kültürel bir ara metine gönderme yapan bir anlatıcıya sahiptir.[10] Sözde "Doğu" ve "Batı" arasındaki ilişkiye daha diyaloga dayalı bir bakış farklılıkların biraradalığına, örneğin İber kültüründeki Arap edebiyatı ve sanatının izlerine ve bunun üzerinden de Avrupa Rönesansı'ndaki izlerin ortaya çıkarılmasına izin verecektir.

Ne var ki Avrupa ve Arap dünyası arasındaki kolonyal çatışmanın ardından gerçekçilik yeni bir jeopolitik anlam kazanmıştır. Arap estetik pratiğinde merkezi bir yer işgal etmeye başlayan gerçekçilik, şecere olarak hem emperyalist hem de ulusalcı ideolojilerce paylaşılan modernleşme söylemiyle bağlantılıydı. Modernleşme projesinin birer uzantısı olarak İstanbul, İskenderiye ve Beyrut gibi şehirlerde sanat okulları kurulmuştu. "Doğu"nun sanatçıları taklidin Batılı tarzlarını taklit ederek "yolunu şaşırmış" estetiği öğreniyordu (Orient-Doğu, Disorient-yolunu şaşırmış, yazar burada bir tür kelime oyununa başvurmaktadır. ç.n.). Figür Shakespeare atif sanat artık "geleneksele", yani ilerlemenin dayatmasının hatrına kaçınılmaz olarak terk edilmesi gereken bir pratiğe dönüşen İslam'ın büyük oranda soyut sanatına zıt bir biçimde, geçiş halindeki bir dünyayı bildirmekteydi. Bu iyimser metaanlatı içerisinde mimesis sadece bir sanatsal üslubu öğrenmeyi değil aynı zamanda sözde Batı modernitesinin kültürel normları ve estetiği konusunda deneyimli hale gelme sürecini de ifade etmekteydi.

National Geographic dergisinin 1939 Ocak sayısında yer alan bir fotoğraf, Müslüman uzamdaki ulusalcı modernleşme ve gerçekçiliğin iç içe geçmiş haldeki ortaya çıkışlarından kaynaklanan bu paradoksların bazılarını kazara yakalar. Fotoğraf çoğunluğu kadın olan öğrencileri İstanbul Sanat Akademisi'ndeki bir "canlı model dersinde" çıplak bir kadın modelin resmini yaparken belgelemektedir. Her ne

True Story of the Novel, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996), s. 18.

[10] Boccaccio gibi bir Rönesans İtalyan yazarı olarak Robert Stam, Beydaba'nın fabılları ve Alim Sinbad gibi unsurlardan oluşan Doğulu hikaye repertuarını kullanmayı normal bulduğunu belirtir, Cervantes ve Fielding ise bu tür metinlerden etkilendiklerinin gayet farkındaydılar. Don Kişot'ta anlatıcı Castilian İspanyolcası konuşan bir Mağribidir ve Arapça parşömen kitaptan çeviri yapar, ve "daha eski bir dilden"(örneğin İbranice) çeviri yapacak birini bulmanın zor olmayacağını vurgular. Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and The Art of Adaptation*, (Oxford: Blackwell, 2005).

kadar fotoğraf nü modeli göstermese de okuyucu/bakan kişi çok sayıdaki tuval üzerinde ona bir bakış atabilir. Bir tür *mise en abyme*'in (anlatının içindeki mikro hikâyelerin yapıtın bütününü temsil etmesi ya da ona gönderme yapması ç.n.) içinde gibi bu fotoğraf sadece gerçekçi imgeler yapma sürecini kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda bakanın görme yetisi -Rönesans perspektifinin ve üç boyutluluğun taklidinin bilimsel bir reenkarnasyonu gibi- fotoğraf makinesinin kendi mekanizmasına bağlı olduğundan, bakanı fotoğrafik lens aracılığıyla görme sürecinin de farkına vardırır. Sanatsal bir pratik olarak gerçekçilik Erich Auerbach'ın Batılı gerçekçi tasvir geleneğini ele alan başyapıtı *Mimesis*'i yazdığı aynı yer ve zamanda da önem kazanmaktaydı. Dikkat çekicidir ki bir Alman-Yahudi mülteci olan Auerbach'ın, esas karakterleri de bin yıl önce aynı bölgede yaşamış olan Eski Ahit ile Yunan mitolojisini karşılaştırdığı eserini yazdığı yer Yunan mimesisiyle İslami arabeskini bir arada bulundurmanın mekanı olan Türkiye'dir. Zaten *Mimesis*'in kendisi, etik, derinlik, eşitlik ve sözle ilişkilendirilen İbrani geleneğiyle, estetik, yüzeysellik, hiyerarşi ve görüntü ile bağlantılandırılan Yunan geleneği arasındaki bir ikilik üzerine yola çıkmıştı.

Rönesans perspektifinin ortaya çıkışından çok yüzyıl sonra ve neredeyse fotoğraf makinasının icadından bir yüzyıl sonra sanat okulunun portresiyle ilgili olağandışı hiçbir şey olmamalıydı. Fakat Müslüman bir yerde bir canlı model dersinin yeniliği *National Geographic'in* ilgisini çeker. Fotoğraf, aynı zamanda geçiş halindeki bir dünyanın okurun/bakanın gözleri önüne serilmesini ifade ederken, figüratif bir sanat yaratımı içindeki genç Türk kadınlarının çıraklığını da yüceltir. İslam'ın tamamen "geleneksel"e dönüşen enikonu soyut sanatı, modern hareketin yenisi tarafından yerinden edilmiştir. Fotoğrafın manşeti "Peçeli Kadından Çıplak Modelle Derse", açık bir şekilde estetiğin değişen konvansiyonlarını toplumsal cinsiyet kavramındaki dönüşümlere bağlar. Beyaz önlükleriyle tuvallerinin karşısında duran modern Türk kadını -ulusun yeni babası Atatürk'ün sembolik kızları- hem yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'yla ilişkilendirilen Müslüman estetiği hem de peçeyi terketmiş olur. Burada mimesis "Batı modernitesinin" kültürel normları ve estetiği "gibi" olmak ve onu "tekrarlamak" telosuyla birlikte işleyen bir süreci ifade eder.

"Doğu" ve "Batı" arasındaki bu tuhaf buluşmada, gerçekçi estetik moderniteyi, figüratif olmayan sanat ise geçmiş zamanları ifade etmiştir. Yine bu tarz bir karşılaşma birtakım çok ilginç paradoksları da ortaya çıkarır. "Şark"ın realizmi öğrendiği dönemde "Garp" da bu

öğretiden uzaklaşıyordu. Politik ve ekonomik modernleşme ideolojisi estetik karşılığını avangard modernizmde değil, daha ziyade realizmde ve gerçekçi teknikleri zamana uyarlama ustalığı üzerinden modernleşmede bulmuştu. Modernist avangardın mimesise başkaldırdığı, soyut, geometrik ve minimalist temsil tarzlarını yeğlediği dönemde, Arap-Müslüman estetik pratikler modernitenin bütünleyici bir parçası olarak mimesise yöneliyordu. Ortadoğu'daki estetik modernleşme söylemleri Fütürizmin, Sürrealizmin ve Kübizmin yeni dili ile eşzamanlı gelişen modernist deneyimle bağlantılı değildi. Dolayısıyla sözde Batı-dışının sıklıkla sanat tarihinin metaanlatısından uzaklaştırılmış olduğunu ve her zaman Batılı estetik ilerlemenin gerisinde kalmış gibi göründüğünü görürüz.

Modernizm ideolojisinin Ortadoğu'ya yayılması, yanılsama karşıtı avangardcılıktan ziyade realizmin modern olanın özü olarak öne çıkarılması sonucunu doğurmuştur. Modernitenin bir ürünü olarak sinema bu estetik eğilimi dışa vurmuş ve pekiştirmiştir. Perdeye "çevrilen", minyatürün gayri uzamsal resimselliği ve arabeskin geometrik düzenlenişi değil, daha ziyade romanın mimetik nitelikleriydi. Bazı açılardan romanın gerçekçiliği "esası" "gerçek"e tekabül eden teknolojiye daha uygun görülmüştür. Romanları uyarlama eğilimi, İhsan Abdulkuddüs, Tevfik El Hekim ve Yusuf el Seba gibi ünlü Mısırlı yazarların perdeye taşınmasıyla 1950'lerde bir tür şahikaya ulaşmıştı. Tanınmış Fransız, İngiliz ve Rus romanlar da Togo Mizrahi, Yusuf Vehbi, Henri Bereket ve Hasan El İmam gibi Fransızca eğitim görmüş, Mısırlı olmayan romanları Mısırlılaştıran ve halihazırda Fransa ve Hollywood'da romanlardan uyarlanmış filmleri yeniden çeken sinemacılar tarafından uyarlanmıştı. Bu yeniden uyarlanan eserlerden bazıları Emile Zola'nın *Thérèse Raquin*, Anatole France'ın *Thais*, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* ve *Karamazov Kardeşler*, ve Tolstoy'un *Diriliş* ve *Anna Karenina* romanlarıydı. En az on beş Fransızca roman birçok defa uyarlanmıştı; Victor Hugo'nun *Sefiller*, Balzac'ın *Goriot Baba*, Dumas'nın yedi kez uyarlanan *Monte Cristo Kontu* ve Pagnol'un tam dört kez uyarlanan *Üçleme*'si bunlardan birkaçıdır.[11] Gerçekçilik, modernitenin merkeze konulmuş ve iki tarafı da keskin kılıcını simgeliyordu: bir yanda Batı kültürü içinde asimile olmak, öte yanda da onun estetik rejimine karşı bir tür direniş.

[11] Mahmoud Kassem (1995), "Adaptation, égyptianisation et 'remake'," Magda Wassef (ed.), *Egypte: 100 ans de cinéma* (Paris: Editions Plume, Institut du Monde Arabe, 1995) içinde, s. 238, 241.

Gerçekçiliğin muhtelif teknikleriyle canlı varlıkların tasvir edilmesi, Arap-Müslüman dünyada modernleşen estetik bir trend içinde görsel bir ortak dil haline geliyordu. Fotoğrafik ve sinemasal görüntüler ilginçtir ki kesin olarak yasaklanmış değildi. Hadislerin teolojik yorumlarına dayanarak -"Bir işaret ya da dokuma haricindeki bir tasvirin bulunduğu bir eve melekler girmez" (*inna al-mala'ika la tadkhulu baytan fih suratun illa raqamun fi thaubin*)- fotoğraf, bir yaratı olarak değil daha ziyade bir örüntü ya da formül içerisinde üretilen bir işaret olarak algılanıyordu.[12] Bununla birlikte fotoğraf ve sinema Tanrı suretindeki ruhlar yaratmak olarak değil, daha ziyade Tanrı'nın yaratısının sunumu olarak görülüyordu, dolayısıyla onunla yarışmaktan ziyade onun gücünü pekiştiriyordu.[13] Kutsal meseleleri romanların ve filmlerin dünyevi uzamına sokmak, Arap-Müslüman uzamlardaki çağdaş kimlikleri biçimlendiren çeşitli güç alanlarını simgeleyen bir takım gerilimleri kışkırtmıştır. "Modern" edebi bir tür olarak roman meselesi, dini konuları gerçekçi kurmaca içersinde uyarlamasıyla birlikte bizatihi tartışmalı bir alan haline gelmiştir. İslam dininin, kolonyal ve neo-kolonyal bağlamda olumsuz bir biçimde tasvirinde Kutsal Metnin perdeye uyarlanması birtakım çatışmaları tetikledi. Dolayısıyla sinemasal uyarlama sorunundan bağımsız olarak bile romanlar zaten tartışmalı bir uzam yaratmış durumdalardı. Güncel bir örnek vermek gerekirse, *Şeytan Ayetleri* kitabının, yazarı Salman Rüşdi'ye karşı İslamcı bir fetvayı tetiklemesi için perdeye uyarlanmasını beklemek gerekmedi.

Çağdaş Ortadoğu'da kolonyal çatışma, görüntü/söz tartışmasına da damgasını vurdu. Başlangıcından beri Mısır sineması kültürel gerilimlerin mekanıydı, özellikle de Avrupalı şirketler İslami temalara dokunan filmler yapmaya teşebbüs ettiğinde. *Al Zouhour al-Qatela* (Ölümcül Çiçekler, 1918) filmi, örneğin, *Kuran*'dan birçok deyimi çarpıtarak -ve dolayısıyla da ilk sansür vakasını ortaya çıkararak-

[12] Oyma tasvirlere İslam'da getirilen yasağın geliştirdiği estetik meseleler üzerine bir tartışma için bkz. Allen Terry, "Aniconism and Figural Representation in Islamic Art," *Five Essays on Islamic Art* (Sebastopol, CA: Solipsist Press, 1988), s. 17–37; Barbara Brend, *Islamic Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); Oleg Grabar, *The Mediation of the Ornament* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992); Viola Shafik, *Arab Cinema: History and Cultural Identity* (Cairo: The American University of Cairo Press, 1998); Hamid Dabashi, "In the Absence of the Face," *Social Research* 67: 1 (2000), 127–85.

[13] Shafik, *Arab Cinema*, s. 49.

İslam toplumunu rencide etmişti.[14] İslam'ın ilk zamanlarının ihtişamı ile ilgili beklenen bir filmin üretimi etrafında gelişen daha şiddetli bir vaka 1926'da meydana geldi. Fikri ortaya atan Türk yazar Vedat Örfi, Mısırlı oyuncu ve yönetmen Yusuf Vehbi'ye Türk hükümeti ve önemli bir Alman yapımcı tarafından finanse edilecek filmde Peygamber Muhammed'i oynaması için başvurdu. Yeni Türk ulusunu karakterize eden bir modernleşme vizyonu çerçevesinde, Atatürk'ün ve İstanbul ulema konseyinin buna izin vermeleri şaşırtıcı değildi. Bu planı öğrenen Kahire'deki İslami El-Ezher Üniversitesi Mısır kamuoyunu alarma geçirdi ve İslam dininin peygamberinin ve yoldaşlarının perdede tasvir edilmesini kesin olarak yasakladığını açıklayan bir kanun kararı yayınladı. Kral Fuat, Vehbi'ye onu sürgüne yollanmak ve Mısır vatandaşlığından çıkarılmak ile tehdit eden sert bir uyarı gönderdi.[15] Protestolar *Kuran*'ın uyarlanması fikrinden vazgeçilmesiyle sonuçlandı; canlı varlıkların görece dünyevi bir çerçevede tasviri hoşgörülebilirdi, fakat bu tür tasvirlerin kutsal olan bağlamında yapılması kabul edilemezdi.

Bu protestolar, peygamber ve dört halifenin tasvir edilmesine karşı çıkan 1930'daki yasağı tetiklerken, daha sonra 1976'da sansür yasası "kutsal mezheplerin (örneğin Arapçada *ahl al-kitab* ya da Kitab'ın İnsanları olarak bilinen tektanrılı mezhepler) eleştirilemeyeceğini, sapkınlık ve büyünün olumlu olarak tasvir edilemeyeceğini"[16] açık bir biçimde belirtti. Sinemaya yönelik şüphe, Suudi Arabistan'daki bazı alimlerin sinema salonlarının inşa edilmesine karşı gelmelerine yol açtı, yine de filmler özel alanlarda izlenmeye devam edildi. İslamcıların Mısır'da büyüyen gücüyle birlikte 1986'da yasak, Kuran'da adı geçen bütün kutsal karakterleri ve peygamberleri - örneğin İbrahim, Musa, İsa'yı- içine alacak biçimde genişledi. Ve daha yakın tarihte Yusuf Şahin'in Yusuf'un hikayesinin serbest bir uyarlaması olan filmi *Al-Muhajir* (Göçmen, 1994), Kuran'ın peygamberlerinden birinin temsili olması hasebiyle İslamcıları öfkelendirdi ve -Katolik geçmişli- yönetmeni kutsal hikayenin sinemasal okuması olan filmini mahkemede savunmak zorunda bıraktı.[17] Toplumsal bir

[14] Samir Farid, "La censure mode d'emploi," içinde Wassef (ed.), *Egypte: 100 ans de cinéma,* s. 102-17.
[15] Ibid., s. 102.
[16] Shafik, *Arab Cinema*, s. 34.
[17] Ibid., s. 49, 221. Arap sinemasında sansürün tarihi üzerine detaylı tartışma için ayrıca bkz. Viola Shafik, "Egyptian Cinema," Oliver Leaman

kurum olarak sinemaya atfedilen "şüpheli ahlakı" fazlaca kaygı uyandırdıysa da, sinemanın derin bir biçimde kökleşmiş bir tabuyu ihlal etmeye yönelik potansiyeli de onun bu suçlu pozisyonuna katkıda bulunmuştur.

Gerçekçi ve mimetik pratiklerin yayılması, kutsal mekanlara hakim olan bin yıllık estetik kodu genel anlamda engellememiş, görsel zevk ve oyma tasvirleri kınama sorununu karmaşık bir estetik soyutlama üzerinden dönüştürmeye devam etmiştir. Eğer son iki yüzyılda canlı varlıkların tasvirleri Arap-Müslüman görsel kültürünü kaplamışsa, bu sınırlı gerçekçilik büyük oranda sıradanlık alanında kaldığı ve böylece daha derinlere kök salmış tabuyla karışmadığı için var olabilmiştir. Arap romancılar ve sinemacılar realist roman ve filmin sınırlarını çizen kutsal ve dünyevi arasındaki uzamsal ayrıma, -dinsel olarak yasaklanmış görsel temsilleri dışarıda tutacak şekilde- çoğunlukla saygı göstermişlerdir. Tam tersine Hıristiyanlığın egemen olduğu toplumlarda sinema tarihi İsa gibi önde gelen figürleri sıklıkla sunmuştur. Luis Bunuel'in yapıtına resmi Katolik öfkeyi çeken temelde İsa'nın ya da Hıristiyan figürlerin temsil edilmesi değil, daha ziyade bu filmlerin Hıristiyanlığa yönelik hicivli tutumuydu. Benzer biçimde Mel Brooks'un *Kitab-ı Mukaddes*'in Sina Dağındaki Anlaşma Yazıtları (On emir tabletleri) (*Luhot ha-Brith)* hikayesinin mizahi bir şekilde uyarlayan *Dünyanın Tarihi, Bölüm 1* (1981) adlı filmi, Ortodoks Yahudi perspektifine ters düşüyordu. Brooks'un filmindeki Musa iki değil üç tablet alır, tabletlerden birini düşürmesinin ardından emirlerin sayısını azaltır ve böylelikle Tevrat'ın on sayısının keyfiliğine de dikkat çekmiş olur. Film kendini yansıtan bir anında, kutsal olanın herhangi bir görsel temsilini yasaklayan emri ihlal edişine de dikkat çeker.

İsrail'de İşçi Partisi hükümeti boyunca dini partilerin marjinalleştirilmesi sürecine rağmen kamusal alandaki *Kitab-ı Mukaddes* hicivleri genelde sansüre yönelik politik baskılarla karşılaşmıştır. 1970'ler ortası TV programı *Nikui Rosh* (Kafa Temizliği) Musa rolündeki komik görünüşlü bir komedyenle (Dubby Gal) *Tevrat*'ın Kurtuluş hikayesini yeniden sahneye koymuştur. Tanrı bitip tükenmek bilmeyen mesajlarını gönderirken, sıcak çöl kumu üzerinde yalınayak vaziyette duran Musa durmadan sekmekte, acısı yanmakta olan çalının ısısı yü-

(ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (London: Routledge, 2001), içinde, s. 23-129.

zünden daha da beter hale gelmektedir. Devlet kanalında gösterilen bu sahne dini partilerin hakaretamiz görüntülere prim verildiği biçimindeki protestolarını tetiklemiştir. Tektanrıcılığın karnavalesk bir parodisinden ayrı olarak *Nikui Rosh*, Musa'ya bir görüntü atfetmekle başka bir tabuyu da ihlal etmiştir. Musevi kültürü neredeyse hiç bir Musa tasviri sergilememiştir, denildiğine göre bu özellikle de onun mezarının bilinmez kalması niyetini de taşır. Hollywood'un, yerel ilahlarını arayan hacılara yol gösteren "yıldız haritaları"nın aksine Musevi gelenek, *Kitab-ı Mukaddes*'in Musa'nın gömüldüğü yerin saklanmasına verdiği önemi, buranın bir nevi putperest tapınağa dönüşmemesi adına desteklemiştir.

Musevi-İslami gelenekte, peygamberin ve Tanrı'nın saygılı bir görsel tasviri bile şüphe altına alınır ve mimetik görselleştirme ediminin kendisi göz hapsine maruz bırakılır. Örneğin oyma tasvir yasağını kesin olarak açıklayan Musevi Aşkenazi grubu *Naturei Karta*, kameraya karşı direnmiş, herhangi bir fotoğrafçıyı engellemek için yüzlerini şapkaları ya da elleriyle kapatmışlardır. Derine kök salmış bu söz konusu tabu bağlamında İsrail'deki ve Müslüman dünyadaki peyazperdelerin, *Kitab-ı Mukaddes* ya da *Kuran* uyarlamalarıyla dolup taşmaması bir tesadüf değildir. Mısır'da İslam'la ilgili filmlerin çoğu Nasır'ın devriminin ardından, 1950'ler ve 1960'larda üretilmiştir ve ulusal uyumluluğu destekleyen ve sahneleyen bir araç meydana getirmiştir.[18] Birçok anlatı İslam'ın ilk günleri hakkındaydı; *Intisar al-Islam* (*İslam'ın Zaferi*, 1952) ve *Bayt Allah al-haram* (*Allah'ın Evi*, 1957) filmlerinin de yönetmeni olan Ahmad al-Tukhi'nin filmi *Bilal, Mu'adhin al-rasul* (*Bilal, Peygamber'in Müezzini*, 1953)[19] gibi. Filmlerin küçük bir kısmı ise geç Arap-Müslüman figürler üzerine yapılmıştı; örneğin haçlılara karşı savaşanları anlatan *Salah al-Din* (1961) ya da 13. yy'da Mısır'da İslam'ı yayan el-Sayid Ahmed el-Bedevi (yön.: Baha Eddine Şaraf, 1953) gibi mistik figürleri anlatan örneklerdi bunlar.[20]

Aynı zamanda Arap, İsrail, Türk ve İran sinemalarının büyük oranda gerçekçi prosedürleri, mimesis ve realizmin kurallarına bağlı olmamaya meyilli gerçekçi-olmayan görsel gelenekle belirgin bir

[18] Shafik, *Arab Cinema*, s. 170–2. Shafik ayrıca İslam dini kurmaca filmlerin Nasır döneminin sonunda televizyona kaydığını belirtir.

[19] Arapça adın tam çevirisi "Bilal, Peygamber'in Müezzini" iken film İngilizce konuşulan ülkelere "Bilal, Peygamber'in Duaya Çağrısı" adıyla dağıtılmıştır.

[20] Bkz. Ahmed Rafaat Bahgat, "Cinéma et histoire: du Baiser dans le désert à l'Émigré," Wassef (ed.), *Egypte: 100 ans de cinéma*, içinde, s. 176.

kopuşu da gerçekleştirmiştir. Böylece görsel temsilin İslami prensiplerinden hayli uzaklaşmış bir sinema kültüründe *Kuran*'sal anlatının sadık bir uyarlaması, ciddi bir estetik zorluk ortaya çıkarmıştır.[21] Kuran'ın tarihsel realist türün kolayca uyum sağlayabileceği anlatısal niteliklere sahip olduğu söylenebilecekken, *Kitab-ı Mukaddes*'e dair tabu, kendisinin sinemaya "çevrilmesi"ne engeller koyar. İslam'ı anlatmak için tarihsel bir tür arayan Arap filmleri, kutsal figürleri temsil etme sorununu bundan kaçınarak çözmüştür; hatta anlatı tamamen Tanrı ve onun Peygamberini izah ediyor olsa bile.

Bununla birlikte, Mustafa Akkad'ın filmi *Al-Risala* (*Çağrı*, 1976), peygamberin hayatıyla ilgili *Kuran*'sal anlatının oldukça nadir bir tarzını ortaya koyar. Senaryo, kısmen yönetmenin kutsal olanı onu görsel olarak tasvir etmeksizin canlandırmaya dayanan yenilikçi yaklaşımı yüzünden El-Ezher Üniversitesi'nin dini iznini almıştır. Filmde Muhammed'in varlığı asla tasvir edilmeden sadece ima edilir. Filmin görüntüleri sadece görece kutsal olmayanı göstererek, görsel olanın bayağılığını ve kutsal karşısındaki yanılabilirliğini teslim eder. Filmin başında duyurulduğu üzere *Çağrı* Kahire'deki El-Ezher Üniversitesi'ndeki İslam tarihçilerine ve Lübnan'da bulunan Şii Yüksek İslami Meclis'e sunulmuş ve onlar da "filmin doğruluk ve sadakatini" onaylamışlardır. Kısa bir girişin ardından gelen ara başlık bizi şöyle bilgilendirir:

BU FİLMİN YAPIMCILARI PEYGAMBERİN CANLANDIRILMASININ ONUN ÇAĞRISININ TİNSELLİĞİNİ ÇİĞNEYECEĞİNE DAYANAN İSLAMİ GELENEĞE HÜRMET ETMEKTEDİR

BU NEDENLE MUHAMMED'İN ŞAHSI GÖSTERİLMEYECEKTİR.

Büyük ve kalın harflerle yazılarak önemi belirtilen bu bilgiyi içeren bu uyarı, çeşitli gruplara hitap etmektedir, özellikle de dine küfürden korkanlara ve Hollywood geleneğinde olduğu gibi gösterişli bir epik film beklentisi içinde olanlara. Bir yandan filmin devasa ölçeği, dış çekim mekanları (kutsal Mekke ve Medine şehirlerinin yerine geçen Fas ve Libya), uluslararası ekibi, geniş ekran sinematografisi, azametli müziği, gerçeküstü karakterleri, çok sayıda gösterişli genel türle benzerliğe işaret ediyor olarak görülebilir: *Kitab-ı Mukaddes* epiği, tarihsel film ve savaş filmi. Tanrı'nın Muhammed'e vahiy etmesi ve İslam'ın Mekke putperestleri üzerinde zafer kazanması, özdeşleşme seyirliği için bir vasıta arz eder. Geleneksel özdeşleşme

[21] *Kuran*'sal anlatı için örneğin bkz, Mustansir Mir, "Qur'ān as Literature," *Religion and Literature* 20: 1, Bahar, 1988), 49–66. Ahmad Dallal'a bu yayın üzerine anlayışlı yorumları için teşekkür ederim.

Muhammed'in yakın takipçilerinden biri olan Hamza'yı canlandıran Antony Quinn gibi tanınmış yıldızlar aracılığıyla kolaylaştırılırken, esas kahramanın kimliği bilinmez olarak kalır. Filmin başlangıcındaki alt başlıklar hem dinin hem de filmin kahramanının görsel tasvirine dair olası bütün arzu ya da kaygıları daha baştan baltalamıştır. Ara başlıklar gösterişli epik geleneğinden açıkça bir ayrılığı; kahramanımız ve yıldızımız Muhammed'i tanımanın görsel (ve işitsel) zevkinin eksikliğini duyurur. Bu anlamda, -dini metne ve dini değerlere- sadakat, çelişkili bir biçimde sinemanın temel özelliklerine sadakatsizliğe yol açar; bu ara başlıklar görsel hazza dayanan sinemasal deneyimin hüsranından başka bir şey vaat etmiyor görünür.

Uyarlama bağlamında, "sadakat" kelimesi sıklıkla "özgün" edebi metinle onun filmsel temsili arasında kesin bir uyumluluk beklentisiyle bağlantılıdır, "sadakatsizlik" sözcüğü ile kanona ait metne ihanet kastedilir. Bununla birlikte Kuran'ı uyarlamak bağlamında "sadakatsizlik" en kaba anlamıyla Tanrı'nın sözüne ihaneti içerdiğinden, ve *Kuran*'ın da *Kitab-ı Mukaddes* gibi kutsal sözün aracısız tebliği olduğuna inanıldığından, ciddi anlamlar kazanır. Kuran'ın perdeye uyarlaması özelinde sadakat mesuliyeti daha da katmerlidir. İlk olarak, görsel temsille ilgili teolojik tenkit, filmin temsil etme kapasitesi yorum edimiyle eşit değildir; yönetmenin "nötr" bir rol oynaması beklenir, ve yorum getirmeye ya da "eklemeye" kalkışamaz; bu *Kuran* alimlerine özgü bir edimdir. Ancak görmüş olduğumuz gibi *Kuran* görüntü yaratmak konusunda muğlak olduğundan *Çağrı*'yı yapmak için verilen iznin kendisi de bir tür yoruma denk düşmektedir.

İkinci olarak yönetmenin peygamberi canlandırmaktan kaçınma geleneğine göre hareket etmesi, görselleştirilemez olanı tasvir etmek için sinemasal uzamı asla kullanmaması beklenir. Görünüşüne dair çok az şey açığa serilmiş olsa bile Muhammed eyler, konuşur ve *Kuran*'da ondan bahsedilir. Filmde peygamberin varlığı perdede yer almadığı için peygamberle ilgili üçüncü şahıs dili teolojik bir soruna yol açmaz. Bununla birlikte her ne kadar Muhammed filmde namevcut bir varlık olsa da kendisine defalarca ikinci şahıs, "sen" olarak hitap edilir. Birkaç nadir örnekte seyirci bile Muhammed'in kendi öznel bakış açısına yerleştirilir. Örneğin Kabe'yi önünde geçen ilk sahnelerden birinde çeşitli puta tapma eylemlerine tanık oluruz. Önde gelen paganların birkaçı aniden bakışlarını kameranın/seyircinin bulunduğu yöne çevirir, yüzleri ses bandında hassas bir rüzgar mırıltısıyla altı çizilen korku ve hayranlıkla karışık bir saygı ve kaygıyı açığa vurur. Putperestler kısa bir süre için faaliyetlerine

ara verirler, devamında bir ziyaretçinin sorusu gelir: "Ruhuma bakan bu adam da kim?" Görsellik, ses ve diyaloglar hep Muhammed'in kendisi olduğu sonucunu çıkaracağımız kutsal bir varlığı ifade edecek biçimde yönetilmişlerdir. Günahkar faaliyetlerin "peygamber" tarafından gözlemlenmesi, filmin ruhani bir bakışı yayan ilk aşamasını oluşturur. Ardından gelen diyalog seyirciyi yönlendirir, *Çağrı*'nın alışılmadık bir dil kullandığını, görünmez bir varlığın perdedeki varlığını gösterdiğini ortaya koymaya başlar.

Çağrı, varlık/yokluk diyalektiğini öznel, amors ve karşılıklı çekimlerin son derece alışılmadık bir kullanımı üzerinden tartışır. Tüm bu çekimler belirli bir beden ve yüze sahip "görünür" bir özneden bağımsızdır. *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947) seyirciyi görülmeyen öznenin bütünsel bakış açısına koşullarken *Çağrı*'nın sinemasal dil üzerine getirdiği yeni yaklaşım, izleyicinin birçok hitap şekli içerisinde bir konum almasına yol açar. Bir defasında Muhammed'in bir dağın üzerinde durduğu etkisini veren bir diyalog duyarız; bizi bu dağa ve bir mağaranın karanlığına, ve Muhammed'in varlığı olduğunu varsayacağımız bir yere, tanıdık bir rüzgar sesinin eşliğinde taşıyan havadan bir çekim bunu izler. Siyah ekran üzerine şunları söyleyen düzensiz bir ses düşer: "Muhammed, Oku! Yaradan Rabbinin adıyla oku, O insanı bir alaktan yarattı, İnsana bilmediklerini öğretti... Oku!" Perdenin altından ortasına doğru yavaşça hareket eden bir ateş görüntüsü tam anlamıyla karanlıktan aydınlığa dönüşmeyi çağrıştırır. Muhammed'i görmemiş ya da sesini duymamış, fakat Cebrail meleğinin sözlerini temsil eden bir ses duymuşuzdur. Bu ses Cebrail'in sesinin iradesi midir yoksa sadece *Kuran*'dan seçilmiş ve filmin düzensiz dış sesi tarafından seslendirilmiş alıntıları mı bildirmektedir? *Çağrı*'nın kodlanmış dili asla aslına uygun bir sesle ölümlü bir peygamber sunamayacağından, seyirciyi sesin Cebrail'in açık bir sahnelenmesi olduğu ve bu sesin muhtemelen anlatıcıya ait bir ses olamayacağı sonucunu çıkarmaya yöneltir. Bu tarz bir ifade kutsal bir figürün, bedensel bir temsilinin işitsel karşılığına tekabül eder. Bir aktörün sesini elbette Tanrı'ya değil ama bir peygambere ya da meleğe ödünç verme edimi kutsal olana saygısızlık olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte seyircinin filmin yönlendirici teolojik mantığına ve kutsal figürleri göstermeyen estetik kodlarına kabul edilmesine rağmen, Cebrail'in sesinin sinemasal statüsü belirsiz kalmayı sürdürür. Filmin anlatıcısı bir meleğin sesini canlandırmıyormuş gibi yapsak bile onun işitsel varlığı ironik bir biçimde ses bandının vokal hiyerarşisinde tepe noktasında yer alır. Onun derin ve riyakar erkek sesi ve filmin anlatıcısına ait olmayan

konumu, onu ışık saçan tanrıvari bir otoriteyle birlikte tanrısal anlatıcının ayrıcalıklı mahaline yükseltir.

Görmüş olduğumuz gibi, bazı sahneler bizi Muhammed'in öznelliğine yerleştirirken seyirciyi statik, kesin bir bakış açısına eklemler. Başka sahneler de izleyiciyi peygamberin uzamda dinamik hareketine ve onun muhataplarıyla ilişkilerine katar. Örneğin Muhammed Mekkeli putperestlerden kaçıp dağa gittiğinde film, Mekkelilerin alabildiğine açık çölde atlarıyla onu arama sahnesinden, mağaranın klostrofobik karanlığında, içerden "Muhammed"in bakış açısından, bozulmamış bir örümcek ağından yaklaşan düşmanlara bakışına geçer.

Film, Muhammed'in mağaranın içinde oturmuş, kendisinin nerede olduğunu merak eden Mekkelilere bakma pozisyonunu veren bu dar açı amors çekimini bol bol kullanır. Bununla birlikte bu omuz üzerinden çekimde seyirci, sinemasal bakışını "yaslayabileceği" bir omuzdan mahrum bırakılmıştır. Zira seyirci bilişsel olarak zaten filmin kodlarına alışmış durumdadır, görsel bağlantıları kurar ve boşluğu "doldurur". Parlak güneşle aydınlatılan mağaranın girişindeki Mekkeliler Muhammed'in bakış açısından görünür; seyircinin duyuları, algıları ve bilgisi tuzağa düşürülmüş kahramanın "gözleri" ve "kulaklarına" hapsedilmiştir. Birincil özdeşleşme (yani kamerayla ve seyircinin kendi algılarıyla) ve ikincil özdeşleşme (karakterlerle ve anlatı dünyasıyla) arasındaki kesişim merakı artırır, bu merak neyse ki "doğrudan" bir deus-ex-machina deneyimiyle çözüme ulaştırılır: bozulmamış örümcek ağı - Muhammed bu mağarada saklanıyor olamayacağından- düşmanların oradan ayrılmasına neden olur. İnsan mantığı düşmanları yanıltır ve alegorik bir biçimde kafir, gavur ya da imansız seyirciyi de; zira Tanrı'nın eli, farklı biçimde rasyonel olan, yukardan yazılmış bir senaryoyu (*maktub*) uygulamaktadır.

Diğer sahnelerde seyirciye peygamberin bedenselliğini ve bedensel devinimlerini vermek üzere karakterler Muhammed'le ya da daha kesin bir dille söylenecek olursa farklı açılardan kamerayla konuşur: otururken, ayakta dururken, deveye binerken, bir cami inşa ederken ya da bir düşmandan uzaklaşırken. Bu sahnelerde alışıldık çekim/karşı çekim kamera karşısındaki iki kişinin eşitsiz ilişkisini ortaya koyar niteliktedir: görülen/duyulan ve görülmeyen/duyulmayan. Hıristiyan inancındaki Üçlü Teslis anlayışının tersine Müslüman gelenekte İsa'ya bir tanrısallık değil sadece peygamberlik atfedilir, o da tıpkı Muhammed gibi bir ölümlüdür, aralarındaki fark Muhammed'in son peygamber oluşudur. Yine film İslam teolojisini tasdik etmesine rağmen, filmin Muhammed'i görsel bir yokluğa çeviren biçimsel pro-

sedürleri ironik bir biçimde ona yalnızca Tanrıya atfedilen görünmez kutsallığı bağışlamaktadır. Aynı zamanda, Muhammed'in gizli tutulmasına rağmen film seyirciye kazara başka bir kafirce deneyim sunar: vekaleten peygamber "olma" gücü. Peygambere yaklaşan çok sayıdaki karakter, Muhammed'i seyirciyle özdeşleştirme etkisini doğuracak biçimde doğrudan kameraya yönelir. Sonuç olarak seyirci Muhammed'e dönüştürülmüş olur. Bu da çelişkili bir biçimde perdede somut bir peygamber göstermekten daha dine saygısız görünebilecek bir sinemasal edimdir. Farklı bir açıdan bakıldığında bu tarz estetik paradigmalar yasaklamalara uyarken, aynı zamanda kökleri farklı mecraları birbirine tercüme etme mücadelesinde yatan birtakım gerilimleri gözler önüne sererler.

Uyarlamanın reddedilmesi her nasılsa yüksek hakikate erişimi sağlayan, anlamın ayrıcalıklı aracı olarak söze derin bir inancı ortaya serer. Ve sinemayı sadece görsel bir araç olarak gören yanlış ve indirgemeci bir söylem, film dilinin "Kitap"ı tamamı bir araya geldiğinde sinemayı oluşturan söz, görüntü, ses, diyalog, müzik ve yazılı malzeme gibi çok sayıda alana birden dönüştürme potansiyelini hafife almış olur. Bu tarz "görsel"/"sözlü" gibi hatalı ikilikleri aşmak, harfi harfine uyarlama teolojilerinin ortodoksluğunu eleştirmek adına son derece önemlidir. Dolayısıyla "Kitap"ın perdeye "çevirisi" hakkında detaylı bir biçimde yazmak, kökleri söze kulluk etmekte yatan bir ikonofobinin ve görüntü fetişizminde yatan bir logofobinin ötesine geçmeyi gerektirmektedir. Kutsal metinlerin uyarlanmasına dair teolojik kaygı, uyarlamaya dair söylemleri de simgelemektedir: Kutsal ya da kanona ait olandan uzaklaşıp onun kanlı canlı vücut buluşuna, somut ve spesifik - dolayısıyla kaçınılmaz olarak dünyevi olana- varma kaygısı.

Ella Shohat
Öğretim Üyesi
New York Üniversitesi
Sanat ve Kamu Politikası Bölümü
Orta Doğu Araştırmaları Bölümü

Devlet ve Sektör İlişkileri

SÖYLEMSEL İNŞALARDAN ÜRETİLEN SANSÜR VE DENETİM EFSANESİ (1896–1923)

Serdar Öztürk

-I-

Sinema, Osmanlı İmparatorluğuna ilk girdiği ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren siyasal iktidarın algılamasında hem denetim hem de iktidarın hizmetinde kullanılma anlamında önemli iletişim medyalarından birisi olagelmiştir. Bir taraftan Pera'da oturan elit kesim ilk olarak sinema gösterimlerini izlemeye başlar ve yabancı film operatörleri, hem onlara hem de Avrupa'da oryantal imgelerini görmek isteyenlere Osmanlı'nın 'egzotik' görüntülerini çekerlerken; diğer taraftan dönemin padişahı II. Abdülhamid tıpkı basın, telgraf ve telefon gibi iletişim medyalarında olduğu gibi sinema üzerinde de bazı denetim çabalarına girişiyordu. Gelgelelim sinema sadece denetim boyutunda algılanmıyor, aynı zamanda padişahların meşruiyet halelerini ve iktidar imgelerini toplumun geniş kesimleri ve yabancı ülkeler nezdinde inşa etmelerinin ve inşa edilen hale ve imgelerin yayılmasının bir aracı olarak algılanıyordu. Örneğin 1910'da Sultan V. Mehmet'in tahta geçişi, Sultan'ın Edirne ziyareti, Sultan'ın selamlığı ve dönüşü gibi belgesel filmlerin İstanbul Tepebaşı Tiyatrosu'nda gösterilmesi (Scognomillo, 1996: 12-13), sinemanın ilk yıllarında yöneticilerin sinemadan da kendi amaçları doğrultusunda yararlandığını kanıtlamaktadır. Sinema, Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay önceki bir yazışmadan anlaşıldığına göre siyasal iktidar nezdinde aynı zamanda "en birinci propaganda" aracı olacak kadar önemli görülmüş bir medyaydı (BCA, 29/5/1923).

Sinemaya siyasal iktidarlar katında bu kadar önemli bir yer bahşedilmesi, konunun sansür ile ilgili boyutunun ayrıntılı incelenmesini gerektirmektedir. Gelgelelim Türkiye'de siyasal iktidar ve sembolik iktidar ilişkilerinin basımcılığın, basının, radyonun ve televizyonun ilk yıllarına ilişkin ayrıntıları kısmen de olsun çıkarılmasına karşın, aynı-

sını sinema için söylemek mümkün değildir. Türk sinema tarihi yazınında Cumhuriyet kurulana kadar siyasal iktidarın sinemaya yönelik politikalarını, sansür ve denetim kavramları çerçevesinde analitik olarak irdeleyen yeterli çalışma olduğunu söylemek mümkün değildir. Konunun daha II. Dünya Savaşı'ndan sonraki boyutlarına odaklaşılmıştır. Bu makale Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar sinema alanında sansür ve denetime dair bazı gelişmeleri ve bu konularda ileri sürülen argümanları belgeler ışığında irdelemektedir.

-II-

Türk sinema tarihinde sansür üzerine olan tartışmalarda bazı sorunlar bulunmaktadır. Bu sorunların birinci boyutu, ampiriktir. Ampirik sorun, Türk sinemasının ilk yıllarındaki gelişmeleri öğrenmeye olanak verecek bilgi ve belge eksikliğiyle ilgilidir. Arşivin dağınık oluşu, Osmanlıca bilmemenin getirdiği bir sonuç olarak dönemin sinema dergileri, gazeteleri ve arşiv malzemesinin incelenememesi hatta sinemanın geçmişine ilişkin doğru dürüst bir arşive bile sahip olunmaması, tarih bölümlerinde Osmanlıca bilen akademisyenlerin sinema tarihine ilgi göstermemesi nedeniyle konuyla ilgili yeterince çalışma üretilmemesi ampirik sorunların başlıca nedenleri arasında sayılabilir. Gelgelelim bu gerekçeler bahane gösterilerek sinema tarihinin ilk yıllarını, sadece Nijat Özön'ün, Giovanni Scognomillo'nun ve Agah Özgüç'ün çoğunlukla birbirini tekrar eden çalışmalarıyla sınırlamak, yeni belge ve bilgileri analiz etmemenin haklı gösterilebilir bir tarafı olmasa gerekir. Özuyar'ın da belirttiği gibi, "... öncüllerin yapmış oldukları tüm çalışmaları doğru kabul edip onlardan alıntılar yaparak tarih yazmak da boşa kürek çekmekten öteye gidemez" (Özuyar, 1999: 57).

Doğru kabul edilip sorgulanmayan ve bol bol alıntı yapılan konulardan birisi de 'sansür'dür. Yukarıda belirtilen nedenlerden kaynaklanan ampirik sorunlar, bilgi eksikliğinin ötesinde, yanlış bilgi üretimine yol açacak sonuçlara yol açmıştır. Örneğin Alim Şerif Onaran, ne I. Dünya Savaşı'ndan önce ne de sonra İşgal Dönemi'nde (1919-1922) bile sinema üzerinde sansürün olmadığını ileri sürmüştür (Onaran, 1968: 59). Onaran, dönemin basınına veya belgelerine başvurmadan -veya yeterince bilgi olmaması nedeniyle- sansür konusundaki bilgileri eski sinema yapımcılarından veya işletmecilerden derlediği bilgilere dayandırmıştır. Yazar, İşgal Dönemi'nde tek istisnayı Özön'e atfederek belirtir: *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) işgal

kuvvetleri tarafından Anadolu'ya dağıtımı yasaklanan bir filmdir (Onaran, 1968: 59).

Gelgelim Özön, hiçbir çalışmasında *Mürebbiye*'den önce filmlerin sansür edilmediğine, bu filmin bir istisna oluşturduğuna dair bir açıklama yapmamıştır. Sadece filmin işgal güçlerine karşı gizli bir protesto özelliği taşıdığını, bu nedenle işgal güçleri tarafından Anadolu'ya dağıtımının yasaklandığını belirtir (Özön, 1970: 19). Scognomillo ise Özön'ün benzer bir atfından çıkardığı yorumla Türk sinema tarihinde ilk sansürün *Mürebbiye* olduğunu iddia eder (Scognomillo, 1987: 28). *Mürebbiye*'nin ilk sansür olduğu o kadar kanıksanmış olacak ki başka sinema tarihçileri atıf yapmadan 'ilk sansür' olarak nitelerler (Örneğin bkz. Özgüç, 1976: 22; Tikveş, 1968: 10; Özuyar, 2004: 73).

Burada sorgulanması gereken husus, sadece ilk sansür'ü bulup bulmamaktan ibaret değildir; sorun, daha genel bir tarih yazımı problemini içermektedir. Tarih yazımında elbette maddi hatalar bulunabilir. Bu hatalar, dönemin basınında ayrıntılı bilgi bulunmaması, arşiv malzemelerin yetersizliği, eksikliği, dağınıklığı gibi nedenlerden de kaynaklanabilir ve bu nedenle eldeki küçük bilgi kırıntılarından bazı yorumlar üretilebilir. Gelgelelim, bu yorumları yaparken, tarih yazımında boşlukları doldurmak için dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik ikliminin göz önüne alınmasını içeren bir 'akıl yürütme'nin işletilmesi gerekmektedir. John Tosh (1997: 18) bu akıl yürütme eylemini, 'düşgücü' olarak nitelemektedir.

'Akıl yürütme' ya da 'düşgücü'nün ampirik boşlukları tamamlamak için kullanılmaması durumunda şu sorunun yanıtının bulunması da çok zordur: II. Abdülhamid'in genel sansür politikası ve I. Dünya Savaşı'nın olağanüstü koşulları değerlendirildiğinde, 1919 yılındaki *Mürebbiye* örneğine kadar sinemada sansür ve denetim uygulanmaması mümkün müdür? Sinemayı içinde bulunulan tarihsel koşullar içinde ele alacak, siyasal ve toplumsal gelişmelere gömecek bir "akıl yürütme" dahi ilk sansür konusunda ileri sürülen savları kuşkuyla karşılamaya götürebilir. Sinemanın Türkiye'ye girdiği dönemde basının yanı sıra inşa edilen ve edilmekte olan demiryollarıyla, tesis edilen telgrafla ve telefonla iyice sağlamlaştırılmaya başlanan merkezileşmenin olduğu bir toplumsal yapılanmada, sinema gibi göze hitap eden bir medyanın merkezi denetimin dışında bırakılmasının pek mümkün olmayacağı açıktır. Öncelikle merkezin iktidar halesini inşa etme ve yayma çabası, sinema gösterimlerinin yapıldığı kamusal mekânların bizatihi kendisi denetime tabidir. Sinema gösterimlerinin yapıldığı kahvehane, birahane gibi kamusal mekânlar, 1840'lardan

sonra iyiden iyiye kurumsallaşan gözetim ağı sayesinde denetlenmekteydi. Bu mekânlar, buralarda üretilen sohbet, Karagöz, dedikodu, okuma, tiyatro ve sinema gibi etkinliklerin, iktidarın söylem hattının dışına çıkanlarını belirlemek, iktidara rapor etmek için denetlenmektedir. Bunun sonuçlarından birisi buraların müdavimlerinin gözetlenildiklerinin bilinci içerisinde söylemsel faaliyetlerde bulunmalarıdır (Bu dönemde kamusal mekânların denetimleriyle ilgili ayrıntılı açıklamalar için (bkz. Kırlı, 2000; Öztürk, 2006b; Birsel, 2002: 18; Topuzlu, 1982; Kansu, 1985: 99; 104; Georgeon, 1999). Bunun dışında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin iletişim medyası üzerindeki sıkı ve sert politikaları da bilinen bir gerçektir. Nihayet I. Dünya Savaşı, sonrasında işgal devresi ve Kurtuluş Savaşı gibi olağanüstü koşulların yaşandığı dönemlerde, sembolik iktidar üzerindeki baskının artacağını tahmin etmek için, iletişim tarihine bakmak yeterlidir.

Türk sinema tarihi yazınında, sansür ve denetim ile ilgili açıklamalarda içinde bulunulan dönemin ikliminin yeterince değerlendirilmediği görülmektedir. Hatta bazen bir sinema tarihçisi, elde ettiği yeni verileri sansür ve denetimle ilgili daha önceki açıklamalarını revize edecek şekilde kullanmamaktadır. Örneğin, daha önce belirttiğimiz üzere, Scognomillo, Özön'ün bir açıklamasına dayanarak ilk sansür üzerine yorum yapmışken; bir başka çalışmasında aslında Türk sinema tarihinde çok daha önceleri sansür uygulamaları olabileceğini kanıtlayan veri sunmuş, ancak bu veriyi ilk sansür ile ilgili düşüncesini revize edecek yönde kullanmamıştır. Scognomillo'nun verdiği bilgi, II. Abdülhamid döneminde sinemanın sıkı bir denetim ve sansüre uğradığını kanıtlamaktadır: Alexandre Promio isimli bir film operatörü anılarında Türkiye'ye bir kameraman olarak çok güç girdiğini yazmaktadır. Promio, Abdülhamid Türkiye'sinde "manivelası olan her aygıt"ın şüpheli bir eşya sayıldığını, bu nedenle Fransız Büyükelçiliği'ni devreye sokarak ya da rüşvet yoluyla girebildiğini ve çalışma yapabildiğini belirtmiştir (Scognomillo, 1996: 12). Aynı şekilde *Mürebbiye*'yi ilk sansür kabul eden Özuyar da bir başka yerde bu açıklamasıyla çelişen bilgi sunmaktadır. Özuyar'a göre II. Abdülhamid döneminde, sinema filmlerinin gösterimi padişahın iznine bağlıdır. Padişah, beğenmediği filmlerin oynamasına izin vermemiştir ve sinema üzerinde padişahın keyfi sansürü bulunmaktadır (Özuyar, 1999: 32). Benzer çelişki Agah Özgüç'te de görülür. *Mürebbiye*'nin ilk sansüre konu olan film olduğunu yazan Özgüç, II. Abdülhamid dönemindeki sinemanın durumuna geldiğinde sinema üzerindeki denetimlerden söz eder (Özgüç, 1990: 7).

Türk sinema tarihinde sansüre uğrayan ikinci filmin *Boğaziçi Esrarı Nur Baba* (Muhsin Ertuğrul, 1922) olduğu ileri sürülmektedir. Bu film de işgal kuvvetleri tarafından yasaklanmıştır (Gürkan 2000: 18-9; Özgüç, 1990: 26). Bu iki istisna dışında asıl sansür girişimlerinin Kurtuluş Savaşı'ndan sonra başladığı iddia edilmektedir (Onaran 1968: 59-60). Onaran'a göre ecnebi postalarının kaldırılması ve film ithalatının normal bir şekilde gerçekleşmesinden sonra filmler sansür edilmeye başlanmıştır (Onaran 1968: 60).

Böylece Osmanlı İmparatorluğu'nu da kapsamak üzere Türk sinema tarihi külliyatında sansüre ilişkin açıklamaları şöyle toparlamak mümkündür: 1896'da İstanbul'daki ilk sinema gösteriminden 1919'a kadar sansür görülmemiştir. Bu yılda ve ondan üç yıl sonraki sansür girişimleri istisnadır. Asıl sansür çabaları Kurtuluş Savaşı sonrasına kalmıştır. Kurtuluş Savaşı sonrası ifadesi ise net bir tarihe gönderme yapmaz, ancak sansürü Cumhuriyet sonrasına bıraktığı tahmin edilebilir.

-III-

Burçak Evren (Evren 2000: 138) *Mürebbiye*'nin ilk sansür olduğuna yönelik en doğrudan itirazı yapan sinema tarihçisidir. Evren'in bulduğu bir belgeye göre 20 Haziran 1908'de Osmanlı Hükümeti sansüre ilişkin ilk kararı almıştır. Bu karara göre iki Fransız'a film çekimi ve gösterimi konusunda izin verilmemiştir (Evren 2000: 138). Gelgelelim, daha önce belirtildiği gibi aslında Scognomillo, Evren'in bu çalışmasından daha önce yayımlanmış eserinde, II. Abdülhamid döneminde sinema üzerinde denetim ve sansürlerin olduğunu bir film operatörünün anılarına dayanarak yazmıştı. Dolayısıyla Evren'in sunduğu ampirik kanıt, sinema üzerindeki denetimin siyasal iktidarın yazışmalarına da yansıdığını göstermek açısından önemlidir.

Evren, kendisinin sunduğu bu belgenin, Türk sinema tarihinde ilk sansürü gösterdiğini savunur. Ona göre *Mürebbiye* filmi, işgal kuvvetleri tarafından ve "rencide edilen bir ulusun bireyi"nden dolayı yasaklandığı için Türk sinema tarihindeki ilk sansür örneği olarak savunulamaz. Kendisinin sunduğu belgede ise yasaklamanın nedeni "sakınca"dır. 1932'den sonra kurumlaştırılıp yakın döneme kadar gelen sinemadaki kontrol çabaları hep "sakınca" kurgusu üzerine oturtulduğu için asıl sansür girişimi 1908'de görülmüştür (Evren 2000: 138).

Böylece sinema tarihinin ilk yıllarında ilk sansürün *Mürebbiye* filminin dağıtılmasının yasaklanması olduğunun genel bir kabul gördüğü görülmektedir. 1908 tarihli bir fermanı örnek göstererek bu filmin ilk sansür olamayacağını savunan karşı çıkış ise, sansürün kavramsal tanımından ziyade öznel bazı kriterler temelinden hareket etmiştir. Evren'in ilk sansür kararı olarak nitelediği bu belgede, sansüre, bu kavramın anlamını zorlayacak denli geniş bir anlam yüklenmiştir. Bu noktada sansür kavramını irdelemek gerekir.

-IV-

Sansür kavramı konusunda değişik görüşler bulunmaktadır. Kavramı özgün ve tarihsel anlamıyla ele aldığımızda Aydınlama dönemine gitmemiz gerekir. Mark Cohen (Cohen 2001: 3-5) insanın özgürleşmesini kurumsal anlam da engelleyen ve ifadelerin yayımından önce yasaklayan siyasal iktidarın bu noktada önemli olduğunu yazar. Siyasal ve ahlaki gerekçelerle film, radyo, televizyon gibi değişik iletişim medyasından yayınlanan mesajların önceden engellenmesi ve manipüle edilmesi, günümüzde dahi paylaşılan sansüre yönelik kavrayıştır (Pearson 2001: 10). Bu kavrayış, sansürün dar anlamını içermektedir. Sansüre yönelik bu dar anlayış, sansürü, bir eserin yayınından önce hükümet adına çalışan bir heyete veya bir memura sunulmasını veya mahkemenin enformasyonun bir kısmının kamuya sunulmasını yasaklamasını içeren "ön sınırlama" olarak tanımlamaktadır (Cohen 2001: 11). Böylece dar anlayışta, 'ön denetim' ve 'denetimi gerçekleştirecek kurum' öne çıkmaktadır (Kuhn 1990: 8).

Sansürün geniş anlamı ise genellikle Michel Foucault'nun iktidar ve söylem üzerindeki çalışmalarından esinlenerek üretilmiştir. Bu anlayış, tıpkı Foucault'nun iktidarı, en derin hücrelere kadar yayılan mikro bir bağlamda kullanması ve 'iktidar her yerdedir' biçiminde esnetmesi gibi; her şey sansürdür anlamına gelecek bir içerime sahiptir. Sansür, bu anlayışa göre, her denetimsel çabayla eşitlenmekte ve "sansür olmayan hiçbir şey yoktur" denebilmektedir (Cohen 2001: 8). Bu yaklaşımı benimseyenler sansürü denetimle özdeşleştirmekte, yayın sonrası denetimleri de sansür kabul etmektedir (Cohen 2001: 12). Yine, sansürü gerçekleştirenin sadece devlet olmadığı, Batı'daki özel şirketlerin de ifade özgürlüğünü engelleyen kurumlar olduğu vurgulanmaktadır (Keane 1999: 95).

Sansürü geniş anlamıyla yorumladığımız ve denetim ile eşitlediğimizde Türk sinemasının ilk yıllarındaki sansüre dair önemli bir aç-

mazla ve anakronizmle karşılaşılır. Öncelikle tarihsel çalışmalarda sansür, belli bir zamanın ifadesi olarak sahip olduğu özgün anlamıyla kullanılmalıdır. Tarihsel bir çalışmada sansürü, modern dünyanın değişen ve gelişen karmaşık baskı mekanizmalarının değerlendirilmesinin sonucunda "kavramın yeniden revize edilmiş haliyle" (geniş anlamıyla) ele almak, ilk sansür gibi bir tekil olayı bugünden geriye bir bakışla incelemek anlamına gelir (Öztürk 2006a: 54). Böylece sinemanın Türkiye'ye girdiği dönemde sansürün ne anlama geldiği dikkate alınmadan, günümüzün modern dünyasındaki sansür tanımı, bugünden geçmişe uyarlanarak değerlendirilecektir. Böylece, Osmanlı İmparatorluğu gibi güçlü bir merkezi devlet geleneğine sahip, sansürü uygulayacak devlet dışı özel kurumların ve özelin güçlendirdiği bireyselliğin gelişkin olmadığı türde bir toplum yapılanması koşullarında, aslında dar anlamlı sansür tanımı yardımıyla yapılması gereken ilk sansüre dair bir inceleme, geniş anlamlı bir sansür kavramı kullanılarak yapılabilecektir. Geniş anlamlı sansür kavramı, devlet dışı kurumları, hatta bireyi bile sansür uygulayacak otorite olarak gördüğüne göre, bu durumda Türkiye'de ilk sansürü, hatta sonraki sansür girişimlerini incelemek oldukça çetrefilli bir hal alacaktır (Öztürk 2006b: 54).

Yeni durumlar için yeni kavramlar bulmak veya konuyla ilgili tarihsel gelişmeleri kavramın özgün ve tarihsel anlamıyla değerlendirmek sorunu aşmada yardımcı olabilir. İkincisi yapıldığında, sansür kavramının dar anlamıyla kullanılacağı açıktır. Böylece Türk sinema tarihinin başlangıç yıllarında her denetimsel çaba sansür ile eşitlenmeyecek; sansür, iktidarı temsil eden otoritenin yayın öncesi denetimi yani özgün ve tarihsel anlamıyla anlaşılacaktır. Böylece, sansür gibi daha sıkı denetimsel çabaları içeren bir kavram, denetim gibi daha esnek bir kavramla özdeşleştirilmeyecek, sansür kavramının ifade ettiği sert ve sıkı denetim, ön denetim anlamları korunabilecektir.

Konuya bu çerçeveden bakıldığında Evren'in sunduğu belgeyi 'sansür' kavramı çerçevesinde değerlendirmenin zor olduğu görülür. Belge, filmlerin yurda sokulması, gösteriminin engellenmesi veya gösterimden önce denetlenmesiyle ilgili değildir. Belge, sadece sinema makinelerinin kiralanmasının izin verilmemesine ilişkindir. Dolayısıyla anılan ferman, "ilk sansür" sayılamaz, olsa olsa en genel anlamda "denetim" olarak nitelenebilir. Siyasal iktidarın, sinema filmleri üzerindeki her denetim girişimini sansür olarak nitelemek en sıkı denetim, ön denetim gibi bir içeriğe sahip olan sansürün anlamını zayıflatabileceği gibi denetim kavramına hiç boş alan bırakmaz.

Dolayısıyla Evren'in ilk sansüre ilişkin getirdiği belgede kavramsal sorun bulunmaktadır. Buna karşın, bunun anlamı, sinemanın Türkiye'ye girdiği ilk yıllarda sansürün olmayacağı anlamına gelmemelidir. Daha önce de belirtildiği gibi, öncelikle dönemin siyasal ve sosyal iklimi ile diğer iletişim medyaları üzerindeki sansür çabalarına ilişkin tarihsel gerçekler başka türlü bir akıl yürütmeye pek olanak vermez. Bunun dışında dönemin sinema operatörleri üzerindeki kısıtlamalara ve yasaklara ilişkin bilinen ve ileriki sayfada sunacağımız bilinmeyen bazı veriler, sinema üzerindeki genel ve kapsamlı sansür ihtimallerini güçlendirmektedir. Evren'in sunduğu belge, bu ihtimali güçlendirmeye katkı yapan bir vesika olarak değerlendirilebilir. Gelgelelim yukarıdaki gerçekler ışığında belgeyi, Türk sinema tarihinde ilk sansürü aydınlatan bir malzeme olarak değerlendirmek pek mümkün değildir.

Mürebbiye örneği ise "sansür" kavramına uygundur. Bazı sahneleri uygun bulunmayan *Mürebbiye*'nin Anadolu'ya dağıtımı engellenmiştir. Üretilen bir sinema eserinin dağıtımını engelleme sansür olarak nitelendirilebilecek bir gelişmedir. Ancak burada Evren'in de belirttiği ve tartışılması gereken husus, Türk sinema tarihi yazınında işgal güçlerinin getirdiği sansürün, bir ülke tarihinin sinema tarihine ne derece eklemlenebileceğidir. Oksidantalizme kaçmadan açıklamak gerekirse, sansür kavramını irdelerken vurguladığımız gibi, sansürün ölçütlerinden birisi ön denetimken diğeri yasaklamayı gerçekleştirecek makamın niteliğiydi. Bu noktada siyasal iktidarın, meşruiyeti herkesçe kabul edilmiş bir otorite olması gerekmektedir. İşgal güçlerinin meşru bir otorite olmadığı gerçeği göz önüne alındığında *Mürebbiye* örneğini Türk sinema tarihinin ilk sansür girişimleri arasında değerlendirmek sağlıklı olmasa gerekir. Sansürün geçtiği toprak parçası yanında o toprak parçasında bağımsız karar verebilme gücüne sahip bir siyasal iktidarın varlığının da özellikle ilkler bağlamındaki tartışmalarda dikkate alınması gerekir. Kanımca böyle bir perspektif tarih yazımında daha sağlıklı sonuçlar verir (Öztürk 2006a: 67).

-V-

Bu noktada Türk sinema tarihi yazınında henüz üzerinde yeterince tartışılmamış sansür ve denetimle ilgili bazı gelişmeleri inceleyebiliriz.

Bu gelişmelerden birisi 1909'da yaşanmıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'ndeki (BOA) bir belgeden anlaşıldığına göre İzmir Polis Dairesi kira bedelinden dolayı meydana gelen açığı kapatmak için İzmir Valiliği'nden talepte bulunmaktadır (BOA, 23/L/1327). Bu belgenin

önemi, sinema gösterimlerinin düzenlenmesinin keyfiyete bağlı olmadığını, belirli bir izin mekanizmasının var olduğunu göstermesinden ileri gelir. Bulunacak başka belgeler konunun daha genel boyutunu anlamamıza olanak verebilir.

Belgelerde genel kapsamlı sansür çabaların I. Dünya Savaşı'nda net biçimiyle ortaya çıktığı görülmektedir. 23 Şubat 1915 tarihli bir belgeden anlaşıldığına göre tiyatro oyunları ile sinema filmlerinin artık doğrudan doğruya polis tarafından incelenip izleneceği, bu nedenle sansür merkezlerinin görevinin sona erdiği yazılıdır. Böylece Türk sinema tarihinde 1915'ten sansür merkezlerinin kurulduğu bilgisi ortaya çıkmaktadır (BOA, 08/R/1333). Bu merkezler, I. Dünya Savaşı'ndan önce mi yoksa Savaş'ın başında mı kurulmuştur? Bu sorunun yanıtı belgede yoktur. Konunun aydınlatılması için dönemin basını ve başka belgelerin biraz daha detaylı incelenmesi gerekmektedir.

I. Dünya Savaşı yıllarında sinema filmleri üzerindeki sansür ve denetim çabalarının olduğunu yine başka belgelerden öğrenmekteyiz. Örneğin 23 Mart 1918 tarihli bir belgeye göre (BOA, 09/C/1334) zabıt ve sivillerin Bağdat'a giden yolcuların yollardan aldıkları fotoğraf veya sinema filmlerinin hepsini Altıncı Ordu Karargahı'na teslime mecbur bırakıldıkları bilgisine ulaşılmaktadır. Bir başka belgeden ise yine Savaş döneminde film alım ve satımlarının genel bir denetime konu olduğunu öğrenmekteyiz. Belgeye göre Şark-ı İttihat Tiyatro ve Sinema Osmanlı Anonim Şirketi Müdürü Pol Atnaş Simriyoni'nin film şeridi almak üzere Almanya'ya gitmesine izin verilmiştir (BOA, 20/Ca/1336).

İşgal döneminde ise sinemayla ilgili denetim ve sansür çabalarında *Mürebbiye*'nin dışında daha genel kararların var olduğu bilgisini yine BOA'daki bir belgeden öğrenmekteyiz (BOA, 21/C/117). 24 Mart 1919 tarihli bu belgeye göre "Kuva-yı İtilafiye" Başkomutanı General Wilson'un emri üzerine, Beyoğlu'ndaki sinema, tiyatro, birahane ve lokantaların belirtilen saatlerde kapatılması ve sinemalarda Alman, Avusturya, Macar ve Bulgar yapımı filmlerin oynatılmaması gerektiğini Harbiye Nezareti Merkez Dairesi'ne tebliğ edildiği yazılır.

24 Mayıs 1920 tarihli bir belgeden ise Kurtuluş Savaşı yıllarında sinemalarda "adab ve ahlaka mugayir filmler gösterilmesinin engellenmesine" ilişkin kararlar alındığı anlaşılmaktadır (BOA, 26/N/1920). Bundan bir yıl sonraki yazışmalardan ise Ramazan ayı ve savaş dolayısıyla tiyatrolardaki yasağın devam edeceği ancak sinemalardaki gösterimlere izin verildiği belirtilmektedir (BCA, 22/6/1921). Bunun anlamı, bu dönemde sinemanın sadece denetlenmek ve sansürlenmek

istenen bir medya olarak görülmediğidir. Gelgelelim, sinemada denetimin ve sansürün özellikle savaş dönemlerinde ihmal edilmesi düşünülemez. Tıpkı I. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi Kurtuluş Savaşı da bunun bir istisnasını teşkil etmemiştir. Dönem boyunca sinema konusundaki gelişmelerin, siyasal iktidarın iznine tabi kılınması bunu gösterir. Örneğin 23 Aralık 1922 tarihli bir belgede, Amerika'nın Patenior Sinematograf Şirketi ile Fransız *Illustration* dergisinin muhabiri J. Ercol'ün Lozan Konferansı'nın toplanması sırasında Avrupa ve Amerika kamuoyunda tesir uyandıracak film ve resimler almak üzere Ankara'ya gelmesine izin verildiği yazılıdır (BOA, 23/12/1922).

Filmlerin çekimi ve gösterimindeki denetim ve sansür Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra sık sık gündeme gelmiştir. Örneğin 8 Mayıs 1923 tarihli bir belgede Anadolu'nun bazı kısımlarıyla Ankara manzaralarının sinema filmleri ile fotoğraflarını çekmek için Amerika Bahriye Mülazımı Mösyö Rochemont ve yardımcısı Mösyö Powell'in Ankara'ya gelmelerine izin verildiği yazılıdır (BOA, 08/5/1923). 11 Temmuz 1923 tarihli bir belgede ise *Kızıl İhtilal* isimli filmin Rusya'yı tahkir edici içerikte olmaması nedeniyle gösterilmesine izin verildiği yazılıdır (BOA, 11/7/1923). Bunun anlamı, filmlerin içeriğinin siyasal iktidar tarafından ön denetime, yani sansüre tabi tutulduğudur.

Aslında Temmuz 1923'de sansüre uğrayan *Kızıl İhtilal* filminin içeriğinin denetlenmesiyle ilgili bu gelişmeye giden sürecin fay hattı aynı yılın Mayıs ayında atılmıştır. "Erkanı Umumiye Reis"liğinden (Genelkurmay Başkanlığı) "İcra Vekilleri Heyeti Riyasetine"'ne (Bakanlar Kurulu Başkanlığı) gönderilen 21 Mayıs 1923 tarihli yazıya göre, İzmir sinemalarında gösterilen İtilaf devletlerine ilişkin olduğu belirtilen propaganda içerikli filmlerin Anadolu'da gösterilmeleri yasaklanmak istenmektedir. Bakanlar Kurulu ise İçişleri ve Maliye Bakanlıklarına gönderdiği tezkerede bu isteği olumlu karşılamıştır (BCA, 29/5/1923).

Aynı yılın Haziran ayında ise sansüre yönelik bir başka gelişme yaşanmıştır. Olayın özü, dışarıdan getirilecek veya ülke içinde çekilecek filmlerin, halka sunumundan önce sansürden geçirilmesini içermektedir. Cumhuriyetin ilan edilmesinden yaklaşık beş ay önce Trabzon müftülüğü ile Erzurum'da ticaretle uğraşan ileri gelenlerin, Evkaf ve Şeriye Bakanlığı'na yaptığı, dinsel içerikli filmlerin içeriğiyle ilgili şikayetler istenilen yönde sonuçlanmış, devletin ilgili birimleri konuya el atmıştır. Şikayetlerin konusu, Ramazan ayının yirmi beşinci gecesi sinemalarda gösterilen "Yusuf Aleyhissalam Kıssası" isimli filmin önemli dinsel figürleri ve değerleri yanlış tasvir ettiği yönün-

dedir. Trabzon Müftülüğü ile Erzurum'un ileri gelen tüccarlarının bildirdiğine göre, içinde bulunulan asırda, ulusun seviyesini yükseltecek, sanayi ve bilimin ilerlemesine dair örnekler verecek, bilgiyi ve ahlak olgunluğunu geliştirecek filmlerin gösterilmesi daha yararlı iken, "hissiyat-ı İslamiyyeyi rencide edecek" ve "enbiya-yı izam hazeratına" "yalan yanlış tasvirlerle" göstermek kabul edilemez. "Enbiya-yı izam", "ismet" ve "nezahat" özelliklerine sahiptir. Onların yüceltilmesi ve onlara hürmet edilmesi gerekir. Gösterilen filmler bu özelliklere sahip değildir. Yapılması gereken, ilgili makamların devreye girerek bir an önce ilgili taraflara gerekli emirlerin verilmesidir. Nitekim bu istek karşılanmış, sansürle ilgili gerekli emirler verilmiştir (BCA, 11/6/1923).

Bu gelişmenin bir önemi, genel bir sansür kararını imlemesinden ileri gelirken, diğer bir önemi Agah Özgüç'ün bir çalışmasında ileri sürdüğü (1990: 85) Türk sinema tarihinde ilk "hazretli filmlerin" 1960'larda başladığı iddiasının sorgulanabilir olduğunu göstermesinden kaynaklanır. Belgeden anlaşıldığına göre aslında 'hazretli filmlerin' geçmişi çok daha öncesine, 1920'lere (ve belki de daha öncesine) dayanmaktadır.

-VI-

Sonuç olarak Türkiye'de Cumhuriyet'ten önce sansür ve denetim girişimlerini kavramsal ve ampirik boyutta sorgulayan bu çalışmanın gösterdiği birkaç önemli bulgu bulunmaktadır. İlki, Türkiye'deki sinema tarihi yazınıyla ilgilidir. Türkiye'de sinema tarihi alanındaki çalışmalar, genellikle birbirini tekrar eden ve önceki yazılanları fazla sorgulamayan bir bakışla inşa edilmiştir. Buradaki inşa süreci, sanki oryantalistlerin Doğu'dan edindikleri bilgilerle kitap raflarını dolduran inşa sürecine benzemektedir. Edward Said'in de belirttiği gibi sadece kitaplardan yapılan atıflarla bir Doğu söylemi inşa edildiğinde, artık hakikatle bağları yakalamak pek mümkün değildir. Türk sinema tarihindeki yazım, Foucault'nun 'söylem' veya Baudrillard'ın hipergerçekliği ifade ederken kullandığı 'kitsch'leşme süreçlerine de benzemektedir. Foucault, akademik alandaki bilimsel yazımın, bizden önce üretilmiş söylemsel inşalara yaslanarak üretildiğini vurgulamıştı. Böylece akademisyen, daha başlangıç aşamasında kendisinden önce inşa edilmiş söylemsel kalıpların etkisinde bir bilimsel inşaya koyulmaktadır. Bu inşa, Baudrillard'ın kopyanın kopyalarını üretme olarak özetleyebileceğimiz 'kitsch'ler imal etme sürecine de benze-

mektedir. Somutlaştırmak gerekirse, Özön'ün sansürle ilgili bir ifadesi, atıf yapıla yapıla, kopyalana kopyalana artık bağlamından koparılıp, ilk olarak kimin dediği bulunamayacak bir formata sokulmuş ve *Mürebbiye* ilk sansür efsanesi olarak sinema tarihi yazınındaki yerini almıştır. Türkiye'de sinema tarihi araştırmalarındaki en büyük sıkıntılardan birisi bu konu hakkında çalışanların çoğunun, akademik alanın dışında olan öncülerin yıllar önce yazdıkları ve değerleri hiçbir şekilde yadsınamayacak çalışmalarına bağımlı kalmaları, bunları tekrar etmeleridir. Türk sinema tarihindeki ilklere yönelik yıllardır birbirini tekrar eden çalışmalar da bu genel gelişimin dışında değildir. Sinema tarihinde sansür olarak kabul edilen ilkler ne kavramsal ne de ampirik yönden fazla tartışılmadan "ilk/ilkler" olarak sunulmuş ve içlerinde akademisyenlerin de olduğu araştırmacıların çoğunluğu bu sunulanları kabul edebilmişlerdir.

İkinci olarak bu makalede anılan sorun, sınırlı da olsa ampirik ve kavramsal boyutta tartışılmaya çalışılmış ve sinema tarihi literatüründe bulunmayan ya da bulunsa bile üzerinde henüz yeterince tartışılmamış bazı yeni veriler ortaya konmuştur. Böylece, Osmanlı İmparatorluğuna sinemanın girdiği andan itibaren sansür ve denetimin var olduğu, dönemin özelliği, bazı ampirik kanıtlar ve tarihsel yazımda boşlukları doldurmak için yararlanılan 'akıl yürütme' yardımıyla ileri sürülmüştür. Çalışmada ortaya koyduğumuz belgelerin bize anlattığı, filmlerin denetimi ve sansürü anlamında pek çok gelişmelerin yaşandığıdır. Böylece, Türk sinema tarihinde 1919'da *Mürebbiye* örneğine kadar sansür görülmediğine dair iddiaların geçersiz olduğu ortaya çıkmaktadır. Hatta sansür o kadar kuvvetlidir ki, filmler için özel sansür kurulları oluşturulmuştur. Savaş'tan sonra filmler üzerindeki sansür ve denetim çabaları işgal güçleri ve Kurtuluş Savaşı güçlerinin kendi amaç ve çıkarları doğrultusunda devam etmiştir. Savaş bittikten sonra genel sansür kararlarının alındığı ve bunların bazı filmlerde uygulandığı görülmektedir. Ancak yapılacak başka çalışmaların sürecin öncesini ve sonrasını daha ayrıntılı ele alması gerektiği de muhakkaktır.

Kaynakça

BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi)

BOA (08/R/1333, Hicrî) DH.EUM.MH.., Dosya No: 80, Gömlek No: 16.
BOA (23/L /1327, Hicrî), DH.EUM.MH.., Dosya No: 4, Gömlek No: 18.
BOA (23/12/1922, Miladi), HR.İM., Dosya No: 26, Gömlek No: 17.
BOA (08/05/1923, Miladi), HR.İM., Dosya No: 28, Gömlek No: 91.
BOA (11/7/1923, Miladi), HR.İM., Dosya No: 48, Gömlek No: 70.
BOA (20/Ca/1336, Hicri), DH.EUM 5. Şb., Dosya No: 55, Gömlek No: 10.
BOA (09/C/1334, Hicri), DH.EUM.SSM., Dosya No: 5, Gömlek No: 6.
BOA (21/C/1337, Hicri), DH.EUM.AYŞ., Dosya No: 2, Gömlek No: 2.
BOA (26/N/1340, Hicri), DH.KMS., Dosya No: 62, No: 18.

BCA (Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi)

BCA (22/6/1921) 30..10.0.0/146.43..1, Dosya: 1501, Sayısız.
BCA (29/5/1923) 30..10.0.0/146.43..3., Dosya: 1503, Sayısız
BCA (11/6/1923) 30..10.0.0/146.43..4; Sayısız.

Diğer Kaynaklar

Birsel, Salah (2002) *Kahveler Kitabı*, İstanbul: Sel Yayınları

Cohen, Mark (2001) *Censorship in Canadian Literature, Montreal,* McGill-Queen's University Press.

Evren, Burçak (2000) "Türk sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema", *Türk Sinemasında Sansür* içinde Agah Özgüç (der.), Ankara: Kitle, s. 138.

Filmer, Cemil (1984) *Hatıralarım*, İstanbul: Kendi.

Georgeon, François (1999) "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri", *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler* içinde, (Der.) Hélène Desmet-Grégoire ve François Georgeon, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 43-85.

Gürkan, Turhan. (2000) "Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı: Sansür", *Türk Sinemasında Sansür* içinde, (Der.) Agah Özgüç, Ankara: Kitle Yayınları s. 18-19.

Kansu, Aykut (1995) *1908 Devrimi,* (Çev.) Eyda Erbal, İstanbul: İletişim Yayınları.

Keane, John (1999) *Medya ve Demokrasi*, Çev. Haluk Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kırlı, Cengiz (2000) *The Struggle Over the Space: Coffeehouses of Ottoman İstanbul, 1780-1845,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Tarih Bölümü, Binghamton.

Kuhn, Annette (1990) *Cinema Censorship And Sexuality*, Routledge, London ve New York.

Makal, Oğuz (1992) *Tarihin Penceresinden İzmir Sinemaları (1900-1930),* İzmir: Alı Bilgi Kültür Yayını İzmir.

Onaran, Alim Şerif (1968) *Sinematografik Hürriyet*, Ankara: Gürsoy Basımevi.

Onaran, Alim Şerif (1999) *Türk Sineması,* C.1, 2. basım, İstanbul: Kitle Yayınları.

Özgüç, Agah (1976) *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza Yayınları.
Özgüç, Agah (1990) *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz, İstanbul.
Özgüç, Agah (2003) *80. Yılında Türk Sineması,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Özön, Nijat (1962) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı.
Özön, Nijat (1964) *Sinema El Kitabı*, İstanbul: Elif Yayınları.
Özön, Nijat (1968) *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966,* Ankara: Bilgi Yayınları.
Özön, Nijat (1970) *Fuat Uzkınay,* İstanbul: Türk Sinematek Derneği.
Öztürk, Serdar (2005) *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Ankara: Elips Yayınları.
Öztürk, Serdar (2006a) "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler", *İletişim*, Galatasaray Üniversitesi 5: 47-76.
Öztürk, Serdar (2006b) *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
Özuyar, Ali (1999) *Sinemanın Osmanlıca Serüveni,* Ankara: Öteki Yayınları.
Özuyar, Ali (2004) *Babıali'de Sinema*, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
Pearson, Roberta E.(Edt.) (2001) *Critical Dictionary of Film and Television Theory,* Florence, USA, Routledge.
Scognamillo, Giovanni (1987) *Türk Sinema Tarihi 1896-1959*, C.1, İstanbul: Metis Yayınları.
Scognamillo, Giovanni (1991) *Cadde-i Kebirde Sinema,* İstanbul: Metis Yayınları.
Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
Scognomillo, Giovanni (1996) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
Tikveş, Özkan (1968) *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü,* İstanbul: İ.Ü. Yayınları.
Topuzlu, Cemil (1982) *80 Yıllık Hatıralarım,* İstanbul: İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları.
Tosh, John (1997) *Tarihin Peşinde*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Serdar Öztürk
Bölüm Başkan Yardımcısı
Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

2000'Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMA SEKTÖRÜ VE SİNEMA DEVLET İLİŞKİLERİ

Nilay Ulusoy

Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üye olma yönündeki çabalarını hızlandırdığı; bu yolda gerekli düzenlemeleri oluşturduğu ve yürürlüğe koyduğu 2000'li yıllarda bulunmaktayız. Özellikle uzun yıllar Türkiye'nin kültür politikası içinde yer almayan Türk Sineması'nın temel sorunları olan sansür, korsan yayın ve üretim yetersizliği gibi alanlarda devlet, çeşitli ilerlemeler kaydetmiş, Türk Sineması'nın sorunlarına karşı daha hassas ve yapıcı olmaya başlamıştır.

"Türk Sineması ve devlet" uzun yıllar boyunca akla hemen sansür olgusunu getirmiştir. Sinema eserlerinin kontrolü hakkında ilk kararname 1932 yılında çıkarılmış, 1939'da yürürlüğe giren sansür tüzüğü çeşitli değişikliklerle 1986 yılına kadar kullanılmış ve 41 yıl boyunca "hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dahilden yapılacak filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlı kalmıştır".[1] 1986 yılında çıkarılan Türk Sineması'nın ilk yasası 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile polis sansürüne, senaryo sansürüne son verilmiş ve sinema ile ilgili konular emniyet güçlerinden alınıp, İçişleri Bakanlığı'na verilmiştir.[2]

2000'li yıllara gelindiğinde Türk Sineması'nda sansür alanında yaşanan en önemli gelişme, 14.07.2004 tarihinde, 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun"un kabul edilmesi olmuştur. Söz konusu kanun ile Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından seçilen bir üye, bir uzman

[1] "Sansür Nedir?" http://www.fullpaylasim.info/forum/televizyonda-sansur-t47916.html?s=115edd33c4b63aa2b0fb3e072ff51540& (erişim22.04.2007)

[2] Seren Barkören (2005), "Dünden Bugüne Sansür Hukuku", *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı: 2, (Nisan-Mayıs 2005) s.86

psikolog ve meslek birlikleri tarafından önerilen ve yine bakanlık tarafından seçilen bir üyeden oluşturulan Ön Değerlendirme ve Sınıflandırma Alt Komisyonu adı altında kurulan 3 kişilik kurullar, ayda en fazla 20 kez toplanarak; filmleri ön değerlendirmeden geçirerek sınıflandırmaktadırlar.[3] Yurt içinde ticari kullanıma girmek için kayıt ve tescil almak üzere başvuran filmleri sınıflandıran söz konusu alt komisyonlar, kendilerine gönderilen filmleri kamu düzeni, genel ahlak, küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk, anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda değerlendirmekte; cinsellik korku ve şiddet açısından genel izleyiciye uygun bularak ya da yaş sınıflandırılmasına giderek belirli ibarelerin koyulması şartı ile sınıflandırmaktadır. Alt komisyonlar, üstünde kesin karara varamadıkları filmleri, film yapımcısının ya da ihracatçısının itiraz hakkı saklı kalarak, yine aynı yasa ile oluşturulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna yönlendirmektedir. Yılda 12 kez toplanan Kurul, bir üst komisyon görevi yerine getirmektedir.[4]

5224 sayılı kanun ve söz konusu kanuna ek olarak 08.02.05 tarihinde yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik"[5] ile birlikte Türkiye'de sinema sektörüne sansür alanında yeni ve görece olarak özgürlükçü bir anlayış getirmiştir. 5224 sayılı kanun hakkında öne sürülebilecek eksiklikler ve sakıncaları şöyle yorumlayabiliriz:

* Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu'nun üyelerinin İçişleri Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı'nın; Değerlendirme ve Sınıflandırma Alt Komisyonlarının üyelerinin ise Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın tercihleri doğrultusunda seçilmesi, söz konusu üyelerin devlet yönetimine yakın kişiler olabileceği ve bu kişilerin seçimlerinin de taraflı olabileceği şüphesini doğurmaktadır. Öte yandan söz konusu kurul ve komisyonlara halktan ebeveynlerin katılmasının, kararların daha tarafsız ve duyarlı alınmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

* Filmlerin değerlendirme ve sınıflandırma esasları kanun ve yönetmelikte kesin sınırlar dahilinde belirtilmemiştir. Kamu düzeni,

[3] a.g.e.

[4] "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" (2004) http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5224.html, (erişim 11.04.2007)

[5] "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik" (2005) http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/23104.html, (erişim 11.04.2007)

genel ahlak ilkeleri, küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk gibi kıstaslar göreceli ve tartışmaya ve sansüre açık gerekçeler olarak görülmektedir.

* Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın alt komisyonlar tarafından denetlenip sınıflandırılmış ve yurt içinde gösterime uygun bulunmuş filmlerin Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna tekrar sevk edebilme hakkı, 5224 sayılı kanunda yer alan sakıncalı maddelerden biridir. Söz konusu hak bakanlığa, kurul ve alt komisyonlara uyarıda bulunma ve bakanlığın isteği doğrultusunda kararları etkileyebilme gücü vermektedir.

* Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu ve Alt Komisyonları tarafından Türkiye'de ticari gösterime sokulması yasaklanan filmlerin korsan film piyasasının işlerini çoğalttığı, yasaklanan filmlerin bu hukuk dışı yol ile yine Türk seyircisine ulaştığı görülmektedir.

Fikir ve Sanat Eserlerinden haksız kazanç sağlama özellikle sinema alanında tüm dünyada büyük bir sorun oluşturmaktadır. Dünyanın en büyük film sektörüne sahip Amerika Birleşik Devletleri'nde gerçekleştirilen operasyonlarda korsan film üretim ve dağıtımıyla ilgili kişilere yüksek para ve hapis cezası verilmektedir. Fikir ve Sanat Eseri korsanlığı tamamen kayıt dışı bir faaliyet olduğundan, devletin bandrol ve vergi gelirlerinde ve yasal çalışan sektörlerin gelirlerinde her yıl büyük maddi kayıp oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere pek çok ülke dünyadaki korsan piyasasını her yıl inceleyen raporlara dayanarak korsanlığın yaygın olduğu ülkelere kotalar uygulamaktadır. Bu yaptırımlar ise, geçmişte Rusya'ya yapıldığı gibi, dış ticaretin askıya alınmasına kadar varabilmektedir.[6]

1980'li yıllarda korsan video karşısında büyük yıkıma uğrayan Türk Sineması'nı gelişen ve değişen teknoloji ile 2000'li yıllarda korsan VCD ve DVD etkilemektedir. Fakat 03.03.2004 tarihinde kabul edilen 5101 tarihli yasa ile 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamında korunan eser, icra ve yapımların yasa dışı yollardan çoğaltılması ve satılması daha geniş kapsamda ve daha caydırıcı cezalar ile önlenmeye başlanmıştır. Yeni düzenlemede korsan çoğaltım ve yayın yapanlara 2 yıl ila 4 yıla kadar hapis ve 50 ila 150 milyara kadar para; korsan satış yapanlara ise 3 ay ila 2 yıla kadar hapis ve 5 ila 50 milyar arası para cezası verilmektedir.[7]

[6] "Amerika'da da Korsan Filmler Konuşuluyor", *Radikal*, 08.01.2004, s.17
[7] "Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına İlişkin Kanun", (2004) http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5101.html, (erişim 11.04.2007)

Bu yeni düzenlemelerin işleyişine önemli bir örnek vermek gerekirse; yeni kanun çıktıktan çok kısa bir süre sonra, 2005 yılında İstanbul 3 Numaralı Fikrî ve Sınaî Haklar Mahkemesi tarafından bazı filmleri sahiplerinden izinsiz olarak çoğalttığı ve yaydığı gerekçesiyle yargılanan bir kişiye 2 yıl 7 ay 15 gün hapis cezası verilmiştir.[8]

Fikir ve sanat eserlerinin korsan yollardan üretimi, dağıtımı ve satışı ile ilgili mahkeme kararları bir önceki kanun döneminde görevsizlikle sonuçlanmaktaydı. Ancak yeni kanunun kabulünden sonra çıkan bu ilk hapis kararı, korsanlıkla mücadeleye gereken önemin verildiğini ve bu alandaki ihlallere göz yumulmayacağına dair önemli bir kanıt olmuştur. Öte yandan Kültür ve Turizm Bakanlığı ve ilgili meslek birlikleri ile sivil kuruluşlar olduğu kadar bu tip ağır bir cezanın uygun görülmesi hakimlerin de konuyu titizlikle takip etmekte olduğunu göstermektedir.[9]

Devletin 2000'li yıllarda sinema alanında gerçekleştirdiği ilk olumlu gelişme, 5846 sayılı "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda 21.02.2001 tarihinde yapılan değişiklik olmuştur. Söz konusu değişiklik ile bir sinema eserinde yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı, diyalog yazarı ve canlandırma filmlerde animatör, eserin ortak sahibi olarak belirlenmiştir. Böylece 1995 sonrası sinema eserlerinin eser sahibi, yapımcı olmaktan çıkmıştır. Bu kanun değişikliği ile kanunda belirtildiği şekilde bir eserin sahibi onu meydana getiren olmuş, sinema filmleri üzerindeki yapımcının gücü sınırlandırılmıştır.[10] Bu kanuna ek olarak bir filmin oyuncularının da sinema filmlerine komşu hak sahibi olmaları söz konusu kanunu daha verimli hale getirecektir.

Öte yandan 2003 yılı Ekim ayında 40. Antalya Altın Portakal Film Festivali bünyesinde gerçekleştirilen "4. Türkiye Sinema Kurultayı" devlet sinema ilişkileri açısından oldukça önemli bir gelişme olmuştur. Türk Sineması'nın sorunlarına başta dönemin kültür ve turizm bakanı Erkan Mumcu olmak üzere pek çok devlet görevlisinin bulunduğu bir kurultayda değinilme ve bu sorunlar üzerinde tartışılma imkanına kavuşulmuştur. Öte yandan, sinemanın her alanında çalışacak ve her alanını düzenleyecek bir yapı olan Ulusal Sinema Ku-

[8] "Korsan Film Satışına Hapis Cezası", (18.05.2005) http://www.film.gen.tr/haber/index.cfm?hid=2239, (erişim 11.04.2007)
[9] a.g.e.
[10] "5/12/1951 Tarih ve 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu" (2001) http://www.ratem.org/pdf/5846-bolum1.pdf, (erişim 13.04.2007)

rumu'nun oluşturulması için kapsamlı bir komisyon raporu hazırlanarak hükümete sunulmuştur.[11]

Sinema alanında süreklilik gösteren iş ve hizmetlerin gecikmeksizin seri bir biçimde yapılması ve Avrupa Birliği ülkelerinde olduğu gibi uluslararası düzeyde kurumsallaşmasının sağlanması için kurulması amaçlanan "Türkiye Ulusal Sinema Kurumu" henüz oluşturulabilmiş değildir. Fakat kurultayın sonunda alınan kararlar doğrultusunda biraz önce bahsettiğim 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ve Desteklenmesi Hakkında Kanun"un kabul edilmesi önemli bir gelişme olmuştur.

Pahallı bir sanat dalı olan sinemanın ülkemizde önemli bir finans sorunu vardır. Türk Sineması'nın dar boğaza düştüğü 1990'lı yılların başında Kültür Bakanlığı'nın Türk Sinemasına vermeye başladığı destek,[12] 1995 yılında Refah Yol hükümetinin ekonomik krizi bahane etmesi ile sona erdirilmiş ve bundan sonra da istikrarlı bir şekilde devletin sinemaya finansal desteği gerçekleştirilmemiştir.[13] Türk sinemasını bu yıllarda yönetmen ve yapımcıların bireysel çabaları, sponsorların ve 1989 yılında üye olunan Eurimages fonunun yardımları ve tabi ki bir ölçüde de düzensiz olsalar dahi devlet destekleri ayakta tutmaya çalışmıştır.[14] 2000'li yıllara yine kriz beklentisi ile girilmiş ve bu da sinemanın kaynaklarını kurutmuş, 2001'de gelen ekonomik kriz de izleyiciyi ve hasılatı düşürmüştür. Türk Sineması'na devletin tekrar düzenli ve uygun şartlar karşılığında destek vermeye başlaması 5224 sayılı kanunun kabulü ile gerçekleşmiştir.

Söz konusu kanun ile belediye rüsumu, bandrol ücretleri gibi kaynaklar sinema alanına aktarılmaya başlanmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Projelerini Destekleme Kurulu, Sinema sanatına ilişkin temel yaklaşımların, sektörel eğilim ve yönelimlerin araştırılması ve etkin bir iletişim kurulması amacıyla yılda bir kere toplanan Danışma Kurulunun kararlarını göz önünde bulundurarak, kuruma başvuran sinema filmlerine proje desteği, yapım desteği ve yapım

[11] "Türkiye Sinema Kurumu" Komisyonu, 4. Türkiye Sinema Kurultayı; Bildiriler-Raporlar, Antalya, Ekim 2003, s.27-34

[12] Atilla Dorsay, "1990-2004 Arası Türk Sinemasına Genel Bir Bakış", *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004* içinde, Remzi Kitabevi, İstanbul, Aralık 2004, s.16

[13] Hüseyin Kuzu), "Günümüz Türk Sineması Üzerine Broşür Niyetine Film", *Sinerama Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı: 2, Mart 1998, s. 94-100

[14] Ömer Tuncer, "Devlet Sinema İlişkileri (3), T.C. Kültür Bakanlığı Türk Sineması İçin Ne Yapabilir?", *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 63, Haziran 1997, s.26-28

sonrası desteği şeklinde doğrudan veya dolaylı şekilde destek olmaya başlamıştır.[15]

5224 sayılı kanunun hayata geçirilmesi sırasında yaşanan bir takım aksaklıklar, bir kısım sinemacının 2005 ve 2006 yıllarında devlet yardımından yararlanmasını imkânsız hale getirmiştir. Söz konusu sorun üzerinde çalışmaya başlayan Kültür ve Turizm Bakanlığı, sinema destek yasasıyla ilgili sinema piyasasında faaliyet gösteren sivil toplum örgütleriyle yaptığı görüşmeler sonucundan bazı sorunlu maddeleri olumlu yönde değiştirmiş ve devletin sinema sektörüne yönelik finans desteğini kullanılabilir ve yararlı bir hale getirmiştir.[16]

28 Aralık 2006 tarihinde meclisten geçen yeni kararlar doğrultusunda, kredi verilen filmlerin kredi verilen yılın sonunda tamamlanarak bakanlığa bir kopyasının teslim edilmesi zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Özellikle desteğin sinemacılara ancak sene ortasında teslim edilebilmesi, bir sinema filminin üretim şartlarının zorluğu ve bir sinema filminin farklı zamanlarda örneğin farklı mevsimlerde çekilmesi ihtimali göz önünde bulundurularak; tamamlanan filmin teslim tarihi, gösterim tarihinin önceden belirtilmesi şartıyla bir sonraki yıl yapılacaktır.[17]

Söz konusu yeni düzenlemelere göre, destek alan film, maliyetini çıkardıktan sonra elde ettiği kâr üzerinden yardım aldığı oranı ödeyecek, kâr elde edememişse ödeme de yapmayacaktır. Öte yandan ödeme yapamayacak durumdaki filmin yönetmeni eski kanunda belirtildiği gibi üç yıl beklemek yerine ertesi yıl yeni filmi için destek başvurusunda bulunabilecektir. Aynı filmin yapımcısı ise daha önceki gibi yardımdan tamamen men edilmeyecek, üç yıl bekleme süresinin ardından tekrar devlet yardımına başvurabilecektir. Bu değişiklikler ile devlet desteği, banka kredisine benzer bir sıfattan uzaklaşmış ve kendi tanımına uydurulmuştur. Söz konusu değişikliklere olumlu bir ek olarak, film destek oranları filmin toplam bütçesinin %30'undan %50'sine çıkarılmıştır.[18]

Öte yandan 5224 sayılı yasayla aynı gün kabul edilen 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu ile Kültür ve Sanat alanında yapılan sponsorluklarda vergi indirimine gidilmiştir. Herhangi

[15] "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" (2004) http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5224.html, (erişim 11.04.2007)
[16] "Sinema Destek Yasası"nda Olumlu Değişiklikler", *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*, Sayı: 20, 23 Şubat-01 Mart 2007.
[17] a.g.e.
[18] a.g.e.

bir kuruluşun sinema sektörüne yaptığı katkı vergiden düşülecek, kurumlar vergisi yükü ise %33'den sponsorluk kapsamında sponsorluk bedelinin %3'ü vergi olarak geri ödenmeyecektir. Öte yandan sponsorlar çalıştırdıkları işçilerin ücretleri üzerinden hesap gelir vergisinde stopaj indirimi hakkı kazanarak SSK prim indirimine hak kazanmışlardır. Sinema alanında sponsorluk yapacak kuruluşların su, elektrik ve doğalgaz teşviklerine olanak sağlanarak sinema alanında sponsorluk çekici bir hale getirilmiştir.[19] 5225 sayılı yasa ile kuruluşların sinemayı kârlı bir reklam yatırımı olarak görmesi imkanı doğmuş, Türk Sineması için uzun yıllardır önerilen yeni finans kaynağı oluşmuştur.[20]

Yukarıda bahsettiğimiz gelişmeler Türk Sineması açısından umut vericidir. Fakat bu gelişmelere karşın, Türk sinemacıları devletin Türk Sineması'na her türlü müdahalesine veya desteğine karşı çekingen davranmaktadırlar. Bu durum, devletin güvencesinde kurulacak bir Ulusal Sinema Kurulu için de geçerlidir. Verdiği destekte olduğu gibi devletin, kurulacak bir ulusal sinema kurulunda da denetleme mekanizmasını çalıştıracağı, kurulun kararlarının ve çalışanlarının değişen hükümetlere göre değiştirileceğini ve böylece bağımsız ve istikrarlı bir kurumun kurulamayacağını sinema sektörü çalışanları arasında düşünenler bulunmaktadır.[21]

Ticari bir sektörün yapımcısının yaptığı işi satıp parasıyla yaşayabilmesinin, yeni filmler yapabilmesinin ve sektörün alt yapısını oluşturarak bu döngüyü sağlayabilmesinin gerektiğini düşünen bu gruptaki sinemacılar; ülke sinemasının kendi seyircisini bulması gerektiğini, devletin gençlere, deneysellere ve sanat sinemasına destek vermesinin yeterli olabileceği görüşünde bulunmaktadırlar.[22] Ticari sinemanın toplumdan destek alarak kendini döndürmesini ve böylece diğer sinema türlerinin de güçlenmesi için yol açması gerektiğini belirtmektedirler. Herhangi bir kriz döneminde devlet yardımına göre çalışma ve kurumlaşma şartlarını birleştirecek bir Ulusal Sinema

[19] "Türkiye Büyük Millet Meclisi Kanun, Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu", (2004), http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5225.html, (erişim 11.04.2007)

[20] Hüseyin Kuzu, "Türk Sineması'nda Film Yapımları İçin Ek ve Potansiyel İmkanlar", *Sinerama Sinema Kültür Dergisi*, Sayı: 3, Nisan 1998, s.92

[21] Yasin Kaya (2004), "Tatilde Şehri Gezen Postacı, Ezel Akay", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, s.26, ss.68-69

[22] Mustafa Kudret, "Yavuz Turgul: Türk Sineması Devlet Kurtaramaz", *Video-Film*, Sayı: 9, Ağustos 1990, s.58-60

Kurumunun ise bürokrasi yaratacağını düşünen sinemacılar, Ulusal Sinema Kurumu'na da uzak durmaktadırlar.[23]

Bazı sinemacılar ise devletin sinemaya yardımcı yapımcı olarak katılmasının doğru olacağı görüşündedirler. Devletin ayırdığı desteğin bir filmin yapılmasına yetmeyeceğini, bir filmin öncelikle kendi desteğini bulup eksik kalanı devletten talep etmesinin uygun olduğunu ve böylece filmin arzu edildiği şekilde ve zamanda bitirilip devlete de kredinin geri dönüşünün yapılabileceğini ve bu geri dönüşün yeni filmlere aktarılabileceğini, sinemadan kazanılanın yine sinemaya dönebileceğini düşünmektedirler.[24]

Yukarıda bahsettiğimiz görüşleri ele aldığımızda, devletin sinema sektörü ile olan ilişkilerinde sinema sektörüne de büyük görevler düşmektedir. Öncelikle 2000'li yıllardan başlayarak, sektörün hareketlenmesi ve yürürlüğe giren sponsorluk teşvikleri sayesinde pek çok kişi ve kuruluş, sinema sektörüne yatırım yapmaya başladı. Kâr gelecek diye başlanılan işlerin niteliğini yine sinema sektörünün kendi içinde belirlemesi gerekmektedir. Özensizliğin sinema izleyicisini sinemadan soğutmaması için, Türk Sinema Endüstrisi'nde sinema alanının iyi örgütlenmesi, kimin ne kadar para yatırdığından öte emekçilerin haklarını aramaları sonucunda çıkan teşvik ve baskının yasal düzenlemeleri oluşturması gerekmektedir. Devlet verdiği desteği elinde tutma ve denetleme konusunda ısrar ediyor olsa da, bu duruma karşılık sinema çalışanlarının kendi endüstrilerine sahip çıkarak dengeyi sağlamaları gerekmektedir.[25]

Sonuç

2006 yılında 50 Türk filmi çekildi bunların 34'ü gösterime girdi ve 35 milyon izleyicinin %52'si Türk filmi izlemeyi tercih etti. 2007 yılında İstanbul Film Festivaline 30 yeni Türk filmi katıldı, şu ana kadar ise 70 civarı Türk Filminin çekildiği biliniyor.[26] Türk Sineması'nın bu gelişimi; 1990'lı yıllardan başlayarak bilinçlenen yönetmen ve yapımcıların, sinema salonlarını dolduran Amerikan filmlerini, Türk halkının hassas olduğu yerli hikayeler anlatan Yeşilçam yapımlarını

[23] Yasin Kaya, "Tatilde Şehri Gezen Postacı, Ezel Akay", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 26, Şubat 2004, s.68-69

[24] Alin Taşçıyan, "Şerif Gören: Sinemamızın Ulusal Karakteri Oluşmadı", *Sinema Dergisi*, Sayı: 570, Eylül 2006, s.10-13

[25] "Barış Pirhasan İle Söyleşi", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 03, Mart 2007, s.31-32

[26] Cem Erciyes (2007), "Televizyonda Yerli Sinema", *Milliyet Sanat*, sayı: 578, Mayıs 2007, s.7-13

ve Türk insanının kendine has komedi anlayışını referans alan, reklam takviyesi ile desteklenen yapımlarla izleyicinin Türk filmlerine olan ilgisini çekmeyi başarmaları ile gerçekleşti.

Öte yandan sanat sineması olarak adlandırılan filmler çeken yeni kuşak bağımsız yapımcı-yönetmenler, yarattıkları özgün ve ulusal sinema diliyle özellikle yurt dışındaki festivallerde Türk Sineması'nın adını duyurmayı başardılar. Türk sinema sektörünü hareketlendiren bu iç dinamiklerin yanı sıra Türkiye'nin üye bulunduğu ve devletin her yıl belli bir miktar kaynak yatırdığı Avrupa Konseyi bünyesinde oluşan Eurimages ortak yapım destek fonunun 1990 yılından itibaren yılda yaklaşık 5 Türk filmine destek vermesi de Türk Sineması'nın günümüzdeki durumu açısından önemli gelişmelerden olmuştur. Eurimages fonunun desteği ile özellikle gişe başarısı garantisi olmayan sanat filmlerine ve bu filmleri gösteren sinema salonlarına önemli oranda finansman sağlanmıştır. Kültür Bakanlığı ise sinemalardan kesilen rüsum gelirinin önemli bir oranını ayırarak oluşturduğu fon ile Türk Sineması'na yukarıda belirttiğimiz üzere yardımını arttırmıştır. Söz konusu fon özellikle bağımsız yapımcıyı desteklemiştir. 2007 yılında sinema alanında 6 milyon YTL desteğe 2006'dan aktarılan 5 milyon destek ile toplam 11 milyon YTL'lik bir devlet desteği kapasitesi bulunmaktadır. %70'ini uzun metrajlı filmlerin kullanacağı bu desteğin[27] yanı sıra devlet, sinema alanındaki hassasiyetini var olan yasaları sektörün ihtiyaçlarına uygun olarak değiştirerek de göstermektedir. Sponsorluk yasası, hem rekabet hem de göbek bağı bulunduğu televizyon sektörü ile sinema sektörü arasındaki bağı güçlendirmiş; 1990'lı yıllarda verdiği desteği, 2000'li yıllardaki ekonomik krizler nedeniyle sinemadan çeken televizyonları sinema yapımcılığına tekrar yönlendirmiştir. Hükümetlerin uzun vadeli bir yatırım olarak görüldüğü için destek vermekten kaçındıkları düşünülen sinema sektörüne devlet desteği düzenlenen ve yenilenen yasalar ile oluşturulmuştur. Korsan, sansür ve telif hakları alanında yapılan yeni uygulamalar ile devlet sinema alanını çağın ve A.B.'nin şartlarına uygun düzenlemelerle yeniden oluşturma çabasındadır.

[27] "Sinema Destek Yasası"nda Olumlu Değişiklikler", *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*, Sayı: 20, 23 Şubat-01 Mart 2007

Kaynakça

Kitaplar

Dorsay, Atilla, (2004) *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları Türk Sineması 1990-2004*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Süreli Yayınlar

Barkören, Seren (2005) 'Dünden Bugüne Sansür Hukuku,' *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, 2: 86

Erciyes, Cem (2007) 'Televizyonda Yerli Sinema,' *Milliyet Sanat* s. 578, ss.7-13

Kaya, Yasin "Tatilde Şehri Gezen Postacı, Ezel Akay", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi,* 26: 68-69

Kudret, Mustafa (1990) 'Yavuz Turgul: Türk Sinemasını Devlet Kurtaramaz,' *Video-Film,* 9: 58-60

Kuzu, Hüseyin (1998) 'Günümüz Türk Sineması Üzerine Broşür Niyetine Film,' *Sinerama Sinema Kültürü Dergisi,* 2: 94-100

Kuzu, Hüseyin (1998) 'Türk Sineması'nda Film Yapımları İçin Ek ve Potansiyel İmkanlar,' *Sinerama Sinema Kültür Dergisi*, 3: 92

Taşçıyan, Alin (2006) 'Şerif Gören: Sinemamızın Ulusal Karakteri Oluşmadı,' *Sinema Dergisi*, 570: 10-13.

Tuncer, Ömer (1997) 'Devlet Sinema İlişkileri (3), T.C. Kültür Bakanlığı Türk Sineması İçin Ne Yapabilir?' *Antrakt Aylık Sinema* Dergisi, 63: 26-28.

'Barış Pirhasan İle Söyleşi,' *Altyazı Sinema Dergisi*, 3: 31-32

'Sinema Destek Yasası"nda Olumlu Değişiklikler,' *Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi*, Sayı 20, 23 Şubat-01 Mart 2007

"Amerika'da da Korsan Filmler Konuşuluyor", *Radikal Gazetesi,* 28 Şubat 2004.

Bildiriler Raporlar

"Türkiye Sinema Kurumu" Komisyonu, *4. Türkiye Sinema Kurultayı; Bildiriler-Raporlar,* Antalya, Ekim 2003, ss.27-34

İnternet Erişimleri

Sansür Nedir?, erişim tarihi: Nisan 2007
http://www.fullpaylasim.info/forum/televizyonda-sansurt47916.html?s=115edd33c4b63aa2b0fb3e072ff51540&amp>

Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun (2004), erişim tarihi: Nisan 2007 http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5224.html>

Çeşitli Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına İlişkin Kanun (2004), erişim tarihi: Nisan 2007 <http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5101.html>

Korsan Film Satışına Hapis Cezası, erişim tarihi: Mayıs 2005, http://www.film.gen.tr/haber/index.cfm?hid=2239>
5/12/1951 Tarih ve 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (2001), erişim tarihi: Nisan 2007, http://www.ratem.org/pdf/5846-bolum1.pdf
Türkiye Büyük Millet Meclisi Kanun, Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu (2004), erişim tarihi: Nisan 2007, http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5225.html>

Nilay Ulusoy
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

Kahramanlar ve İdeoloji

JÖN TÜRK SHAKESPEARE'İN HAMLETLERİ

Savaş Arslan

7 Şubat 2007'de Müjdat Gezen Tiyatrosu'nda *Hamlet*'in yeni bir sahne uyarlamasını izledim. Tabii hepimiz gibi kara saçlı, karakaşlı karakterlerin Danimarka krallığında ne işleri var gibi soruları çok aklıma takmadan Hamlet karakterini oynayan oyuncunun kumral saçlarının kesiminin ne kadar da 1990'ların başlarında ilk ünlü olmaya başladığı dönemdeki Tarkan'a benzediğini düşündüm. Bu arada oyun da sürmekte ve Hamlet'in Ophelia'ya reddiyeler düzmesi, Ophelia'nın belli belirsiz dini kitaplar okuması, fondaki perdeye yansıyan babanın dijital projeksiyon makinesinden geçip gelen görüntüleri ve sahnenin yanında asılı duran nazar boncuğu gibi detaylar da sürekli aklıma takılmaktaydı. Bu gözlemlerimle iştigal ederken, Türkiye'nin çok da bilmediğim tiyatro dünyasının içinde bir anda kirli sakallı Horatio'nun gelip Hamlet'i dudaklarından şöyle güzelce bir öpmesiyle, içine düşmeye başladığım koltuğumdan hafifçe doğrularak, bu farklı Hamlet'in ölümünün ardından perdede babasıyla yan yana yürüyüp iki hayalet şeklinde bizden uzaklaşmalarına bakakaldım. Aslında ikili uzaklaştıkça da, ben *Hamlet* konusuna yakınlaşıp, neden bu oyunun Türkiye'de çok yer tuttuğuna, çok çeviri ve uyarlamaya konu olduğuna bir bakmak istedim. 1868'deki ilk uyarlaması ya da 1908 yılındaki ilk çevirisinden bu yana, *Hamlet*'in batılılaşma, modernleşme ve laiklik gibi kavramlara ne kadar çok göz kırpmış olduğunu görmek, bunların Osmanlı döneminden bu güne farklı şekillerdeki siyasi yansımalarını deşmek, çeviriler ve uyarlamalar arasından geçip gelerek Türkiye tarihine koşut bir Hamletler tarihi olduğunu düşünmek de bu yazının ilgileneceği şeyler haline geldi.

1868 yılında Osmanlı Tiyatrosu'nu kurucusu Güllü Agop'un (Vartovyan) sahnelediği ilk *Hamlet*'in ardından, tiyatronun sonraki yıllarında Namık Kemal ve Ahmet Midhat'ın da katılımıyla oluşturulan yazar kurulun Batı oyunlarından uyarlamalar yaptığını ve ayrıca özgün eserleri de sahnelemeye çabaladığını görürüz (alıntılayan Tanpı-

nar 260). *Celaleddin-i Harzemşah* (1885) adlı oyunun önsözünde, Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, Namık Kemal'in Shakespeare dramasını geleneksel tiyatroya karşı öne çıkarttığından söz edilebilir. Hatta Abdülhak Hamid'e de yazdığı bir mektupta, Hamid'e Shakespeare okumasını salık veren Namık Kemal (alıntılayan Tanpınar 319), belki de Hamid'in izleyen yıllarda Moliere komedilerinden bolca yararlansa da, Shakespeare oyunlarına ait birçok temayı (mezarlıklar, kafatasları, canlı canlı gömülenler, karşılıksız aşklar ve zehir dolu şişeler) kullanmasına da önayak olmuş olabilir. Tanpınar'a göre hem Kemal hem de Hamid'in Shakespeare ve oyunlarından Victor Hugo'nun *William Shakespeare* adlı kitabı aracılığıyla bilgilenmiş olmaları ve dahası da Kemal'in sözgelimi *Gülnihal*'inde başkarakter Muhtar Bey'in mezar kazıcısının şarkısını dinlemesi de şaşırtıcı değildir (Tanpınar 360). Dahası Kemal'in nazım oyunları savunması da anlaşılır bir durumdur.

Shakespeare'in Osmanlı tiyatrosundaki uyarlamalar ve özgün oyunlar üzerinde, genelde Fransızca kaynaklardan geçip gelen bu tarz bir etkisi olsa da, *Hamlet*'in ilk kez Türkçe'ye çevrilmesi – yine Fransızca bir çeviriden – Abdullah Cevdet tarafından yapılmıştır. *Hamlet*'ten önce yapılan diğer Shakespeare çevirileri arasında ise, 1876'da Hasan Bedreddin ve Mehmet Rıfat tarafından Jean-François Ducis'in Fransızca çevirisinden yapılan *Othello* çevirisi akla gelir. Ayrıca İstanbul'da farklı tiyatrolar Ermenice ya da Fransızca olarak Shakespeare'in *Venedik Taciri, Romeo ve Juliet* ve *Othello* oyunlarını da sahneye koymuşlardır (Paker, 1988: 22).[1] Metin And ise Romeo ve Juliet'in ilk kez Türkçe olarak sahneye konulmasının Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu tarafından 1871'de gerçekleştirildiğini belirtir (And, 1999: 59, 181). Dahası dönemin iki ünlü Ermeni oyuncusu, Bedros Atamyan ve Siranuş da, Hamlet'te oynamışlar, dahası Siranuş, 1901'de Tiflis'te belki de ilk kadın Hamlet'lerden birisi olmuştur (And, 1999: 135). İmparatorluğun farklı bölgelerine yayılan Hamlet ve diğer Shakespeare oyunlarının çeşitli versiyonları ünlü yazar hakkında birçoklarında bir tanışıklık oluşturmuştur.

Hamlet'in Türkçeye yapılan ilk çevirisi de, 1908 yılında Kahire'de basılmıştır. Kitabın basılmasından hemen sonraysa Abdülhamid'in

[1] Bir başka kaynağa göreyse, Shakespeare'den yapılan ilk çeviri, her ne kadar bir eserin tamamıyla çevrilmesinden oluşmasa da, 1881'de yapılmıştır. Ayrıca *Hamlet* Osmanlı İmparatorluğu'nda önce 1842'de Rumca ve sonra da 1866'da Ermenice olarak sahneye konulmuştur (Silahtaroğlu 7).

tahttan indirilmesi ve Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte, çeviriyi yapan ve materyalist görüşleriyle bilinen Abdullah Cevdet'in çevirisinin siyaset ve Shakespeare arasındaki koşut tarihi başlamış olur. İttihat ve Terakki'nin kurucuları arasında yer alan Abdullah Cevdet, Garpçılık hareketinin de kurucusu olarak Osmanlı Rönesans'ından bahisle hümanist fikirleri savunmuştur. Aynı dönemde ise *Julius Ceasar, Macbeth, Kral Lear* ve *Anthony ve Cleopatra* gibi başka Shakespeare çevirileri de yapmıştır. İnci Enginün'e göre, bütün bu çeviriler Fransızca'dan yapılmış ve *Hamlet* de Victor Hugo'nun Fransızca çevirisi kullanılmıştır (alıntılayan Paker 1988: 24). Toplumsal ilerlemenin dinin yerini bilimin almasıyla gerçekleşeceğine inanan Cevdet, pozitivist ve materyalist görüşleri nedeniyle 1896 ve 1911'de iki kez sürgüne gönderilmiş ve özellikle 1908'den sonra İslam karşıtlığını açıkça ifade etmiştir (Hanioğlu 1997: 134-7). Cevdet'in modernleşme programında ise Latin alfabesinin kullanılması, fes yerine şapka giyilmesi ve medreselerin kaldırılması gibi fikirler ise 1920'lerde Cumhuriyet'in kurulmasının ardından gerçekleştirilmiştir. Fakat Cevdet'in istediği bilimsel bir din ve inancın tamamıyla bireyselleştirilmesi gibi fikirleri ise gerçekliğe kavuşmamıştır (Hanioğlu 1997: 148).

Abdullah Cevdet'in çevirisinin zamanlaması gibi, oyunun uyarlamalarının da sahneye konulması da zamanlama açısından dikkat çekicidir. Kendi kariyeri ile Türkiye'deki Shakespeare performansları arasındaki sihirli bağdan söz eden Muhsin Ertuğrul, ilk kez 1900 yılında, daha sekiz yaşındayken izlediği *Othello*'yu hatırladığını belirtir. Bundan on yıl sonraysa aynı oyunda Rodrigo rolüne çıkan Ertuğrul, aynı yıllarda *Hamlet*'i okumuş ve oyundan çok etkilenmiştir – hatta okuduğu zamanın yarım asır sonrasında bile bu ilk okumanın etkisinden kurtulamadığını söyler (Ertuğrul 1993: 128). - Ertuğrul'un *Hamlet* maceraları da, ilk kez Laertes'i oynamasıyla başlayıp 1927'de Hamlet'i oynamasıyla devam eder ve tiyatro tarihinin birçok önemli figürüyle de kesişir: Paris'te Mounet-Sully'in, Berlin'de Alexander Moissi'nin, Viyana'da Raoul Aslan'ın ve Moskova'da da Michael Chekhov'un *Hamlet*'lerini izlemiş ve 1919'da Susanne Després'in oynadığı Aurelien Lugné-Poe'nun yönettiği provalarda bulunmuştur. Hatta Ertuğrul, Abdullah Cevdet'in çevirisini kullanıp, oyunu ve Shakespeare'i bir anlamda da Cevdet'in izlediği rotaya uygun bir şekilde düşünmüştür. Cevdet'in çevirisini sahneye koyan tek tiyatrocu olan Ertuğrul'un Hamlet'i de Kemalist ve laik bir karakterdir.

Sonraları Ertuğrul, erken Cumhuriyet döneminin reformlarını da izleyerek, Cevdet'in çevirisinin ağır ve nazıma dayalı dilinden kur-

tulmak için *Hamlet*'in Almanca bir performans metninden yararlanmaya başlamıştır (Paker 1988: 25). Tabii bu değişen çeviriler ve performanslar aynı dönemde çeşitli yazarlar tarafından da konu edilmiş, eleştirilmiştir. Sözgelimi oyunu izleyen Hüseyin Suat Yalçın, Shakespeare'i modası geçmiş, melodramatik ve Hıristiyan bulduğu için eleştirirken, bu muhafazakâr eleştiriye karşı da Vedat Nedim Tör daha Batıcı ve hümanist söylemi savunan bir tavır alarak Shakespeare'i yabancı, Batılı olduğu için Türklerin anlamaması gibi bir şeyin söz konusu olamayacağını, böyle bir şey olduğu takdirde de bizim "insan" olmakta eksikliklerimiz olduğunu belirtir (aktaran Nutku 255-8). Ertuğrul da, Tör gibi, 1945'te yazdığı "O ve Ben" başlıklı bir yazıda, "Shakespeare, insansa ben neyim ve ben insansam, Shakespeare ne", sorarak aslında bu evrensel insanlık ve hümanizm fikirleriyle koşut bir şekilde düşünür. *Hamlet* dil devrimi sonrasında, yeniden Ertuğrul tarafından sadeleştirilir ve 1935 yılında başrolde Talat Artemel'le birlikte Ertuğrul yönetiminde sahneye konulur. Diğer taraftansa Ertuğrul Sadi Tek tiyatrosu da 1930'lar boyunca *Hamlet*'i çeşitli defalar sahneler ve hatta Tek'in aynı oyunda hem Hamlet hem Claudius hem de Hayalet'i oynadığı olur (Paker 1988: 27). Hatta Müjdat Gezen'e göre, Tek, Hamlet'i tek kişilik oyun olarak da sahneye koymuştur (2007).

Hamlet'in farklı çevirileri ya da sahnelemeleri sürse de, "akademik" olarak nitelenebilecek ilk çeviri 1941 yılında dönemin İstanbul Üniversitesi hocaları Halide Edip Adıvar ve Vahit Turhan tarafından yapılır. Ertuğrul'a da bir kez daha Talat Artamel'in başrolünde olduğu yeni bir sahneleme için şevk veren bu çeviri, üniversitenin İngiliz Edebiyatı bölümündeki seminer dersinin de ilk ürünüdür. *Hamlet, Danimarka Kralı* adıyla çıkan çeviride ilk kez Shakespeare'in oyunlarının Oxford ve Cambridge'den çıkan çevirilerinden yararlanılmış ve metnin giriş bölümünde de Adıvar ve Turhan, metnin özüne sadık kalmak için nazım olarak çevirmeyi tercih ettiklerini belirtmişler. Bu çevirinin de, ilk kez İngilizceden ve özgün metne sadık kalmaya çalışmasının yanında, Adıvar'ın modern, Cumhuriyet kadını imgesi, ünlü bir romancı ve siyasi figür olduğu ve dahası da milliyetçiliğinin yanında feministliği ile de ön plana çıktığı düşünülürse, Hamlet'in laik çizgisinin bu çeviriyle de koşut gittiği düşünülebilir.

Bu çeviri, ilk kurulan İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümlerinden birinden çıkması yanında, 1940 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın başlattığı bir kültürel ve siyasi proje çerçevesinde Batı klasiklerinin Türkçe'ye kazandırılması çabalarıyla da koşut bir projedir (Paker 1988: 27).

Hasan Ali Yücel'in bakanlığı döneminde kurulan Tercüme Bürosu'nda çeviri yapılmasının ötesinde, çevirilerin seçiminde de Batı'nın hümanist düşüncesinin Türkiye'de yaygınlaştırılması amaç edinilmiştir (Paker 1988: 27). Bu proje kapsamında 1940'larda çevrilen diğer Shakespeare eserlerinin yanında, Ankara Üniversitesi hocalarından Orhan Burian da yeni bir *Hamlet* çevirisi yapmıştır. Ertuğrul yönetiminde ve Cüneyt Gökçer'in Hamlet'i oynadığı oyunun 1950-1951 tiyatro sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu'nda[2] sahnelenmesinin ardından, Burian İngiltere'de yayınlanan *Shakespeare Quarterly* dergisine 1951 yılında yazdığı bir yazıda, bu konuya şöyle değinir: "Otoriter ideolojilerden kurtulmaktan kıvanç duyan Türkiye'de, bu [klasik] Shakespeare prodüksiyonları, yorumlama açısından devrimci olmasalar bile iyidirler" (Burian 1951: 126). Her ne kadar Burian, bu prodüksiyonun herhangi bir "ideolojik vurgusu" olmadığını söylese de, Adıvar ve Turhan'ın çevirisinden hemen üç yıl sonra yeni bir çeviriye ihtiyaç duyulmasının, Türk dilinin saflaştırılmasına dair politikalarla doğrudan ilgisi vardır. Adıvar ve Turhan, yaptıkları çeviride dil devrimlerine bağlı kalmaya çalıştıklarını belirtseler de, Ertuğrul'un da desteklediği Burian çevirisi dildeki "arılaştırma" operasyonuna daha uygun bir çeviridir. Hatta Burian'dan bu çeviriyi kendisinin istediğini belirten Ertuğrul, bunun da Türk dilinin arılaşmaya doğru kaçınılmaz bir ivme içinde olmasından kaynaklandığını belirtir (1993, 145).

1951'de Devlet Tiyatrolarında sahnelenen oyunda, Hamlet'i Cüneyt Gökçer oynarken, sonraki yıllarda ise Engin Cezzar "kızgın" Hamlet yorumu ve Nur Sabuncu ise "kadın" Hamlet yorumuyla akla gelir. Ertuğrul'un yönettiği *Hamlet*'lerde sahneye çıkan diğer iki oyuncu da Kerim Afşar ve Ayla Algan'dır. Fakat 1950'lerin sonundaki bu *Hamlet*'lerin ortak yanı, her ne kadar "kadın" Hamlet'lere yer verseler de, Ertuğrul'un klasik yorumlama tarzlarına bağlı kalması nedeniyle, bu oyunu izleyen Batılı yazarlar tarafından da eleştirilmiştir. Bir İngiliz gazeteci 1960 yılında Londra'daki bir tiyatro dergisinde Ertuğrul'un yönettiği oyunları "miyadı dolmuş" diye nitelemiş ve bunun üzerine de Ertuğrul, yönetmenin görevinin yazara hizmet etmek olduğunu ve bu yüzden de kendi yönettiği oyunların en az üç yüz yıl kadar eski olduğunu belirtmiştir (Ertuğrul 1975: 55). Aslında

[2] Devlet Tiyatrolarının Internet sitesinde ise, bugüne kadar tiyatronun Orhan Burian, Sabahattin Eyuboğlu ve Bülent Bozkurt çevirilerini sahneye koyduğu belirtilir. Buna ek olarak, Ertuğrul ise hem Cevdet ve kendi çevirilerini hem de Adıvar ve Turhan'ın çevirisini İstanbul Şehir Tiyatrolarındaki sahnelemelerde kullanmıştır.

1950'lerden başlayarak Ertuğrul'un yönettiği versiyonların ideolojisinin hâlâ özgün metne sadık kalarak, evrenselliği ve hümanizmi yakalama iddiaları olması, bir taraftan da Ertuğrul'un Batı'da değişen tiyatro dünyasından bir miktar uzakta kaldığını da düşündürebilir. Fakat bu tarz eleştirilere göğüs geren Ertuğrul, teselliyi Washington DC'deki Katolik Amerikan Üniversitesi'nin Tiyatro bölümünün kurucusu rahip Gilbert V. Hartke ile görüşmesinde bulur. Ertuğrul, Hartke'ye *Hamlet*'i İstanbul'da 48'inci defa sahneye koyduğunu söylediğinde, Hartke klasik eserlere bu kadar ilgi duyan bir seyirci grubunun yüksek bir kültür seviyesinin göstergesi olduğunu belirtmiştir. Ertuğrul, ise kendi yorumları hakkında getirilen zamanın gerisinde kalmış eleştirilerini unutarak, Türk üniversitelerinde de tiyatro bölümlerinin olması gerektiğini ve bu konuda da, zamanın ne kadar çabuk geçip Türkiye'nin de ne kadar geç kalmasından hayıflanmıştır (Ertuğrul 1975, 60).

1960'larla birlikte, Eric Zürcher'in de belirttiği gibi yeni bir siyasi ortamın, erken Cumhuriyet döneminin geniş kitlelere demokrasi, Batılılık ya da evrensellik konusunda eğitim ve öğretim vermeyi amaçlayan ideolojisinin yerini alan, 1961 Anayasası'nın ardından gerçekleşen *Hamlet* yorumları da dönemin ruhunu yansıtmaktan geri kalmaz. Bunlardan, Ertuğrul'un yönettiği ve Engin Cezzar'ın başrolünü oynadığı versiyon "kızgın" bir genç olarak Hamlet'i ortaya koysa da (Paker 1988: 28), asıl öne çıkanlar aşağıda değineceğimiz gibi *Hamlet*'i serbest bir metin olarak ele alan yorumlar ve uyarlamalardır. Öte yandan bu dönemde yapılan *Hamlet* çevirileri, 1965'te Sabahattin Eyuboğlu ve 1982'de Bülent Bozkurt, dildeki arılaştırma çabalarıyla koşut gitmeye çalışırlar.[3] Paker'e göre Eyuboğlu'nun çevirisi özgün metindeki dizelerin düzenini takip edip daha doğal ve günlük bir dil kullanırken, Bozkurt'un çevirisi ise hem özgün metne bağlı kalmaya çalışıp hem de metnin anlaşılabilirliğini sağlamaya çalışmıştır (Paker 1988: 29). Bozkurt'un çevirisi Adıvar ve Turhan'ın yolunu izler gibi görünen akademik bir çeviriyken, Eyuboğlu'nun çevirisi 1940'lardaki hümanizm düşüncelerini yeniden canlandıran Mavi Anadolucular grubunun da düşüncelerine uygun bir arılaştırma çabasıyla koşut gider. Bu anlamda, Azra Erhat ve Halikarnas Balıkçısı'yla birlikte, Eyuboğlu'nun politikasının biraz da Türk ulusunun köklerinin

[3] Altı farklı *Hamlet* çevirisindeki satırları sayan Ali Neyzi'nin verdiği rakamlara göre, her çeviri birbirinden çok farklıdır: Muhsin Ertuğrul: 1321, Halide Edip Adıvar, Vahit Turhan: 2408, Orhan Burian: 3360, Sabahattin Eyuboğlu: 3624, Bülent Bozkurt: 3903 ve Can Yücel: 3255 (78).

Helenistik dönemde aranması ve Helenizm'in de Batı uygarlığının arkasındaki taşıyıcı güç olması gibi bağlantılar aracılığıyla, aslında bu çevirinin biraz da ulusçu bir politikası olduğundan söz edilebilir – Erhat'ın Homer çevirileri, Eyuboğlu'nun Plato, Aristophanes ve Rabelais çevirileri de bu tarz klasikler üzerinden kurulan bir ulusal kimlik iddiasıyla ilgilidir. Fakat bütün bu politikalara ve anlayışa karşın, ilginç olan Eyuboğlu'nun *Hamlet* çevirisinde Fransızca bir metnin kullanılmış olmasıdır (Paker 1988: 29).

Özgün metne bağlılık dertleri farklı düzeylerde çalışan bu çevirilerin ötesinde 1970'ten başlayarak *Hamlet*'i bir kaynak metin olarak gören ve Ertuğrul'un klasik yorumunun çok uzağında kalan serbest uyarlamalar ise *Hamlet*'i dönemin ruhuna uygun olarak değiştirmişlerdir. Bunlar arasında en ilginci Beklan Algan'ın yönettiği *Hamlet 70*'tir. Adından da anlaşılabileceği gibi oyunu, sahnelendiği 1970 yılındaki güncel ortama taşıyan uyarlama, bunu da açılışında kullandığı bir öndeyişle tek tek karakterlerin o günkü karşılıklarını anlatarak yapar. Bu uyarlamada, laik ve Cumhuriyet devrimlerine bağlı bir gence dönüşen Hamlet, bir yandan da dönemin ruhuna uygun olarak sol ve devrimci hareketlerin içinde emperyalist Fortinbras, sağcı Laertes ve baskıcı polis Laertes'e karşı mücadele eder. Öndeyişte Rosencrantz ve Guildenstern emperyalist güçlerin işbirlikçileri olarak tanıtılırken, bekçiler Marcellus, Bernardo ve Francisco ise üç farklı sınıfı, yani işçiler, köylüler ve askerleri temsil ederler. Sağcıların Atatürk heykelini yok ettikleri oyunda, Hamlet'in tiradının yerini Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi almıştır.

1970'lerin gençliğini "Hamlet kuşağı" olarak tanımlayan Bülent Somay, oyunda hayalet babanın Mustafa Kemal Atatürk olması ve Hamlet'e yol göstermesinin yanında, vurgunun da Cumhuriyet ananın, sağcıların ve Amerikalıların tecavüzüne uğramasında olduğunu belirtir (Somay 1999: 50). Beklan Algan ise iki anne arasında böyle bir ilişki kurulamayacağını belirtir (Beklan 2007). Somay ise Cumhuriyet rejiminin ataerkil söyleminin gençliği krize sokmasının 1970'ler kuşağını, 1960'lar kuşağından farklı olarak iyi ve kötü baba ya da Kemalizm'le hükümet arasındaki bir çelişkiyi yaşamanın ötesinde bir yere konumlandırdığını söyler (Somay 1999: 57). Kötü babanın otoritesinin 1971 darbesinde ortaya çıkıp 1980 darbesine ön ayak olduğu bu yıllar içindeyse, Beklan Algan özellikle 1971'deki idamların ardından yaptıkları uyarlamanın farklı anlamlar kazandığını belirtir. Başka bir *Hamlet* uyarlaması da, 1980 darbesinin hemen ardından Bizim Tiyatro'nun 1982-1983 tiyatro sezonunda ortaya koyduğu ve

askeri rejimin kötü babalığını eleştirdiği versiyondur. Zafer Diper'in yönettiği bu versiyon ise, biraz da darbenin kısıtladığı siyasi ortamda, tam da 1980'lerin kadın filmlerini de andıran bir şekilde, Elsinore'da olan olaylardan çok Ophelia'nın durumunu anlatmaya girişmiştir (Çelenk 2004). Darbenin ardından, Ophelia öldürülen, asılan, hapse atılıp işkence gören solcuları temsil eder biraz da.

Oyunun bu iki sol söylemle Kemalizm'i harmanlayan versiyonu arasında ise, bir başka ilginç *Hamlet* uyarlaması ise sinemada ilk ve son kez 1976'da karşımıza çıkar. Yeşilçam'ın melodramatik diline pek de uymaz gibi görünen Hamletvari bir trajedinin sinema versiyonu olan *İntikam Meleği: Kadın Hamlet* adlı filmi ise Metin Erksan yönetmiştir. Belki de daha önceden tiyatroda kadın Hamlet olan Nur Sabuncu ve Ayla Algan'ın Amerika'daki saygın tiyatro okullarından mezun olmasından esinlenen bu versiyonda ise, zengin bir çiftlik sahibinin kızı olan Hamlet (Fatma Girik) Amerika'da bir tiyatro okulundan mezun olduktan sonra Türkiye'ye döner ve aile çiftliğini kontrol etme mücadelesi içinde New York mafyasından Ragazzo Stompanato'yla bile çekişir.[4] *Kadın Hamlet* modern ve günümüze ait bir karakterdir. Her ne kadar bir Yeşilçam melodramının ötesinde fantastik ya da sürreal öğelerle beslense de, filmin kült niteliği bir "sanat" filmi olma çabasının başarısızlığından, melodram tiplerinden kurtulamamasından ve fazla oyunsal bir oyunculuğa sahip olmasından kaynaklanır. Bu durum ise, filmin melodramatik formülü, dönemin filmleriyle örtüşse de Hamlet'in ormanda seyircisiz, belki de ağaçlar için performans sergileyen bir orkestrayı yönetmesi sırasında bize Grigori Kozintsev'in *Hamlet* (1963) filmindeki Dmitri Shostakovich bestesini dinletmesiyle ayyuka çıkar (Behlil 2001: 59).

1983'teki askeri yönetimin de kısmen sonlamasına yol açan seçimlerin ardından gelen ekonomik liberalleşme sürecinin bugünlerde Avrupa Birliği üyeliği ve global kapitalizme entegre olma çabalarıyla buluştuğu ve ılımlı İslam'ın merkez sağı belirlediği süreçte ise *Hamlet* çevirileri ya da uyarlamaları da belirli bir değişim sürecine girmiştir. Bir yandan 1980'lerden bu yana Devlet Tiyatroları ya da Şehir Tiyatroları düzenli olarak *Hamlet*'i sahneye koymayı sürdürürken, diğer yandan da yapılan uyarlamalar ve çeviriler, önceki yılların siyasi ortamından biraz uzaklaşmışlardır. Yine de bu uyarlamalar da Kemalizm'in başka bir boyutunda bir laik-İslamcı tartışması ya da

[4] Bu isim ise ilginç bir şekilde Lana Turner'ın kızının öldürdüğü ünlü suçlu Johnny Stompanato Jr. adından esinlenerek konulmuştur. Ayrıca *ragazzo* ise İtalyanca'da erkek, adam ya da erkek arkadaş gibi anlamlar taşır.

popüler kültüre dair artan bir ilginin izleri etrafında kurulu azalan bir Kemalist ilgi, bir Batılılaşma ve küreselleşme tartışması da bu çeviriler ve uyarlamalarda yer bulmuştur.

1980'lerden sonra yapılan ilk ve bir hayli serbest bir *Hamlet* uyarlaması olan *Hamlet Efendi* (1989), Muhsin Ertuğrul'un Shakespeare sevgisini paylaşan ve hatta Ertuğrul'un yönettiği son iki *Hamlet*'te de ufak rollere de çıkan ve şu an oyun metni kayıp olsa da, *Afedersiniz Hamlet* (1967) adlı başka bir Hamlet uyarlaması yapmış ve 1970'lerde ise *Hamlet*'i bir "rock opera" olarak uyarlama girişiminde bulunmuş olan Müjdat Gezen'dir. Gezen'e göre *Hamlet*, her ne kadar uzunluğundan ötürü tamamını sahneye koymak çok mümkün olmasa da, bütün zamanların en iyi oyunudur – hatta *Hamlet* kin ve intikamın, *Romeo ve Juliet* ise aşkın en iyi anlatıldığı oyunlardır (Gezen 2007). 1989 yılında yazılan ve 1990'ların başında Devlet Tiyatroları'nda üç sezon boyunca sahnelenen *Hamlet Efendi*'de 1923 yılında, yani tam da Cumhuriyet'in kurulduğu günlerde, bir tuluat kumpanyasının başından geçenler anlatılır.

Hamlet Efendi'de Türk tiyatrocular ortaoyunu geleneğini temsil ederken, Ermeni tiyatrocular ise Batı tiyatrosu konusunda daha bilgilidirler. İzmir'de sahneledikleri ortaoyununun başarısız olması üzerine, İstanbul'a dönüş yolunda kumpanyanın Ermeni oyuncusu Aram, Avrupa'da bilinen ve çok önemli bir oyun olduğunu söylediği *Hamlet*'i sahnelemeyi önerir (Gezen 1995: 10). *Hamlet*'i sahneleme kararlarının zamanlaması da, Cumhuriyet'in ilanıyla denk düşmesinden ötürü, Batılılaşma projeleriyle de örtüşür – Aram, artık ortaoyunu ve geleneksel müziklerin geçmişte kaldığını ve Batı'ya yönelmek gerektiğini belirtir (Gezen 1995: 26). Dahası oyunda alfabe, şapka ve tiyatro alanındaki devrim ve reformlardan da söz edilir ve kumpanyanın Türk sahibi, Shakespeare ve *Hamlet*'in kendi keşfi olduğunu iddia etmeye başlar. Fakat *Hamlet*'le başarısız olan kumpanyanın Ermeni tiyatrocuların ayrılmasıyla dağılmasının ardından, kumpanyanın sahibi başarısızlığını arada olmasından, ne tam Batılı ne de tam Türk olmasından kaynaklandığını düşünür. Fakat Gezen'in oyununun ana fikri ise en sonda, tam da Cumhuriyet'in reform programlarının temel önermesine geri dönerek ortaya çıkar – ne de olsa her şeyin başı eğitimdir. Oyunun sonunda, Batılı tiyatroda başarılı olmak için eğitimin gerekli olduğu vurgulanarak seyircilere doğrudan bir mesaj gönderilmiş olur.

Hamlet Efendi'nin ardından 1994 ve 2006 yıllarında iki *Hamlet* uyarlaması daha yapılmış ve bunların metni de dönemin ruhuna

uygun olarak revize edilmiştir. 1994'te Müge Gürman tarafından yapılan uyarlama popüler kültüre ait çeşitli temalardan yararlanmıştır. Sadi Tek'in tek tüfek *Hamlet*'inden farklı olarak bu uyarlamada ise Hamlet rolü iki farklı oyuncu tarafından oynanmış ve Hamlet'in bölünmüş benliğinin altı çizilmiştir (Çelenk 2004). Seçkin Selvi ise bu versiyonu bir Hamlet'in fazla dişil, diğerinin de Chaplinvari bir ironiye sahip olmasından ötürü uyumsuz bulmuş ve eleştirmiştir (aktaran Çelenk 2004). 2004 yılında yazılıp 2006'da sahnelenen başka bir uyarlama, *Hamlet Renkli Türkçe* ise Semih Çelenk tarafından gerçekleştirilmiştir. Çelenk'in *Hamlet* temelli komedisinde ise, yeniden geleneksel tiyatroya gidilerek, oyundaki karakterlerin yerini geleneksel tiyatronun karakterleri alır. Sözgelimi, mezar kazıcılar İbiş ve Keloğlan, Rosencrantz ve Guildenstern ise Kavuklu ve Pişekar olurken, gezici kumpanyanın yerini ise Karagözcü hayali Çelebi alır. Bu gelenekselleştirme, öte yandan da folklaştırma ve yerelleştirme ile koşut gider ve bekçilerden bir tanesi Ege aksanlı bir anlatıcıya dönüşür (Çelenk 2004). Yer yer siyasi taşlama haline gelen bu *Hamlet* komedisinde Ophelia türbanlıdır, hatta içine cin girmiştir ve bazen de türkü söyler. Hamlet'in Ophelia'ya alenen ilan-ı aşk ettiği bu post modern uyarlamada, Kemalist söylem türbanlı Ophelia ve askeri önlem yanlısı Fortinbras aracılığıyla vurgulanırken, Horatio ise anti-militarist bir figür haline dönüştürülmüştür. Hasan Mutlucan'ın türküleriyle 1980 darbesine göndermeler de yapan oyun, Ege aksanıyla konuşan bekçi aracılığıyla da anti-militarist eleştirileri dillendirir.

Semih Çelenk'in *Hamlet* uyarlaması Sabahattin Eyuboğlu yanı sıra 1992'de yapılan başka bir *Hamlet* çevirisinden de yararlanır. Şair Can Yücel'in yaptığı bu çeviri ise oldukça serbest ve *Hamlet*'i Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı İmparatorluğu tarihine yerleştirir.[5] Sözgelimi, kralın yerini padişah alır ve ünlü "to be or not to be" ile başlayan replik ise daha önce yapılan birçok farklı çeviriden ayrılarak "*Bir ihtimal daha var / O da ölmek mi dersin?*" diye karşılanır. Tabii çevirinin bu serbestliği ise birçok eleştiriyi de beraberinde getirmiş ve Batı klasiklerinin bu kadar serbest bir şekilde çevrilip çevrilmemesi üzerine tartışmalar yapılmıştır. Fakat Türkiye'de tiyatronun ya da sinemanın tarihine bakıldığında ise, aslında, çevirilerden yapılan uyarlamaların birçoğunda dönemselleştirme ve yerelleştirmenin serbest bir şekilde uygulandığı görülebilir. Çeviri ve uyarlamaların özgün metne

[5] Bilindiği gibi Can Yücel, Tercüme Bürosu aracılığıyla Batı klasiklerinin Türkçe'ye çevrilmesi girişimini başlatan eski Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in oğludur.

bağlılıktan çok, Türkleştirme gibi özgün metni bozarak ya da farklılaştırarak buradaki ortama uyarlanma edimine çokça dönüşmesi ise belki de Can Yücel'in çevirisinin ardındaki izleklerden birisidir. Dahası bu çevirinin eski sözcüklerden yararlanması ya da yerel göndermelerle bezenmesi nedenleriyle bugünden çok geçmişe ait olduğu da saylanmıştır (Demirkol 2006: 128). Ancak bu tarz bir okumadan çok, Yücel'in çevirisinin 1990'lar Türkiye'sine muhalif ve belki de tam bu yüzden dönemin ruhuna da uygun bir karnavalvari postiş olduğu da söylenebilir. Yücel'in metni belki de bir çeviriden çok bir performans metni, dahası metinsel bir performanstır. Çelenk'in uyarlamasının anti-militarist finaline de kaynaklık eden bu çeviri, yalnızca Osmanlıca sözcükler ya da farklı şarkılardan yararlanmaz, aynı zamanda bunları güncele ait popüler kültür öğeleri, türküler, küfürler ve Türkiye'deki tiyatro ortamına referanslarla örer. Sözgelimi, Rosencrantz ve Guildenstern saraya davet edecek kumpanya adayları arasında Kent Oyuncularını da düşünürler. Dolayısıyla, Yücel'in postişinin her şeyle dalga geçen, muhalif mizahi tonu çeviri boyunca korunarak *Hamlet* metnine bir şekilde uyarlanır ve dahası bazı anlarda seslerin çokluğu ve çeşitliliği bir kakafoniye göz kırpar. Belki de bu nedenle, Yücel kendisini "çevirmen" olarak değil "söyleyen" diye adlandırmış ve yeniden yarattığı bu metnin de, metinselliğinden çok konuşma ve deyişle ilgisinin altını çizmiştir.

Yukarıda, geçen yüzyıl boyunca *Hamlet*'in çok farklı çevirileri ve uyarlamaları olduğundan söz ettim. Bütün bunlara bakıldığında, bu çevirilerin ve performansların tamamı farklı düzeylerde siyasi olma niyetlerine sahip olsalar da, son dönemlere kadar hepsinin ortak yönünün Cumhuriyet ideolojisiyle koşutlukları ya da Batılılaşma söylemiyle ilgileri olduğu söylenebilir. Oysa bütün bu çeviriler söz konusuyken, ilginç olan *Hamlet*'in genelde laik bir bakışla koşut olarak düşünülmesi ve İslami tiyatro ya da sinema ortamlarının gündemine hiç gelmemiş olmasıdır. 1960'lardan başlayarak hazretli, dini ya da tarihi filmlerde İslami temalar öne çıkmış ve hatta bazen bunların bazıları tiyatro oyunlarına dönüştürülmüş olsa da Shakespeare İslamcı, tiyatrocu ya da sinemacılara hep uzak kalmıştır.[6] 1990'lardan sonra dinsel tandanslı televizyon kanallarının sayısı artmış ve bunlar televizyon filmleri ya da dizilerine artan ölçüde ilgi gösterirken, bu

[6] Sözgelimi, "İslamcı tiyatro"nun kurucusu addedilen Abdullah Kars, *Hz. Ömer'in Adaleti* adlı oyunu 2019 kez sahneye koyduğunu söyler. Bu oyunun 1973 yılında bir de filmi çekilmiştir. Hatta Diyanet İşleri Başkanlığı oyunun dini açıdan uygun olduğuna dair bir fetva da vermiştir.

filmler ya da diziler arasında da Shakespeare'e göz kırpılmamıştır. Belki de yalnızca bu durum bize Shakespeare ve özelde de *Hamlet*'in Türkiye'nin kolektif bilincindeki Batılılığı ve Batı'nın temsil ettiği şeyler bütünü yansıtmasından kaynaklı olduğunu gösterebilir. Bu minvalde var olan çevirilerin de bu Batılılaşma ve modernleşme söylemleri ve bunların laiklik savlarına bağlı olarak da, üretim süreçlerinde bazı öğeleri dışta bıraktıkları bile söylenebilir. Dolayısıyla, Türkiye'nin Hamlet'leri de solcu da, sağcı da, feministte de ya da anti-militarist de olsalar, hep laiktirler...

Kaynakça

Adıvar, Halide Edib ve Vahit Turhan (1941) İlk Söz. *Hamlet, Danimarka Prensi*. William Shakespeare. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Neşriyatı 155

Algan, Beklan. Söyleşi. 28 Şubat 2007.

And, Metin (1999) *Osmanlı Tiyatrosu,* 2. baskı. Ankara: Dost Yayınları.

And, Metin (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu,* Ankara: İş Bankası Yayınları.

Behlil, Melis (2001) "İntikam Meleği: Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* içinde (Der.) Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Burian, Orhan (1951) 'Shakespeare in Turkey.' *Shakespeare Quarterly* 2: 126-128.

Çelenk, Semih (2004) *Hamlet Renkli Türkçe: Sinemaskop Oyun.* Basılmamış oyun metni. İzmir.

Boş Alan: Bugünün Dünyasına Shakespeare'le Bakmak, erişim tarihi: *Gölge Tiyatro: İnteraktif Tiyatro Dergisi* 22 Kasım 2005. 3 Şubat 2007 <http://www.tiyatroevi.com/modules.php?name=Kose_Yazilari&op=printpage&artid=5>

Deleuze, Gilles and Félix Guattari (1994) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* 5inci baskı, (İng. Çev.) Brian Massumi. Minneapolis and Londra: University of Minnesota Press.

Demirkol, Neslihan (2006) *Can Yücel'in Shakespeare Çevirilerinde "Sadakat"* Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

DT'de Sahnelenmiş Yabancı Oyunlar, erişim tarihi: 23 Şubat 2007 <http://www.devtiyatro.gov.tr/web/dramaturgi/oynanmisyabanci.htm>

Ertuğrul, Muhsin (1975) *İnsan ve Tiyatro Üzerine Gördüklerim,* İstanbul: Yankı Yay.

Ertuğrul, Muhsin (1993) *Gerçeklerin Düşleri: Tiyatro Düşünceleri,* (Çev.) Özdemir Nutku. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı.

Gezen, Müjdat (1995) *Hamlet Efendi ve İstanbul Müzikali,* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Gezen, Müjdat, Söyleşi, 25 Şubat 2007.

Hamlet Renkli Türkçe, erişim tarihi: 2 Mayıs 2006 <http://www.evrensel.net/06/05/02/kultur.html#2>

Hanioğlu, M. Şükrü (1997) '*Garbcılar*: Their Attitude toward Religion and Their Impact on the Offical Ideology of the Turkish Republic,' Studia Islamica içinde, 86: 133–158

Menemencioğlu, Nermin (1983) 'The Ottoman Theatre, 1839–1923,' Bulletin (British Society for Middle Eastern Studies) 10: 48–58

Neyzi, Ali (2002) 'Türkçe'de Shakespeare ve Özellikle Hamlet Çevirileri' *Varlık,* 1141: 76–79

Nutku, Özdemir (1993) Darülbedayi'nin İlk Dönemlerinde Tartışmalar. *Gerçeklerin Düşleri: Tiyatro Düşünceleri* içinde Özdemir Nutku (Der.), İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı.

Paker, Saliha(1988) 'Türkiye'de Hamlet,' *Metis Çeviri Dergisi* 2: 20–31.

Silahtaroğlu, Tijen (1989) Hamlet *Çevirileri Üzerine Eleştirel Bir Karşılaştırma,* Marmara Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Somay, Bülent (1999) "Hamlet Kuşağı", *Defter*, 50–67.

Son Noktayı Koymadı, erişim tarihi: 25 Mart 2002 <http://www.yenisafak.com/arsiv/2002/mart/25/g3.html>

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006) *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* 11. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zürcher, Erik Jan (1994) *Turkey: A Modern History*, London and New York: I. B. Tauris.

Savaş Arslan
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

ANTİ-EMPERYALİZM / MİLLİYETÇİLİK SARKACINDA *KARANLIKTA UYANANLAR*'DA VE GÜNÜMÜZ TÜRK FİLMLERİNDE EMPERYALİZM TEMSİLLERİ

Kaya Özkaracalar

Ülkemizde 'son yıllarda milliyetçiliğin yükselişinden' sıkça söz edilir oldu. Her ne kadar milliyetçilik Türkiye Cumhuriyeti'nde egemen ideolojinin her zaman en önemli bileşenlerinden biri olmuş olsa da, içinde yaşadığımız dönemde Irak'ın işgali, AB sürecindeki gelişmeler ve bunlara ilişkin tartışmalar ışığında ABD karşıtlığının, Avrupa karşıtlığının, Batı karşıtlığının ivmelendiği, milliyetçiliğin nefret nesnesinin komünizmden ABD ve Avrupa'ya dönüştüğü söylenebilir. Hatta geçmişte 6'ncı filoyu protesto edenlere saldıran zihniyetin günümüzdeki taşıyıcıları artık McDonalds şubelerini bombalayabilmektedir. Bu siyasal iklimin, kültürel üretim alanında da yansımaları doğal olarak görülmektedir.

Bu çalışmada önce, en öne çıkan örneği *Kurtlar Vadisi: Irak* (Serdar Akar, 2006) olan yeni dönem milliyetçi dalga filmlerindeki emperyalizm temsilinin içine oturduğu bağlam ve bu temsilin bu bağlam tarafından nasıl şekillendirildiği ortaya konacak, daha sonra çok farklı bir dönemden kalma bir Türk filmindeki emperyalizm temsili irdelenecek ve iki temsil biçimi karşılaştırılarak bu karşılaştırmanın sonuçları emperyalizme ilişkin farklı siyasal yaklaşımlarla bağlantılandırılacaktır.

Kurtlar Vadisi - Irak

Kendisi de zaten yüksek reytingli bir tv dizisi olan *Kurtlar Vadisi*'nin 'kahramanlarının' bu kez kuzey Irak'taki operasyonlarını anlatan *Kurtlar Vadisi: Irak*, sezonun gişede en çok hasılat getiren filmi olmuştu. Gerçek bir olayı, 2003 yılında kuzey Irak'ta Türk Silahlı Kuvvetleri'ne mensup bir grup örtülü savaş personelinin Amerikan

işgal birlikleri tarafından başlarına çuval geçirilerek gözaltına alınmasını çıkış noktası olarak alan film, bu çuval olayıyla Türk Silahlı Kuvvetleri'ni ve dolayısıyla Türk milletini ve devletini aşağılanmış görerek Amerikan yetkililere misilleme yapılmasına ilişkin hayali bir öykü sunmaktadır. Yani temelde, zedelenen ulusal onuru tedavi etmeye yönelik bir intikam fantazisidir.

Kurtlar Vadisi – Irak yalnızca açılışında 'çuval olayını' dramatize etmekle kalmaz, 2 saatten uzun süresi boyunca, Ebu Garip'teki 'insan piramidi' dâhil olmak üzere Irak'taki işgal güçlerinin işlediği bilinen bütün insanlık suçlarını perdeye taşımaya gayret eder. Bir başka deyişle, kamu belleğine zaten yerleşmiş olan anti-Amerikan imgelerle dolup taşan bir filmdir. Her ne kadar filmin bir repliğinde Irak'a ABD'nin ilgisinin petrolden kaynaklandığı ve ABD ordusunun Amerikan kapitalizmin hizmetinde olduğu beyan edilse de film ilerici bir anti-emperyalist metin olarak işlememektedir. Çünkü filmin kahramanlarının motivasyonu bu beyandaki noktalardan hareket etmemekte, tamamen şoven bir milliyetçiliğe dayanmaktadır. Örneğin, filmin açılışında anlatıcı üst ses, tarih boyunca Irak'ı yöneten bütün güçlerin halkı ezdiğini, bunun tek istisnasının yalnızca "atalarımız" olduğunu öne sürmektedir.

Konusu yine Irak'ta geçen bir diğer popüler filmde de aynı özelliği görmekteyiz. *Maskeli Beşler: Irak*'ın (Murat Aslan, 2006) kahramanları da Kerkük'teki bir petrol tesisini ele geçirme eylemlerini bu petrollerde "bizim hâlâ biraz hakkımız olduğu, en azından elin Amerikalısından daha fazla hakkımız olduğu" gerekçesiyle meşrulaştırmaktadırlar (ve filmin bu sahnesinin, o ana kadar onları adeta sorgulayan Savaş Ay'ın bu gerekçe karşısında sessiz kalmasıyla bitmesi, filmin bu gerekçeye karşı söylenecek söz bulunamayacağı şeklinde bir pozisyon benimsediğinin göstergesidir). Bu filmin kahramanları bir başka sahnede ise "bal tutan parmağını yalar" demektedirler. Yani elalemin balını elalemin parmaklayıp yalaması sorgulanmamakta, elalemin balını parmaklayıp yalamak doğal karşılanmakta, yalnızca bu işi artık bizim yapamamamıza hayıflanılmaktadır. Her iki filmde de kendi emperyal geçmişini sorgulamak bir yana, sahiplenen ve yücelten bir zihniyetin ABD karşıtlığının, anti-emperyalist olarak nitelenemeyeceği açıktır.

Filmin kahramanlarından biri Türkiyeli bir Kürt olsa da ve bu karakter Kürtlere karşı önyargılı olunmaması gerektiğini söylese de, *Kurtlar Vadisi Irak*'ın sorunlu olduğu alanlardan bir diğeri de Kürtlere bakışıdır. Filmde Iraklı Kürtler, - doğal olarak - Amerikalıların işbirlikçisi olarak sunulmaktadırlar. Bu güncel bir gerçeklik olsa da tarihsel bağ-

lamından kopartılıp kendinden menkul bir vakıa olarak sunulduğunda önyargıları güçlendirmekten başka bir sonuç doğurması beklenemez. Filmin, Iraklı Kürtlerin kendi ulusal hedeflerine ilişkin aşağılayıcı ve düşmanca repliklerle dolu olmasından, hedef tahtasına Kürtlerin işgalle işbirliğinin değil aslında ulusal amaçlarının alınmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu arada *Kurtlar Vadisi - Irak*, Ebu Garip'te görevli ve aslında organ ticareti yapan Yahudi bir doktor karakteri üzerinden Yahudi düşmanlığını da repertuarına katmaktan çekinmez. Yani ABD karşıtı tavır alan zihniyet, yalnızca kendi emperyal geçmişini kendi kimliğinde içselleştirmekle değil, ayrıca kendi kimliği dışındaki kimlikleri ötekileştirmesiyle de anti-emperyalizmden uzaklaşmaktadır.

Sözün kısası bu filmlerde temsil edilen vakıa kuşkusuz Amerikan emperyalizminin ta kendisidir, ancak anti-emperyalist değil milliyetçi saiklerle perdeye getirilmektedir.

Karanlıkta Uyananlar

Şimdi ise 40 küsur yıl öncesinden bir filme bakalım. Ertem Göreç'in, Beklan Algan'ın yapımcılığında ve Türk-İş'in desteğiyle, yani Yeşilçam'ın iktisadi yapısı dışında, bir anlamda 'bağımsız' bir yapım olarak, Vedat Türkali'nin senaryosundan 1964'te çektiği ve uzun süre sansürle boğuşarak ancak ertesi yıl gösterime girebilen *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) ilk bakışta bir boya fabrikasındaki işçi mücadelesini konu almaktadır. Ancak bu mücadelenin cereyan ettiği boya fabrikası, aslında Amerikan sermayesiyle ortaklık kuran boya ithalatçılarının hasmane ele geçirme (hostile takeover) operasyonunun hedefi olan bir fabrikadır. Amerikalılarla ortaklık kurmuş olan boya ve boya hammaddesi ithalatçıları söz konusu fabrikayı çökertmek için önce piyasadaki hammaddelere blokaj uygulayıp fabrikayı iktisaden zayıflatırlar. Bu ortaklığın amacı fabrikayı ele geçirip "dışarıdan gelen boyaları birbirine karıştırıp ambalajlayan bir atölyeye" dönüştürmektir. Filmin sonunda amaçlarına da ulaşacak gibi görünürler. Ancak fabrikanın acz içindeki eski sahibi fabrikayı grevdeki işçilere bırakıp sahneden çekilir, artık Amerikalı sermayedarlar ve ortakları ile işçiler karşı karşıya gelecektir ve film bu karşı karşıya kalma anıyla biter.

Bu filmde de temsil edilen vakıa, yine aslında Amerikan emperyalizmidir ama toplarıyla, tüfekleriyle gelip işgal eden değil, sermayesiyle gelen ve ulusal medyanın ayakta karşıladığı takım elbiseli bir emperyalizmdir. *Karanlıkta Uyananlar*'da ulusal onurumuz, *Kurtlar Vadisi: Irak*'taki askerimizin başına çuval geçiren Amerikalı askerin suratına

çuval fırlatmanın yerine, bozuk bir makinenin "kaput" olduğunu söyleyen Amerikalı mühendise karşı makinenin ustabaşılarımız tarafından nasıl onarıldığının anlatıldığı bir anekdot ile yükseltilmektedir.

Karanlıkta Uyananlar'da, Amerikalılarla ortaklık kuran konsorsiyumun içinde Türk işadamlarının arasında Yahudi bir işadamı yer alsa da öte yandan fabrikadaki direnişçi işçiler arasında da Mois, Hristo gibi isimler taşıyan, azınlıklara mensup işçilerin de bulunduğunun gösterilmesi çok çarpıcıdır.

1960'lı yılların ürünü olan bu filmde emperyalizm, bir askeri güç olarak değil, bir sermaye gücü olarak karşımızdadır ve yerli sermayeyle zaten ilişki içinde olup giderek onunla ortaklık kurup bütünleşmiş bir vakıa olarak sahnededir. Onunla bütünleşmemiş sermaye sahneden çekilmiş ve bu entegre gücün karşısına emekçiler dikilmiştir. Karşıtlık bu şekilde kurulunca burada etnik/ulusal, vb kimliksel temelde ötekileştirilmelere yer olmayacağı açıktır.

Günümüz filmlerinde yalnızca *Kurtlar Vadisi: Irak* gibi Amerikan karşıtı filmlerde değil, emperyalizm temsili içeren tüm ürünlerde emperyalizmin askeri bir dışsal olgu olarak sunulması, tek tek bu filmlerin hepsi bağlamında ilke olarak otomatik biçimde şoven milliyetçiliğe yol açmak zorunda olmasa da, *Karanlıkta Uyananlar*'ın emperyalizmi entegre bir sermaye gücü olarak ortaya koyması ayrıksı bir tavrı ifade etmektedir. Çünkü emperyalizm entegre bir sermaye gücü olarak ortaya konduğunda bu gücün karşısındaki güç, askerler veya durumdan vazife çıkaran lümpenler değil emekçi halk olmak durumundadır.

Aslında *Karanlıkta Uyananlar* ile *Kurtlar Vadisi Irak*'ın paylaştığı bir öğe vardır. Polat Alemdar tayfası adeta *Karanlıkta Uyananlar*'da da bir sahnede görünmektedirler. Fabrika işçileri greve çıktıkları günün gecesi eli sopalı, kimlikleri belirsiz bir güruhun saldırısına uğrarlar. Tarihsel olarak bu güruh, Polat Alemdar tayfasından başkası değildir. Bugün askeri bir olgu olarak betimlenen Amerikan emperyalizminin karşıtlığına soyunan bu güruhun tarihsel olarak ortaya çıkış ve varoluş sebebi, misyonu, entegre bir sermaye gücü olan emperyalizmin maddi olarak karşısındaki gücü ezmek olagelmiştir ve dolayısıyla kendisisi de bu entegre güçten ayrı düşünülemez.

Kaya Özkaracalar
Bölüm Başkanı
Bahçeşehir Üniversitesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

KARA MURAT, YANDIM ALİ VD...

Filiz Uygun Yüksel
Ayşe Sancak

Giriş

Milliyetçilik, on sekizinci yüzyıl sonlarında başlayan "milliyet inşasının" bir tezahürü olarak, ortak mitlerin, tarih belleklerinin ve "cemaat hayallerinin" (Anderson 1993: 22) bir projesi olarak ortaya çıkmıştır. Yurtseverlikle milliyetçiliğin tanımlarını yapan Maurizio Viroli (Viroli 1997: 12), Yurtseverliğin; halkların özgürlüğünü ayakta tutan, politik kurumların ve cumhuriyetin bir arada tuttuğu vatandaşların sevgileri olduğunu, milliyetçiliğinse, bir halkın aynı etnisite içinde, kültürel, dilsel ve dinsel birliğini korumak veya güçlendirmek üzere biçimlenmiş bir kavram olduğunu savunmuştur. Yurtseverlik başka tanımlayıcılar tarafından da, aynı ülkede yaşayan insanların ortak çıkarlarını gözetme çabası olarak tanımlanır. Milliyetçiliği ırkçılık olarak gören kuramcılarla birlikte, özel türden kültürel bir yapıntı olduğunu savunanlar da vardır. (Anderson 1993: 19) Ernest Gellner milliyetçilik üzerine yazdığı kitabında kavramı şu şekilde tanımlar;

> *Milliyetçilik siyasi ve ulusal birimin birbirine benzediğini iddia eden siyasi bir ilkedir. Bir sezgi ya da bir akım olarak milliyetçilik, en iyi biçimde bu ilke ile açıklanabilir. Milliyetçi sezgi bu ilkenin bozulmasından yükselen öfke hissidir, ya da bu ilkenin bozulmasından duyulan tatmin duygusudur.* (Gellner 1998: 1)

Milliyetçiliğin kökleri, bir inanç birikimi olarak milletlerin oluşum sürecine kadar uzanır. Milliyet bir millete mensup olmaktır. Milliyetçilik ise bir millete mensup kişilerin ait olduğu millete karşı beslediği duygu ve hislerin yoğun yaşanmasıdır. Milliyetçiliğin siyasi alanda kendini göstermesi ise milletlerin kökenlerine göre daha yeni bir durumdur. Ortaçağ sonrasında sarsılan feodalite ve kilisenin yerine yükselen milli değerler artık ulusal kimliğe dayalı siyasi bir yapının oluşmasına olanak vermiş ve ulusalcılık birleştirici bir güç olarak

kendini göstermiştir. Bununla birlikte milliyetçilik yıkılan kilise ve aristokrasiyle birlikte doğan demokrasi ve buna paralel olarak gelişen sanayi devrimi gibi iki büyük tarihsel dönüm noktasıyla önemli ölçüde örtüşen bir gelişim çizgisine sahiptir. Milliyetçiliğin siyasal ve sosyal alanda bir güç haline gelmesi hem zamansal hem de içerdiği anlayış bakımından ülkeler arası farklılıklar göstermiştir. Batı, milliyetçiliği zamansal olarak Doğu'dan daha erken yaşamıştır, milliyetçiliğin Doğu'daki karşılığı olan emperyalist güçlere karşı olma durumu ve bağımsızlık mücadelesinin aksine, bunu bir vatandaşlık bilinci olarak algılamıştır. Ortak değerlerin, sembollerin oluşturduğu bir sosyal bütüne ait olma ve dayanışma ihtiyacının giderek daha çok kavranması, milletleşme sürecinin yeryüzündeki temel dinamiğini oluşturmuştur. Devlete bağlılık için oluşturulan ulus-kimlik; milletin ortak geçmişi, kültürü, dili, dini ve ırkı üzerine kurulmuş bir sistemdir. Buradan hareketle ulus-kimlik; millet gerçeğinden yola çıkarak milli menfaatler için bir amaçta birleşmeyi hedef alır. Milliyetçilik kuramcılarından biri olan Hobsbawn (Hobsbawn 1992: 26), milliyetçiliğin başlarda folklorik, daha sonra savunucuların etkisiyle politik bir tabana dönüştüğünü söyler. Bu politik taban, birey kimliklerinin oluşmasını ve güçlenmesini sağlarken, "ötekileri" de dışlar. Bu durum zaman zaman zenofobik bir dışlamayı da beraberinde getirir.

Filmler

İnceleyeceğimiz Türk Filmlerinde de bu zenofobik dışlama, "bizden olmayan", "gâvur", "hain" gibi vurgularla ön plana çıkar. Bu incelemede, günümüzde önemli bir sorun olarak ön plana çıkan milliyetçiliği alırken, Natuk Baytan'ın yönettiği, bir döneme damgasını vurmuş *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (Natuk Baytan, 1975) *Hacı Murat* (Natuk Baytan, 1967) ve *Battal Gazi'nin İntikamı* (Natuk Baytan, 1972) filmleri, barındırdıkları "biz" kavramı yüzünden incelememizin ana kaynağı oldu. Adı geçen yapıtların yanı sıra *Son Osmanlı, Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007) ve *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) filmleri de sundukları ideolojik altyapı nedeniyle incelememizde yer aldı.

İncelediğimiz filmlerin yapım yılları (Hacı Murat / 1967, Battal Gazi'nin İntikamı / 1972, Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı / 1975, Kurtlar Vadisi Irak / 2006, Son Osmanlı, Yandım Ali / 2007) kırk yıllık bir dönemi kapsamasına rağmen, milliyetçiliği ele alışlarında benzer bir şablon kullanırlar. Bu; ulusal kahramanın, uluslararası

düşmanlar veya içerdeki hainlerle çarpıştığı, savaşı ümmetini oluşturan sivil halkla yendiği ve iktidarını yeniden kurmasıyla nihayete eren bir şablondur. Korkusuz, yakışıklı, güçlü, merhametli, vatansever, inançlı ve en önemlisi "Yüzde Yüz Türk Erkeği" imajında olan kahraman, kutsal görevi için kendisinin ayna tersi bir anti kahramanla mücadele eder. Bu şablonda kahraman, gerçek dışı güçler ve yeteneklerle donatılmış yarı dinsel, yarı mitolojik bir tanrı görünümündedir. Varlık nedeni olan değerleri düşman tarafından altüst edilen kahraman, inancının ve huzurunun yeniden inşası için mücadele ederken feodal değerlerin temsilcisi olarak sunulur.

İncelediğimiz filmler, intikam duygusunun kahramanı tetiklemesiyle başlar. Hacı Murat; Rusların yıktığı köyünün, Polat Alemdar; Amerikalıların başına çuval geçirdiği Türk subaylarının, Battal Gazi; öldürülen karısının ve kaçırılan oğlunun, Kara Murat; Bizanslılar tarafından öldürülen babasının intikamını almak, Yandım Ali; ülkesini işgal eden düşmanlardan kurtarmak için harekete geçer. Kahraman, Füsun Üstel'in deyimiyle "militan yurttaş", halksa "sivil yurttaş"tır. (Üstel 2002: 275) Filmler, kahramanla kurulan özdeşleşme sonucunda milli değerlerine bağlı, vatansever ve uyumlu kişi olan "makbul vatandaş" kalıbının yaratılmasına katkıda bulunur. Ülkenin bağımsızlığını, bölünmezliğini savunan ve temsil eden kahraman devlet otoritesinin tartışılmaz sembolüdür. Militan Yurttaşın tek başına savaşmasının aksine, düşman güçlü ve kalabalıktır; kahramanlar Amerikan, Rus, Bizans ve İngiliz Ordularıyla mücadele eder. Bu noktada, "tek başına mücadele" olarak tezahür eden durum, ulusun yok edilmesi korkusuna karşı bireyin direnişidir. Savaştığı güç sadece bilinen düşmanla sınırlı değildir, içimizdeki ya da iç düşmanlar ulusu yok etmek için tetikte bekleyen "ötekiler"dir. Milli Devlet ideolojisinin, tarihi-kültürel ve etnik-ulusal kimlik uyuşmazlıklarını dikkate almadan yaratmaya çalıştığı vatandaş figürü, filmlerde de yankısını içimizdeki düşmanlar olarak gösterir. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde iç düşman Rumlar ve ülkeyi işgal eden İngilizler, içimizdeki düşman ise çıkarları için işgalcilerle işbirliği yapan Çukurcumalı'dır. *Hacı Murat* filminde Şeyh Şamil'in iktidara geçmek isteyen baş adamı Ahmet Han, *Kurtlar Vadisi Irak*'da, Amerikalılarla uzlaşan Kürt ve Arap liderler içerdeki düşman örnekleridir. Bu "tiplerin" tek istekleri "egemen olmaktır". İki tarafın da beslediği bu istek çatışmanın da merkezindedir. İçimizdeki düşman motifinin ihanet nedenlerinin ipuçları filmlerde çok az verilir. Bu düşmanlar filmlerde, ahlâken yıpranmış, estetik açıdan çirkin, bulundukları Türk topraklarında "değişik", "ya-

bancı" ve milli bütünlüğü ters yüz eden figürler olarak sunulur. Başkahraman ise düşmanının tam tersine vatanın birliğini korumak gibi bir amaç üstlenmiştir. Filmin başında "herhangi" bir vatandaş olan başkahramanlar amaçları uğruna devleşir ve filmin sonunda görevleri sona erince tekrar sıradan yaşamlarına geri dönerler.

Türk-Bizans, Türk-Rus, Türk-Amerikan ayrımı; Doğu-Batı, Müslüman-Hıristiyan ayrımcılığının sembolleridir. Dini inançlar karşıtlığın altını çizer. Kahramanlar Tanrı adına mücadele vermektedir; *Kurtlar Vadisi Irak* filminde ülkeyi işgal eden ancak kendisini bölgenin kurtarıcısı olarak gören komutan Sam Marshall, İsa ile konuşur, dua eder. Aynı filmdeki Şeyh karakterinin Tanrıya yakarışıyla karşılaştırıldığında Sam Marshall'ın yakarışı işgali doğrular yönde çizilmiştir. *Battal Gazi'nin İntikamı* filminde Hıristiyan topluluk Battal Gazi sayesinde din değiştirerek, Müslüman olur. Kaçırılan ve büyütülen oğlunun inançlı bir Hıristiyan olması Battal Gazi'yi çılgına çevirir. İnancını değiştirmesi isteğini reddeden karısı, diri diri yakılırken bile besmele çekerek can verir. *Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı* filminde de *Battal Gazi'nin İntikamı*'nda olduğu gibi, Bizanslıların yetiştirdiği Kara Şövalye tam annesini öldürecekken flashback ile annesini ve Türk olduğunu hatırlar, ölmek üzereyken Müslüman olur.

Türk milli kimliği güçlü devlet geleneğinin motive ettiği bir sonuçtur. Milli kimlik ancak ulusal birlikle, ulusal birlikse, kahramana destek veren sivil halkla kurulur. Filmlerde sivil halk genellikle tarımla uğraşan, düşman güçlerine direnmeye çalışan köylüler prototipi ile sunulur. Ancak başkahramanın kişiliği, tek boyutlu çizilen halka göre kendine has özellikleri barındırmaktadır. Kahraman ve sivil halk "cemaat"i oluşturmaktadır. Bu cemaat, başkahramanın kültürel ve sosyal ayrıcalıklarına rağmen "biz" olarak tasarlanmıştır. "Biz"i oluşturan ortak duygu ise vatanın bağımsızlığını korumak, bu uğurda ölümü kutsal bir görev bilmektir. Başkahramanın imajı ve kimliği, sadece sivil halka göre değil kendisine göre de zaman zaman tersine işler. Kahraman ait olduğu toplumun içinde hoşgörülü, demokratik bir kişilik sergilerken, toplum dışındaki imajı, "öteki" olanın da kendisini algıladığı gibi vahşi ve acımasızdır. Kahramanın kimliği bulunduğu topluluğa ve içinde bulunduğu duruma göre değişir. Evinde aile reisi ve iyi baba rolündeki Battal Gazi, düşmanla karşılaştığında bir savaş makinesine dönüşür. Amerikan askerinin bulunduğu oteli bombalamak isteyen Polat, içeriye masumiyetin simgesi çocukların gelmesiyle vazgeçmek zorunda kalır. Kahramanın çizdiği imaj, millet ve vatandaş rollerinin sembolüdür. Kahramanın "kahramanlıkları"

milletin oluşum reçetesidir. Bu reçete, geniş halk kitlesinin üzerinde sadakat ve güvenlik birliği oluşturmaktadır. Filmlerdeki kadın karakterler de, kahramanın duygusal yaşantısının temsilcileridir. Bunların arasında aynı zamanda kahramanın sevgilisi de olan kadınlar dikkat çeker. Bizans Prensesleri, Rum ve Rus soyluları, Şeyh'in kızı gibi pek çok kadın karakter, kahramana aşık olur, onu en az bir kere düştüğü kötü durumdan kurtarır. Yalnızca kaba kuvvet ve inançla donatılmış kahramanın insansı taraflarının vurgulanmasında önemli bir öğe olan kadın figürleri, cinsel ayrımcı milliyetçiliğe de işaret eder, kadın; erkeği evcilleştiren eş, adam eden anne, cinsel olarak tatmin eden sevgili rolleriyle sınırlanmıştır. Kadınlar, erkek için kendilerini, dillerini, dinlerini, çocuklarını feda eder. *Son Osmanlı, Yandım Ali*'de Defne, tüm mücevherlerini sevgilisi Ali'ye vatanı kurtarması için verirken, yine aynı filmde Tatyana, Ali'yi içinde bulunduğu tuzak hakkında uyarmak isterken ölür. *Kurtlar Vadisi Irak* filminde Leyla hiç tanımadığı halde kurtarıcı olarak gördüğü Polat ve adamlarını Amerikan askerlerinden saklar, Battal Gazi'nin karısı ölümü göze alarak vatanına ihanet teklifini reddeder. Kara Murat, Kara Şövalye'nin oyunuyla padişahın karşısında küçük düşürülür ve padişaha karşı suikast girişiminde bulunmakla suçlanır. Padişah kendisine ihanet ettiğini düşündüğü fedaisini idam ettirmeye karar verir. Bunun üzerine saraya gelen annesi padişahın karşısına çıkarak oğlunun bu ihanetini kendisinin de affetmeyeceğini ve ölümü hak ettiğini söyler. Padişah onun bu düşüncesi karşısında Kara Murat'ı bağışlar. Yaratılan "Türk Kadını" ideali, vatana ihanet eden kendi oğlu da olsa affetmez, devletin bekası karşısında duygusallığının bir önemi olmaz. Filmlerde kadın; doğurgan, üretici ve narin yanı ile vatanı, erkek; gücü, iktidarı ve egemen ideoloji milliyetçiliğini temsil eder.

Sunulan düşman imgesi Türkleri ve işaret ettiği Doğuyu ne kadar barbar, medeniyetsiz görürse Türkler de aynı ölçüde Batıyı maneviyattan yoksun, adaletsiz ve merhametsiz olarak görür. Filmlerde düşman, kahramanın diliyle "her zaman kalleşçe arkadan vurur", kadınlara, çocuklara, güçsüzlere saldırır, köyleri yağmalar, tecavüz eder. Bu durumda Türk'ün şerefini ve onurunu kurtarmak için harekete geçmesi kaçınılmazdır, savaş savunma hakkıdır ve devlet tarafından meşrulaştırılmıştır. Kahramanın mücadelesi aynı zamanda vatana, milli değerlere bağlılık sınavıdır. *Battal Gazi'nin İntikamı, Hacı Murat, Son Osmanlı, Yandım Ali* ve *Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı* filmlerinde kahramanların işkenceye tabi tutularak sadakatleri ölçülür. Bayrak, marş, üniforma devletin bağımsızlığını

ve kudretini sembolize eder. *Kurtlar Vadisi Irak* ve *Son Osmanlı, Yandım Ali* filmlerinde Türk Bayrağı düşmanın dokunmasının bile yasak olduğu kutsallıktadır. Bu kutsallık, düşmanın "bozmak", başkahramanınsa "gerçekleştirmek" istediği ilkelerin sembolüdür. Birlik ve kardeşlik yaratımı için yapılan seremoniler, aynı söylemi biçimlendirmek amacındadır; *Kara Murat* filminde mehter marşı fetihi, *Kurtlar Vadisi Irak*'ta zikir sahnesi dinsel örgütlenmeyi sembolize eder. *Battal Gazi* filminde, okçuluk, cirit atma gibi törenler Türk mitolojisine atıfta bulunurken, aynı zamanda her türlü yarışma ve benzeri güç gösterilerini - diğerlerinin seyri sırasında - büyük bir başarıyla bitiren başkahramana öykünen yeni kahramanlar yaratmak için düzenlenen ritüellerdir.

İktidar – İnanç / Ak – Kara Karşıtlığı

Filmlerde çatışan iktidarlar ak-kara zıtlığında ele alınır. Kahraman, dağıtılmış, bozulmuş bir ümmeti yeniden kurmak üzere harekete geçer. İktidarın diğerlerinin eline geçmesi, bazen toprağın işgali, bazen ailenin dağıtılmasıyla gerçekleşir. Biz'den olan iktidar ne kadar doğru-dürüst-sevilesi ise, öteki iktidar yanlış-hilekâr ve nefret edilendir. Dinsel ideoloji, milliyetçilik ideolojisinden daha evvel kurulmuştur ve tartışmasız olarak ülkenin idarecisidir. Milliyetçiliğin aynası ve birleştirici bir güç olarak sunulan dinsel ideoloji, düşmanın saldırısına uğrar. *Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı, Kurtlar Vadisi Irak* ve *Battal Gazi'nin İntikamı* filmlerinde dini inançlarını yerine getiren; namaz kılan, ezan okuyan insanlar saldırıya uğrar veya öldürülür. Dine gösterilen saygısızlık, vatan toprağına ihanet ve cana kastetmeye denk görülür. Filmlerde dekor ve kostümlerde de sıkça kullanılan dini simgeler, putlaştırılan "ötekinin" çağrışımıdır. *Hacı Murat* ve *Kurtlar Vadisi Irak* filmlerindeki şeyh, *Kara Murat* ve *Battal Gazi* filmindeki rahip figürleri, dinsel kutuplaşmanın temsilcileri olarak sunulur.

Filmler ve başkahramanlar, anlatılışları itibariyle destan ve masal özelliklerini taşırlar. Battal Gazi, destanlarda önemli bir yeri olan mitolojik bir kişilik, Kara Murat; Rahmi Turan'ın yarattığı bir karakterdir.

> *Rahmi Turan, popüler kültür üreten ve dağıtan kişidir. Bunu cinselliğe dayanan haber ve yazılarla sağlamaktadır. Turan, cinselliği çoğu zaman başka unsurlarla birlikte kullanma konusunda dikkati çekmektedir. Bunların başında mizah gelmektedir. Mizah ile utanma duygusu yumuşatılmakta, meşrulaştırılmaktadır. Mizah,*

Rahmi Turan'ın diğer haberlerinde de görülmektedir. Rahmi Turan'a göre, yaptığı iş, Türk erkeğini yükseltmektir. Milliyetçiliği kullanarak Türk erkeklerine fantazyalar kurdurmaktır amacı. Kadın ise her şeyden önce, bulduğuyla yetinen kanaatkâr bir insandır. Rahmi Turan, alt tabakanın sorunlarını 'Kara Murat' ruhuyla kaleme aldığı manşet ve sürmanşetlerinde ve köşe yazılarında ele alır. Burada alt tabaka insanlarının sorunlarını, bir 'kazanç-yenilgi', 'sevinç' ya da 'üzüntüsüne' dönüştürür...[1]

Son Osmanlı Yandım Ali, Suat Yalaz'ın çizgi romanından:

Yıllardan beri Türk tarihini sevdirmek, öğretmek ve Türk Milletinin kahramanlarını tanıtmak yönünde oluşturduğu "Karaoğlan" çizgi romanlarıyla hizmet etmeye devam eden Suat Yalaz, şükran borcumuz bulunan değerli bir büyüğümüzdür. Bildiğiniz gibi onun çizdiği tiplerinden olan Yandım Ali, Özen Film tarafından Son Osmanlı adıyla beyaz perdeye aktarılmıştır. Atatürk'ümüzün hayatından önemli kesitlerin verildiği, Milli Mücadelemizin başlangıç ortamının anlatıldığı bu film; Türk Devletine sahip çıkma ve mücadele verme yönünde sorumluluğumuza çağrışım yapmaktadır. Bu yönde değerli sanatçımız Suat Yalaz'a yönetim kurulumuzun Türk kültürüne hizmet armağanı verilmesi kararını aldığını bildirmekten şeref duyarız. [2]

Polat Alemdar ise *"Kurtlar Vadisi"* adlı gösterimi sırasında farklı kesimler tarafından farklı tartışmalara ve alımlamalara neden olmuş televizyon dizisinden uyarlanmış kurgusal kahramandır. Basılı eserlerin, bilinen efsanelerin, tarihsel konuların, geniş seyirci kitlelerine seslenen televizyon senaryolarının beyaz perdeye yeniden aktarılmasıyla oluşan üretim biçimi popüler olana seslenmektedir.

Destanlarda ve masallarda görülen iyi-kötü ayrımı filmlerde "ibret" aracılığıyla verilir. Bu ibret; atanın sözünden çıkmama, toprağa ihanet etmeme, soya bağlı kalma, aileye hürmet ve sadakat vb. olaylarla yansıtılır. Aile ibret yaratımında çok sık kullanılan bir motiftir. Filmlerin hemen hepsinde başkahramanın ailesi düşman tarafından yok edilir, çocuğu kaçırılır, karısı veya sevgilisi öldürülür. Parçalanan aile, milletin yok oluşunun da sembolüdür. Özellikle erkek evlat filmlerde birbirine benzer şekilde ait olduğu topraklardan ko-

[1] http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=11974 (Dergi haberinde Züleyha Tok'un Rahmi Turan' ı konu alan tezinden yararlanılmıştır.)

[2] www.ufukotesi.com/habergoster.asp?haber_no=20070402 (Dergi haberinde Suat Yalaz'a verilen ödül töreninden alıntılanan bir konuşma metninden yararlanılmıştır.)

partılır. Babasından zorla kaçırılan, büyütülerek Hıristiyanlaşan Ali, günün birinde babası Battal Gazi ile savaşır. Oğluyla dövüştüğünü anlayan Battal kılıcını bırakır, ancak oğlu babası olduğuna inanmadığı düşmanını öldürmek ister. O anda ilahi bir güçle kolu taş kesilir, geri dönüşle çocukluğunda annesinin "babaya kalkan eller taş kesilir" öğüdü aklına gelir. Babaya kalkan kol devlete, otoriteye kalkan koldur, baba imgesi Doğuyla, şımarık ve yaramaz oğul imgesi de Batıyla özdeşleştirilmiştir.

Millet büyük bir aile olarak resmedilir; mensupları aynı ana dili konuşan ana veya baba toprağında yaşayan kardeşlerdir. Bu suretle millet ailesi, bireyin ailesini sollar ve onun yerini alırken uyandırdığı sadakatin ve bağlılığının gücü ve canlılığı bakımından bireyin ailesinden aşağı kalmaz. Hatta yerel bağlılıklara müsamaha gösterildiği ve gerçek ailelere hakları tanındığı yerlerde bile milletin dili ve milli sembolizm kendisini hissettirir; devlet ve vatandaşlık aracılığıyla, kendini haklı göstermek için benzer akrabalık metaforları da kullanarak aile üzerinde yasal baskılar kurar. (Smith 1994: 127)

Filmlerdeki karakterlerin doğa, mekân, insan ve yaşam üzerine görüşleri ve inançları tek boyutlu olarak yansıtılmıştır. Kahramanlar, inandıkları "Milli Değerler" ışığında eyleme geçer, tek tip kimlik oluşturmaya çalışırlar. Oluşturdukları efsane, resmi ideoloji haline gelir. Bu durum özellikle din ve politik tutum değiştirme motifiyle örneklenebilir; *Battal Gazi'nin İntikamı* filminde Hıristiyan esirler bir anda Müslüman olur, *Kurtlar Vadisi Irak*'da Abdülhey Kürt olmasına rağmen Türk çetesinde Kürtlerle mücadele eder. Kimliklerini bulundukları durumun onlara sunduğu imkânlarla oluşturan bu karakterler, kahramanın ideolojik yeniden üretiminin ilk eserleridir. Bu yol, milliyetçiliğe ters düşse de dil ve din değiştirme kendi dışında kalanlara hükmetmenin, onlardan korunmanın bir başka yoludur. Bu yol aynı etnik benzerliği barındırmasa da, yeni devleti oluşturma yolunda atılmış bir adımdır.

Ulus hayal edilmiş bir topluluktur, kendisi aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanmıştır (Anderson 1993: 20–22)

Başkahraman, yeni bir toplum yapısı oluştururken, oluşturduğu yeni grup savaşa karşı bir araya gelerek güçlenir. Bu grup arasında oluşan birlik, şiddetli bir dayanışmayı da içerir. Yardımcılar (sivil halk

veya ordu) inançlarını yitirdikleri anda, yepyeni bir inanç birliğinde doruğa ulaşır. Bu grup, dini veya sosyal hayatlarından uzaklaşarak, yeni dünyalarını oluşturma gayreti içine girer.

Filmlerdeki gündelik hayat da tek tipliliği, ak-kara zıtlığını içerir. Kahraman köyünde sıradan bir yaşam sürerken, düşman büyük saraylarında, tüketim imajlarıyla abartılmış, konforlu bir yaşam sürmektedir. Kahramanın üretim ve tüketim ilişkileri, toprağın önce Tanrı'ya sonra kul'a ait olduğu bir düzlemdeyken, anti kahramanın sosyal ayrıcalıkları, önlenemeyen bir sınıf farkını da beraberinde getirir. Çatışma bu kez fakir-zengin, mazlum-güçlü, iyi-kötü ekseninde kurulur. Bu sloganist tutum, "kitle duygularını" açığa çıkartmak, ideolojinin daha çabuk yaygınlaşmasını sağlamak için filmlerde abartılmış bir şekilde sunulur. Sahiciliğin yitirildiği bu sahneler "intikam" ve "haksızlığa uğrama" duygularıyla bezelidir.

İncelediğimiz filmler "mutlu son"la biter. Başkahraman vatanı kurtarmış, sevgilisine veya karısına kavuşmuş, düşmana gereken "cevabı" vermiştir. Ancak kahramanın işi henüz bitmemiştir, *Son Osmanlı, Yandım Ali*'de Ali, Kurtuluş Savaşı'na katılmak için İstanbul'dan sevgilisiyle ayrılır. *Kurtlar Vadisi Irak*'ta Leyla ile Polat arasında dillenmeyen bir aşk yaşanır, ancak Polat'ı yeni görevler beklemektedir. *Hacı Murat*, öksüz Ali'yi himayesine alarak kendisini yeni Murat'ların eğitimine adar, *Kara Murat* ise mehter takımı eşliğinde düşmanın Bizans topraklarını işgal etmek için yeni seferlere çıkar.

Sonuç

Türklüğü, Türkiyeliliği öven ve ön plana çıkaran bu filmler barındırdıkları milliyetçi öğeler açısından oldukça zengin ve slogancı bir anlayışa sahiptir. Türk'ün vatanına ve dinine olan bağlılığını överken, bu topraklarda yaşayan "Türk Vatandaşlar" üzerinde kolektif bir bilincin oluşmasını görev edinirler. Mazlum rolünden, erk sahibi iktidara ulaşan kahramanın bulunduğu saygın konum, ümmetiyle kathartik bir ilişki kurmasını sağlar. Bu ilişki toplumsal tutumun kime ve nereye yöneleceğini de belirler. Patrimonyal devlet yapısının izlerini taşıyan filmler, sadece nostaljik bir anımsamayla öze dönüş çağrısı yapmaz, kahraman ve tebaası üzerinden milliyetçi bir alan yaratır. Sanat yapıtları aracılığıyla kendini yenileyen milliyetçilik ideolojisini, millet kavramının ve ruhunun sözde yaratımıyla "Biz"den olmayan "Ötekiler" in dışlanarak yok edilmesini amaçlar.

Kaynakça

Anderson, Benedict (1993) *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınevi.

Bora, Tanıl (1995) *Milliyetçiliğin Kara Baharı*, İstanbul: Birikim Yayınevi.

Bora, Tanıl (2006) *Medeniyet Kaybı Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar*, İstanbul: Birikim Yayınevi.

Bruke, Peter (2000) *Tarih ve Toplumsal Kuram*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Gellner, Ernest (1998) *Milliyetçiliğe Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınevi.

Hobsbawm, Eric (1995) *Milletler ve Milliyetçilik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Smith, Anthony (1994) *Milli Kimlik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Üstel Füsun (2002) "Türkiye Cumhuriyeti'nde Resmi Yurttaş Profilinin Evrimi", Murat Belge (der.) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik* Cilt 4 içinde, İstanbul: İletişim Yayınevi,

Üstel, Füsun (2004) *Makbul Vatandaş'ın Peşinde*, İstanbul: İletişim Yayınevi.

Viroli, Maurizio (1997) *Vatan Aşkı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Türkiye Günlüğü, Milliyetçilik Özel Sayısı 1998, Ankara.

Filmler

Hacı Murat (Natuk Baytan, 1967)
Battal Gazi' nin İntikamı (Natuk Baytan, 1972)
Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı (Natuk Baytan, 1975)
Kurtlar Vadisi Irak (Serdar Akar, 2006)
Son Osmanlı- Yandım Ali (Mustafa Şevki Doğan, 2007)

Filiz Uygun Yüksel - Ayşe Sancak
Yüksek Lisans Öğrencileri
Kadir Has Üniversitesi
Film ve Drama Programı

ÇİZGİ ROMANDAN BEYAZ PERDEYE "YENİLMEZ TÜRK" İMAJININ YILLAR İÇERİSİNDEKİ DÖNÜŞÜMÜ: *SON OSMANLI YANDIM ALİ* VE *KARA MURAT*

Hande Yedidal

Bu makale inşa edilen bir ulus kimliği içerisinde Son Osmanlı Yandım Ali ve Kara Murat karakterleri üzerinden öncelikle çizgi roman sonrasında ise sinemada izleyiciye sunulan kahramanların sunuluş biçimi, sunuldukları atmosfer ve idealize edilen karakter özelliklerinin, sinemaya aktarıldıkları dönemin sosyo-politik konjonktürü çerçevesinde bir analiz yapmayı amaçlamaktadır. 1970'lerde çekilen *Kara Murat* filmlerinden, geçtiğimiz günlerde sinemalarda yer alan *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007) filmine, otuz yıllık bir süreden sonra değişmeden taşınmış kahramanlık özellikleri olduğu gibi bu sürede ortaya çıkmış kültürel, sosyal ve politik unsurların getirdiği farklı bir kahraman anlayışı da biçimlenmiştir. Ulus kimliğinin şekillenmesi ve korunması için ulusal hafızaya seslenen kültür ürünlerinin içerisinde görsel olanlar, algılanış kolaylığı sebebiyle her dönemde büyük ilgi toplamıştır. Milliyetçi bir yaklaşımla kaleme alınan tarihi çizgi romanlar Yeşilçam'da da benzer karşılık bulmuştur. Bu çerçevede öncelikle çizgi romanlar sonrasında da bazılarının çizerlerin de dahil edildiği bir süreçte meydana getirilen filmler ile ortaya konulan tarihi kahramanlar üzerinden toplumsal hafıza ve ulusal kimliğin inşası incelenebilmektedir.

Benedict Anderson *Hayali Cemaatler* kitabında ulusun hayal edilmiş bir topluluk, hem egemenlik hem de sınırlılığı aynı zamanda içeren hayal edilmiş bir cemaat olduğunu söyler ve şöyle der;

Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey

işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamların hayali yaşamaya devam eder. (Anderson 1995: 20)

Çok kültürlü Osmanlı İmparatorluğundan Kemalist Ulus-Devlet'e geçişte ulus kimliğinin yaratılışı için öncelikli olarak Anderson'un bahsettiği bu hayal biçimlendirildi. Modern, batılı, laik, toplumla ve geçmişle bağını Osmanlı ve İslam yerine Türklük üzerinden tanımlayan bir ulus kimliği tüm reformların ve devlet yapılandırılmasının zemini olarak oluşturuldu. Osmanlı yerine Türklük geçmişine dayanan bir gelenek yaratma arzusuna paralel olarak Anadolu'da, bu kurguyu bozan tüm unsurlardan "arındırılmış" ve idealize edilmiş bir folk kültürü ile şekillendirilmek istenmiştir (Robins ve Aksoy 2000: 205). Umut Tümay Arslan bunu şöyle detaylandırıyor;

Tek yürek, tek bilek bir halk birliği yaratma amacındaki bu proje, hem sınıfsal hem de etnik anlamda her tür farklılığı kapatmaya çalışıp birliğe dönüştürmek, farklılığı birlikle yer değiştirmek ve hatta kimi zaman dışlayıp homojen bir ulus oluşturmak üzerine kuruludur. (Arslan 2004: 30)

Bu kimlik çerçevesinde aidiyet ve gurup bilincinin oluşturulması süreci, kültürel çeşitliliğin ifadesine karşıt bir biçimde kültürel homojenliğin normalleştirilmesiyle yürütüldü. (Simpson 2007: 3) Kevin Robins ve Asu Aksoy bu etkiyi 'derin devlet' teriminden yola çıkarak 'derin millet' kavramıyla açıklıyorlar (Robins ve Aksoy 2000: 205). Bu derin millet çerçevesinde "ulusal kimliğin" inşası gerekli görülen tarihsel olayların tek yanlı ve çoğu zaman da dayatmacı yöntemlerle işlenmesiyle meydana getirildi. (Sancar 2006: 18)

Hafıza olmadan bir kimliğin yaratılması mümkün olmayacaktır, dolayısıyla arzu edilen bir ulusal kimlik yaratmak için öncesinde ulusal bir hafıza yaratmak gerekir. Toplumsal hafıza bu anlamda yeterli değildir, çünkü toplumsal hafıza o toplumda yaşayan bireylerin kişisel geçmişi ve tarihinin tüm boyutlarıyla ve tüm renkleriyle bir arada olabilmesi ile şekillenir. Oysa ulusal hafıza Sancar'ın tanımlamasıyla; "topluma yukarıdan dayatılan, büyük ölçüde homojen ve değişmez/ebedi olması hedeflenen bir kurguyu ifade eder. Bu kurguda tarihsel olaylara tek açıdan bakılır, farklı anlama/anlamlandırma biçimlerine tahammül edilmez." (Sancar 2006: 18)

Mithat Sancar bunun temeli için esas olarak kahramanca bir geçmiş ya da geçmişteki kahramanlık efsanelerinin referans alındığını böylece de kolektif bir "toplumsal sermaye" elde edildiğini belirtiyor. Karmaşık ve karanlık dönemler yaşayan ülkelerde ise bu sermaye yaratılırken sadece kahramanlık efsaneleri, ikna etmek için

yeterli olmadığından bu efsaneler kurban ya da mağdur olma mitosları ile güçlendirildi. (Sancar 2006: 18) Böylece nasıl bir yol çizilirse çizilsin, ne kadar karanlık olaylar yaşanırsa yaşansın, bu mağdur durumdan kurtulabilmek için yaşanmış olacaktı. Yani bir nevi nefsi müdafaa ile "temiz" bir ulusal kimlik ve "ulusal hafıza" yaratılmış olacaktı. Ulusal hafızayı yaratmak ve aidiyet duygusunu pekiştirmek adına kurgulanan tarih, mağduriyet içeren kahramanlık efsaneleriyle desteklenerek birçok değişik biçimde toplumun bireylerine verilmekte ve ancak bu şekildeki bir kurgu toplum tarafından kabul görmekteydi. Mithat Sancar bu durumu şöyle açıklıyor;

Bireyler gibi toplumlar da herhangi bir suçluluk ya da utanç duygusu yaşamadan gururla bakabilecekleri, yani özdeğer duygularını şüpheye düşürmeyecek, aksine pekiştirecek dönemleri hatırlamayı tercih ederler. Tıpkı bireyler gibi toplumlar da, kendilerine ilişkin algılarıyla tarihsel olgular arasında bir uyumsuzluk olduğunda, özalgılarını sorgulamak yerine, hafızayı manipüle etmek suretiyle geçmiş ile bugünü birbirlerine yakınlaştırmaya, ikisini uyumlaştırmaya; daha açıkçası geçmişi bugünün ihtiyaçlarına uydurmaya çalışırlar. Böylece öz algılarını teyit etmiş olurlar. (Sancar 2006: 19)

Özellikle kahramanlar ve kahramanlık mevkii bu karanlık ve karmaşık dönemler yaşamış ülkeler için çok önemlidir. Çünkü devamlı olarak geçmişte yaşanmış mağduriyet ve bu mağduriyetten "kurtarılma" duygusu hatırlatılarak birlik ve aidiyet duygusu pekiştirilir. Bu daimi mağduriyet ruhunu Fethi Açıkel "Kutsal Mazlumluk" olarak tanımlıyor. Kutsal mazlumluk "otoriter bir siyasal aygıt ve nevrotik güç isteminin" vücuda gelmiş hali olarak tanımlanıyor (Açıkel 1996: 157). Arslan, kapitalistleşme sürecindeki bir Türkiye'nin ortaya çıkan toplumsal meselelerin yol açtığı hayal kırıklıklarını, hüsranı, çaresizlik ve mağduriyet duygularını, şiddet, hınç, intikam arzusuna yönlendirerek yatıştırmaya çalıştığını anlatırken 80'lerde güçlenen bu "kutsal mazlumluk" kavramının eşitlik ve adalet istemiyle mazlumluğu aşmak ve dönüştürmekten ziyade intikamcı güç istemine dönüştürmüş olduğunu belirtiyor (Arslan 2004: 45-46). Yani ezikliği eşitlikle aşmak değil, eziklik söylemini güç söylemine dönüştürmek esas amaç olmuştur. Türk toplumu için de yine sürekli olarak gerçek veya gerçekdışı "iç ve dış tehditler" altında olma ruh hali ile hafızadaki bu daimi mağduriyet duygusu ve kutsal mazlumluk durumu canlı kalırken, bu güç söylemini kuvvetlendirecek ve somutlayacak bir kahramana ve kahramanlığa duyulan ihtiyaç ve arzu da baki kalır.

Ulusal kimliğe dair kahramanlar ve kahramanlık efsaneleri tarih kitaplarının yanı sıra çok daha fazla kitleye ulaşan görsel ve basılı kültür ürünleriyle de topluma her daim sunulmaktadır. Türkiye'de ise özellikle Çizgi Roman ve Sinema'da ulusal kimlik önceleri batılı ürünlerin ithaliyle (özellikle sinemada filmlerin önce tercüme, sonra dublaj sürecinde Savaş Arslan'ın tabiri ile "Türkifike" edilerek (Arslan 2005: 239) pekiştirilirken, ulusal ve milliyetçi bir sinema için biçimlendirme çabaları ve bu tip çizgi roman kahramanlarının ortaya çıkışlarının belirginleşmesi altmışları buldu. Ratip Tahir Burak'ın öncülüğünü yaptığı tarihi çizgi romanlar gazetelerin gösterdiği ilgiyle yükselirken Abdullah Ziya Kozanoğlu ile genç karikatürist Suat Yalaz'ın ortaya çıkardığı *Karaoğlan* büyük başarı gösterdi. Yine aynı ekibin üretmiş olduğu *Kaan*'ın devamı olan *Karaoğlan,* Levent Cantek'in tanımıyla Türk Tarih Tezi'nin, diğer bir deyişle İslami özelliklerinden arındırılmış seküler bir milliyetçi söylemin kahramanıdır. (Cantek 2002: 32) *Karaoğlan*'ın açtığı yoldan *Malkoçoğlu, Bahadır, Kara Orkun, Tarkan* ve *Kara Murat* önce gazetelere, dergilere ve son olarak da sinemaya girecektir.

Tarihi çizgi romanlar Yeşilçam'da "Kostüme Avantür Filmler" adıyla yer alırken bu kahramanlarla ilgili ilk akla gelen özellikleri Rukiye Karadoğan şöyle sıralıyor;

> *Bir orduyu tek başına dağıtabilen, metrelerce yükseklikteki kalelerle, surlara bir sıçrayışta ulaşabilen, aynı anda ve tek vuruşta onlarca düşmanı kılıçtan geçirebilen, beş ayrı yöndeki hedefi aynı anda fırlattığı beş okla vurabilen, cümle âlem kadınlarını kendisine hayran eden, bileği ve yüreği güçlü kahramanlar* (Cantek 2002: 66).

Bu kahramanlar içerisinde Rahmi Turan'ın yarattığı *Kara Murat* ve öncesinde Ayhan Başoğlu'nun çizdiği *Malkoçoğlu* Orta Asyalı benzerlerinden Müslüman bir Osmanlı kahramanı olarak belirgin bir biçimde ayrılır. Bu kurmaca tarih ve milliyetçi söylem içerisinde Kara Murat'ın Türklüğü ve erkekliği en baskın iki özelliği olmakla beraber, adalete düşkün, mazlumun dostu, zeki, esprili ve diğerlerine nazaran kadınlara karşı daha centilmen bir kılıç ustası olduğu söylenebilir. Çizgi romanlardaki ve beyazperdedeki iki *Kara Murat* bu temel karakter özelliklerini paylaşmakla beraber taşıdıkları değerler, yaşadıkları maceralar ve okuyucuya/izleyiciye sundukları kavramlar açısından birbirleriyle bazı önemli açılardan ayrılırlar.

Çizgi roman kahramanı olan Kara Murat bu türün hikaye anlatımı ve genel geçer kahraman özelliklerinin de doğası gereği hiç kimseye bağlı olmayan, geçmiş ve geleceği tanımsız, o dönemde içinde bu-

lunduğu durum ve mekân içerisinde kendi çözümlerini ve maceralarını yaşayan bir kişidir. Politik taraflardan uzaktadır, hangi memleketin sınırları içinde olursa olsun spesifik bir dile, dine ya da ırka mensup kişilerin tarafında ya da karşısında değildir. Daha ziyade o topraklar içerisinde iyi, doğru, ahlaklı ve mazlum olan tarafta ve elbette daima kötülerin karşısındadır. Sabit bir yerde yaşamaz; kimi zaman bir Avrupa şehrinde, kimi zaman çöllerde, kimi zaman da bozkırlardadır. Genel olarak konu bir veya birkaç kadın üzerinden şekillenir. Kara Murat sevdiği kadını kurtarmak uğruna krallarla, ordular veya çapulcularla dövüşür. Sevdiği kadının mağduriyeti ortadan kalktığı noktada da kendisini yeni maceraların içerisinde bulur. Geçmişi ile ilgili tek bilgi Türk olduğudur ve ister iyi ister kötü olsun karşılaştığı tüm bireyler bu ansızın ortaya çıkan Türk'ün gücüne şaşkınlıkla saygı duyarlar. Zaman zaman krallar, kraliçeler veya nüfus sahibi kişiler bu güçlü Türk'ü kendi saflarına çekmek için ellerinden geleni yaparlar fakat Kara Murat asla bağımsızlığından vazgeçmez, hatta sevdiği kadın söz konusu olsa bile... Dünyanın neresine giderse gitsin her yerde namı duyulmuştur ve mazlumlardan dostları ona kucak açar. Devamlı bir kolektif amaç, sorumluluk içinde değildir asla, daha ziyade bireylere dair; ya kendisini ilgilendiren ya da haksızlığa uğramış kişileri kurtarmakla ve sorunları o içinde bulunduğu durum içinde çözmekle ilgilenir.

Örneğin 1982 yılı Haziran ayında yayınlanan *Kara Murat* dergisinde *"Kralın Gözdesi"* macerası kral II. Charles dönemi Fransa'sında geçer. Kralın ve Kara Murat'ın aşık olduğu kadın Katerin kıskanç kraliçe tarafından kaçırılır. Kara Murat, Katerin'i aramak üzere öncelikle serseriler yatağında soluğu alır, önce kralın askerleriyle masum olan dostu serseriler kralını koruyarak savaşır. Daha sonra Katerin'in orada olmadığını anlar ve kralın av köşküne giderek kötü kraliçeyle mücadele eder. Sevdiği kadını kraliçenin zulmünden ve zindandan kurtarır, mertliğiyle göz doldurarak kralın onları azat etmesini sağlar.

Beyazperdedeki Kara Murat ise tam bir görev adamı, Türklerin ve vatanın koruyucusudur. Her filmde defalarca tekrar tekrar verilen ülkenin birlik ve bütünlüğünü bozacak tüm iç ve dış tehditlere karşı Kara Murat daima uyanıktır. İmparatorluğun bütünlüğü söz konusu olduğunda gerektiğinde tüm varlığıyla bağlı olduğu padişahı Fatih Sultan Mehmet'e karşı çıkabilecek kadar gözü pektir. Üstelik çizgi romanlarında pek rastlanamayan bir özelliği kendini gösterir; Kara Murat ibadetlerini her imkânda yerine getiren bir Müslüman'dır.

Düşmanlar ise genellikle azınlıklardan, faklı milletlerden, daha da önemlisi mutlaka başka bir dindendir ki bu din Hıristiyanlıktır.

Bu farklılıkların *Kara Murat* çizgi romanlarının haftalık yayınlanan, ortalama on beş sayfalık ve ikinci yarısını da başka bir tarihi Türk kahramanın hikayesiyle paylaştığı bir dergi içerisinde yer almasında da kaynaklandığı düşünülebilir. Okuyucuların her yeni sayıdan başlasa dahi hikayeyi takip edebilecek durumda olmasıyla okuyucu kitlesini geliştirebilmeyi hedefleyen ve bu bağlamda da her sayının kendi içerisinde bir tutarlılık içinde verilmesini gerektiren bu durum, genel geçer çizgi roman kültürünün esasını oluşturur. Fakat tüm bunlar göz önünde tutulduğunda bile Kara Murat'ın sinemaya uyarlamasında bu kahramana bilinçli bir şekilde farklı bir kimlik ve değerler bütününün giydirilmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Bu tip filmlerin kültleşmesinde, geniş kitlelere ve nesilden nesile yayılmasında büyük önem taşıyan bir başka boyutun ise bu filmlerdeki aksaklıklar, mantıksızlıklar ve olağan dışılıkların olduğunu söylemek mümkündür. Bunlar teknik yetersizliklerin ve dikkatsizliklerin yanı sıra alt metinde anlatılmak istenilen ile film içerisindeki kurgulanmış tarihin örtüşmemesinden de kaynaklanmaktadır. Öyle ki, *Kara Murat Devler Savaşıyor* (Natuk Baytan, 1978) filminde, Fatih dönemi Osmanlı İmparatorluğunda bir Kara Murat, imparatorluğuna değil, bir devlet için yaklaşık iki yüzyıl sonra kavram olarak ortaya çıkacak "ulusuna" bağlılığını bildirmektedir. Kara Murat serisi sosyopolitik açıdan gerek Kıbrıs olayları, gerekse iyice yükselen sağ-sol çatışması sebebiyle milliyetçi duyguların oldukça yüksek olduğu bir dönemde sinemada izleyiciyle buluşmuştur. Bu durum içerisinde de yerini almayı bilmiş ve *Kara Murat Devler Savaşıyor*'da tıpkı Kıbrıs'ta Yunan darbesi ertesinde ezilen ve zulme uğrayan Türkleri kurtarmak için çıkartma yapan Türkiye gibi, Kara Murat da Mora'da Rumlar tarafından eziyete uğrayan Türkleri kurtarmaya gider ve elbette tek başına büyük bir zaferle geri döner.

Suat Yalaz'ın Yandım Ali'si ise bu tarihi kahramanlara benzer özellikler göstermekle beraber, özellikle Kara Murat ve Malkoçoğlu ile Osmanlılığı paylaşmasına rağmen, farklı bir dönemin oldukça farklı profildeki bir kahramanı olarak dikkat çekiyor. Padişahın fedaisi, halkın koruyucusu, tam bir görev adamı olan Kara Murat'a karşın, Yandım Ali her şeyden önce bir Osmanlı külhanbeyidir. Yine çizgi romanla sinemaya yansıtılan Yandım Ali birbirinden farklı özellikler göstermektedir. *Sabah Gazetesi*'nde 1985 yılında yayımlanan bu çizgi roman serisi, 2007'de yine Suat Yalaz tarafından *Son Osmanlı*

Yandım Ali; Yeni Macera Kanal Seferi adı altında kitaplaştırılmıştır. Bu kitaptan hareketle Yandım Ali'nin Osmanlı'ya bağlı ve onun için savaşan sorumluluk sahibi bir asker olduğunu söyleyebiliriz. Gerektiğinde komutanlarına dahi karşı çıkabilecek dürüstlükte ve öngörüye sahip olan Yandım Ali cesur bir savaşçı olmasının yanı sıra vicdanıyla öne çıkmaktadır. Elbette tarafları belli olan bir savaş içerisindedirler, fakat mert ve "iyi" olduğu sürece her ırk ve ulustan kişiyle dostluk kurmakta, müttefik dahi olsa "kötü" niyetli kişilerin karşında durmaktadır. Birinci Dünya Savaşı içerisinde Enver Paşa'ya bağlı olarak sefere katılan Kuşçubaşızade Eşref Bey ile beraber Şam'a gider orada "Arap" Lawrence tarafından satın alınır, daha sonra onu da atlatarak çeşitli maceralarla İngilizlerin elinden kurtularak Süveyş Kanalı'nda çetin savaşa katılır. Almanlarla müttefik olarak İngilizlerle savaşırken yanlış stratejilerle Türk askerlerinin heba olduğunu görünce Alman subaylara karşı koyar ve Divan-ı Harp'te yargılanır. Mahkemenin başındaki subay Yandım Ali'nin mertliği ve dürüstlüğünden çok etkilenerek onunla beraber cepheyi terk eder. Beraberce o dönemki Bahriye Nazırı'na durumu bildirmek üzere huzura çıkarlar. Elbette bu zor şartlarda dahi Yandım Ali kısa süre kalmak zorunda olduğu İngiliz hastanesinde güzel hemşire Helen'in gönlünü yapmayı ve onunla kısa bir macera yaşamayı da ihmal etmez. Bir diğer Müslüman Hintli hemşire Nergis'e ise dokunmaz ve onunla birlik olup İngilizlere karşı mücadele ederler.

Sinema'daki Yandım Ali ise bundan daha farklı bir profil ile görselleşmiştir. Kumar oynayan, içki içen, kadınlara karşı cazibesinden de kaynaklanan bir düşkünlüğü olan, dinle pek arası olmayan, adaletten ziyade "mertliğe" önem veren Yandım Ali, gücünü zekası ve çevikliğinden değil kaba kuvveti ve kontrol edilemez öfkesinden alan bir kabadayıdır. Kendisinden başka hiç kimsenin emrinde değildir, sadece saygı duyduğu can dostlarına karşı boynu kıldan incedir. Kurtuluş Savaşı arifesinde tüm fikir ve duyguların ayyuka çıktığı bir dönemde yaşamasına ve memleketine son derece bağlı bir Türk evladı olmasına karşın bireysel ve faydacı duruşuyla memleketine karşı mert olabilme durumu arasında kafası karışıktır. Bu duruma sinema uyarlaması olan *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007) üzerinden bakacak olursak, tıpkı Kara Murat için Cüneyt Arkın'ın *Malkoçoğlu*'ndan getirdiği bir miras olduğu gibi, Kenan İmirzalıoğlu'nun da *Deli Yürek*'teki Yusuf Miroğlu'ndan taşıdığı bir mirasın da sebep olabileceğini söylemek mümkündür. Tüm son dönem kabadayı-mafya kahramanlarının öncüsü olan Miroğlu; Türk,

milliyetçi, öfkeli, delikanlı bir kahraman olarak herhangi bir kişi, kurum ve ideoloji için değil, sevdiği kız ve mertlik onuru için mücadele eder. Fakat bu uğurda tıpkı Yandım Ali'nin nihayetinde kafasındaki karışıklıkları bir şekilde giderip "doğru yolu" seçerek kendini kurtuluş savaşında bulması gibi, Miroğlu da sinema filmi *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi*'nde (Osman Sınav, 2001) bir şekilde kendisini güneydoğu'da teröre karşı savaşırken bulur.

Sinema versiyonu aslında dönem olarak çizgi romandan sonraki bir dönemi tasvir etmektedir. Çizgi romanında Mustafa Kemal'e dair herhangi bir bilgiye rastlanmazken onun yerine Osmanlı Bahriye Nazırı Cemal Paşa'nın "adil ve kahramanca" mücadelesi Yandım Ali'nin hikayesi ile paralel olarak verilir. Sinema'da ise Mustafa Kemal ve kurtuluş savaşının başlangıcı önemli bir ikinci hikaye olarak verilir ve bu paralellik bir noktada birleşerek ana hikayeyi belirler. Yandım Ali'nin seçeceği yol aslında filmin en başında bize gösterilmiştir. Film ilköğretim eğitimindeki tarih kitaplarında okumak suretiyle hepimizin hafızalarında yer etmiş Mustafa Kemal'in İstanbul boğazındaki İngiliz gemilerine bakıp "Geldikleri gibi giderler..." deyişiyle açılır. Homojen bir ulusal hafıza sağlamak için öncelikle resmi tarih tezlerini yayacak devlet kurumları oluşturulmakta, bu çerçevede de ders kitapları buna göre şekillendirilmektedir. Böylece o toplumun neyi ne ölçüde ve hangi görünümde hatırlayacağına dair tercihleri merkezden alınan bir kararla mutlak bir biçimde belirlenmeye çalışılır (Sancar 2006: 20). Ulusal hafızada başlangıç noktasıyla ilgili Levent Cantek "Kolektif Kimliğin inşasında Halk Terbiyesi ve Ritüellerin Medya Metinlerine Dönüştürülmesi" makalesinde şöyle der;

> *...kolektif kimliği inşa eden neredeyse her şey, biçimci ve bellek destekleyici araçlar olarak işlev görmektedirler. Kutsallaştırılarak anlatılan bir başlangıç noktasını, prototipleştirerek verilen kişileriyle bir arada verirken törensel bir yeniden canlanma yaşanmaktadır.* (Cantek: 2007)

Tam bu noktada Kevin Robins ve Asu Aksoy yine "Derin Millet" başlıklı makalelerinde Atatürk'ün hayatını canlandırma konusunun problematiğinden bahsederken bir aktörün Atatürk'ü canlandırma esnasında yaratacağı imgenin "Türklerin babası" olan efsanevi duruşu zayıflatabileceği endişesinin varlığına işaret eder. Belki de bu endişe ve Levent Cantek'in bahsettiği toplumsal hafızaya seslenme arzusunun birleşmesiyle *Son Osmanlı Yandım Ali*'de Mustafa Kemal sadece tarih kitaplarındaki replikleriyle konuşan ve yine bu kitaplardaki fotoğraflarıyla görünen bir durumdadır. Özellikle fotoğraflara

olan görsel benzerlik o kadar önemsenmiştir ki Mustafa Kemal'i canlandıran Alican Yücesoy'a bu fotoğraflardaki makyaj, gölgeleriyle birlikte olduğu gibi yapılınca hareketli bir film içerisindeki Mustafa Kemal ağır makyajlı haliyle gerçekçilikten uzaklaşmıştır. Böylece izleyici bir yandan hatırlama ve tanıdıklık hissini kolektif bir şekilde yaşarken bir yandan da perdede iki boyutlu havada kalmış bir karakter deneyimliyor.

Kara Murat Filmleri ile *Son Osmanlı Yandım Ali* arasında en önemli farklardan biri *Kara Murat* filmlerinde kurtarıcı ve kahraman Kara Murat iken *Son Osmanlı Yandım Ali*'de kurtarıcı ve asıl kahraman Mustafa Kemaldir. Yandım Ali ise filmin son karesine kadar çapkınlık, para ve vefa borcu peşinde koşar, son kertede ise sevdiği kızla Viyana'ya kaçma hayalinden vazgeçip Mustafa Kemal'in kendisine ektiği tohumlarla Anadolu'ya yine sevdiği kızı alarak savaşmaya gider.

Çevrildikleri dönemlerin sosyo-politik hassasiyetlerine hitap eden bu filmler içerisinde *Son Osmanlı Yandım Ali*'yi filmin yönetmeni Mustafa Şevki Doğan Özen Film'in web sayfasındaki röportajında şöyle tanımlıyor;

> *Değerlerinizin, doğru yaşam kurallarınızın son temsilcisi siz kalsanız bile, gerektiğinde sevdikleriniz, milletiniz, ekmek yediğiniz topraklar uğruna, son damlasına kadar akıttığınız kanınız, "beslediğiniz" tüm güzel duyguların bayrağıdır.*

Bu söylem filmin gerek fragmanında gerekse sinema programlarındaki tanıtımlarında yer alan, bir İngiliz subayının Türk direnişini desteklemek amacıyla asılmış bir Türk bayrağını indirmek üzere uzandığı anda Yandım Ali'nin ortaya çıkarak tüm subayları alaşağı etme sahnesinde güçlü bir şekilde veriliyor. Bayrak ile ilgili hassasiyetlerin artışının gerek son dönem cumhuriyet mitinglerinde, gerekse politik partilerin tanıtımlarında yer veriş biçimleriyle de kuvvetli bir şekilde gözlemlendiği bir dönemde filmin bu duygulara seslenerek kuvvetlendirme arzusu şüphe götürmez bir şekilde okunabiliyor. Cumhurbaşkanlığı seçimleri ve güneydoğuda yeniden alevlenen çatışmalar neticesinde ortaya çıkan uzun zamandır süregelen milliyetçilik dalgası ve cepheleşme toplum içerisinde bayrak üzerinden sembolize edilirken film bu sembolü, sembolize ettiği duyguyla beraber taşımayı ihmal etmiyor. Azınlıklar hakkında ise, Osmanlı'nın son dönenimi ve kurtuluş savaşı evresini beyazperdeye taşıyan film bu dönemdeki azınlıkları bir iki zayıf karakter haricinde, hangi sosyal statüde olursa olsun memleketi bölmek üzere örgütlenen, bu karışıklıktan şahsi çıkarları için faydalanmaya çalışan, ahlâki normların

dışında hareket ederek Türk örf ve adetlerini tehdit eden karakterler olarak görselleştiriyor.

Bunlara ek olarak *Son Osmanlı Yandım Ali*'nin algılanış biçimi ve izleyiciler üzerindeki etkisini anlayabilmek için sinemalarda bir milyon kişiden fazla izleyiciyle buluştuğunu söylemek yetmeyecektir sanıyorum. Suat Yalaz, Türk Eğitim Sen, Yesevi Derneğinin yanı sıra İzmir Türk Dünyası Kültür ve İnsan Hakları Derneği, Büyük Hukukçular Birliği ve Ufuk Ötesi Gazetesi tarafından "Türk tarihini sevdirmek ve öğretmek" yönünde yaptığı çalışmalarla "Türk Kültürüne Hizmet Armağanı" ile ödüllendirilmiştir. Bu ilgi üzerine Yalaz, Yandım Ali'nin ikincisinin de yakın zamanda sinemalarda olacağı bilgisini vermiştir.

Sonuç olarak çizgi romandan beyaz perdeye otuz yıl ara ile uyarlamış iki karakter Kara Murat ve Yandım Ali çekildikleri dönemlerin hassasiyetleri, öykünülecek kahramanlık biçimleri ve canlandırdıkları dönemin arzu edilen hatırlanış biçimleri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Çizgi romanda ve sinemada farklı biçimlerde karakterize edilen bu kahramanlar aidiyet ve kimlik duygusunu kuvvetlendiren birer sembol özelliği taşımaktadırlar. Türklükleri, yenilmezlikleri, erkeklikleri ve milliyetçilikleri bakımından örtüşen kahramanlar otuz yıl öncesinde devlete bağlı bir görev adamı olarak görselleşirken, otuz yıl sonrasında kabadayılık kanunlarıyla ulusa bağlı bir şekil bulmuştur. İçinde azınlıkların ya temsil edilmediği ya da düşman olarak tasvir edildiği tamamı Türklerden oluşan bir halkın bu kahramanları, erkeklikleri söz konusu olduğunda din, dil, ırk ayırt etmeksizin tüm kadınların gözdesi ve sevgilisi olmuştur. Çizerleri ve yönetmenlerinin bir taraftan ticari kaygılar güderken bir taraftan da ulusal bir sorumluluk duygusuyla oluşturduklarını bildirdikleri bu yapıtlar toplumun kendi tarihlerine bakışının yaratılışı hakkında küçük de olsa bir fikir verebilir ve bu sebeple de önemlidir. Çünkü tarihe bakış hafızaya seslenir ve ulusal bir hafıza yaratılmış bir ulusun en önemli parçası olan kimliği belirler. Anthony Smith'in dediği gibi hafıza olmazsa kimlik olmaz ve kimlik olmazsa ulus olamaz. (Hjort ve MacKenzie 2000: 45-46)

Kaynakça

Açıkel, Fethi (1996), 'Kutsal Mazlumluğun Psikopatalojisi', *Toplum ve Bilim s.* 70, ss.153-198

Anderson, Benedict (1995) *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.* (Çev.) İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, Umut Tümay (2004) *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk.* İstanbul; Metis Yayınları.

Arslan, Savaş (2005) *Hollywood Alla Turca: A History of Popular Cinema in Turkey.* Ohio: Ohio State University.

Cantek, Levent (1995) *Türkiye'de Çizgi Roman,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Cantek, Levent (2002) "Türkiye'de Çizgi Roman'ın Umumi Manzarası" Cantek L. (der.) *Çizgili Hayat Kılavuzu; Kahramanlar, Dergiler ve Türler* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 15–36

Cantek, Levent (2007) "Kolektif Kimliğin İnşasında Halk Terbiyesi ve Ritüellerin Medya Metinlerine Dönüştürülmesi". *Derinhakikatler.blogspot.com.* <http://derinhakikatler.blogspot.com/2006_04_01_archive.html>

Karadoğan, Rukiye (2002) "Tarihi Çizgi Romanların Yeşilçam Serüveni: Kostüme Avantür Filmler" Cantek L. (der.) *Çizgili Hayat Kılavuzu; Kahramanlar, Dergiler ve Türler* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 66–73.

Kevin Robins ve Asu Aksoy (2000) "Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture" Hjort M., MacKenzie S. (der.) *Cinema and Nation* içinde, London ve New York: Routledge.

Simpson, Catherine (2007) "Turkish Cinema's Resurgence: The 'Deep Nation' Unravels." *sensesofcinema.com.*
<http://www.sensesofcinema.com/contents/06/39/turkish_cinema.html>

Sancar, Mithat (2006) 'Geçmişle Yüzleşme: Bir Adalet ve Özgürleşme Sorunu' *Birikim* s.211, ss.18–26

Yıldız, Ahmet (2001) *Ne Mutlu Türküm Diyebilene Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919–1938)* İstanbul: İletişim Yayınları.

Doğan, Mustafa Şevki, Röportajı, erişim tarihi: 5 Mayıs 2007. <http://www.ozenfilm.com.tr/?op=megamovie&id=7>

Filmler

Deli Yürek Bumerang Cehennemi. Yön. Osman Sınav. Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Melda Bekcan, Selçuk Yöntem ve Oktay Kaynarca. 2001.

Fatih'in Fedaisi Kara Murat. Yön. Natuk Baytan. Oyuncular: Cüneyt Arkın, Hale Soygazi, Erol Taş, Turgut Özatay. 1972.

Kara Murat Devler Savaşıyor. Yön. Natuk Baytan. Oyuncular: Cüneyt Arkın, Canan Perver, Tanju Gürsu, Sümer Tilmaç. 1978.

Son Osmanlı Yandım Ali. Yön. Mustafa Şevki Doğan. Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Cansu Dere, Emin Boztepe ve Öner Erkan. 2007.

Çizgi Romanlar

Fatih'in Fedaisi Kara Murat. Haftalık Gençlik Dergisi. Yazan: Rahmi Muratoğlu, Çizen: Abdullah Turhan. İstanbul: (1982) Sayı: 436–460 , (1984) Sayı: 547, 548

Son Osmanlı Yandım Ali, Yeni Macera Kanal Seferi. Yazan ve Çizen: Suat Yalaz. İstanbul: SY Resimli Yayınlar, 2007.

Hande Yedidal
Yüksek Lisans Öğrencisi
Bahçeşehir Üniversitesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

Sinema, Politika ve Oyunculuk

SİNEMA, POLİTİKA VE OYUNCULUK

Moderatör: Ayten Görgün

Ayten Görgün: Konferansımızın birinci paneli birazdan başlıyor. Konumuz sinema, politika ve oyunculuk. Konuklarımızı tanıtmama gerek yok Mustafa Alabora'yı ve Mehmet Ali Alabora'yı zaten sinemadan ve televizyondan çok iyi tanıyoruz. Bugün kendileri sinema, politika ve oyunculuk konusunda bizimle sohbet edecekler. İlk kim başlayacak acaba?

Mustafa Alabora: Şimdi biz bunu tiyatroda çürük diş olarak tabir ederiz, hani çok boşluk var ya. Oyun tutmadı. Neyse. Çocukken biz -aranızda o kuşağı yaşamış yok- kovboyculuk oynardık ve birilerini Kızılderili yapmak için çok uğraşırdık. Çünkü hiç kimse Kızılderili olmak istemezdi. Herkes kovboy olmak isterdi. Aramızda en çelimsizleri dövüp, zorla Kızılderili yapardık. Yıllar sonra düşündüm, biz niye Kızılderilileri sevmiyoruz? Sonra anladım sinema ve politika, konu o muydu? Aslında bence saçma bir konu çünkü sinema zaten politik bir şeydir. Yani özellikle Amerikan Sineması'nın dünyadaki egemenliği Hollywood egemenliği... Bütün dünyayı kendileri gibi yaşamaya zorlamışlardır Hollywood filmleriyle ve bütün dünyanın beynini yıkamışlardır, bütün gelenekleri, görenekleri yok etmişlerdir. En tutucu sayılan toplumlardan biri olan Japonya bile Amerikalılar gibi davranıp Amerikalılar gibi giyinmeye başlamıştır. Onun için zaten sinema ve politika iç içe olan ve özellikle de kültür emperyalizmini bütün dünyaya yayabilmek için ve sonradan da arkasından da tüketim toplumunu, kendi ürettiği malları dünyaya satabilmek için Amerikan hayalini ve Amerikan sistemini bütün dünyaya yaymıştır. Sinema, zaten başından itibaren bilinçli olarak Hollywood... Sistematik olarak, yani Şarlo döneminden, Charlie Chaplin'den bahsetmiyorum. Ama Hollywood 1930'lardan 35'lerden sonra özellikle sesli sinemaya geçildikten sonra bana göre tabii yanılabilirim, bilinçli olarak kendi ideolojisini yani yaşam biçimini, giyinme tarzını, her şeyini bütün dünyaya sonradan da ürettiği malları satabilmek için yani bütün

dünyayı tüketim toplumu haline getirebilmek için sistemli bir şekilde yapılmış bir iştir. Şimdilik bu kadar, buyurun.

Mehmet Ali Alabora: Çok güzel sıyrıldınız babacım. Yani beş dakikada özetleyerek... Şimdi sinema, politika, oyunculuk... Ben oyuncuyum, sinema filmlerinde rol alıyorum. Dolayısıyla bu üç tane şeyin üçü birden beni ilgilendiriyor. Peki, bunların birbirleriyle bir ilgileri var mı? Ya da benim açımdan en azından birbirleriyle bir ilgisi var mı? Evet, kesinlikle babamın dediği gibi sinema politik bir iştir aynı zamanda. Büyük oranda politik bir iştir. Çok kitlesel bir şey olduğu için kültürel dönüşüme sebep oluyor sinema. Yani hiç o niyetle yapılmamış olsa bile, örneğin içinde çok örtük milliyetçi kodlar olsa bile ve bunlar aslında belki de gerçekten, doğrudan böyle kodları aşılamak için yapılmamış olsa bile eğer bunun altında fark edilmeden ilerleyen, milliyetçi kod olabilir. Ya da başka bir şey olabilir. Bir şey varsa bu diğer sanat dallarından daha farklı bir biçimde çok hayatın içine yerleşip, oturuyor. Televizyon için de aynı şeyi söylemek mümkün ama televizyon çok gelip geçici bir şey. Yani mesela televizyon beni o kadar çok korkutmuyor. Çünkü bugün gündemde olan ve bugün çok prim yapan şey, hemen yapılıveriyor ve ondan sonra yeniyor, bitiyor. Çikolata gibi mesela... Ama sinema filmi varlığını sürekli devam ettiren bir şey. Dolayısıyla da o niyetle yapılmamış olsa bile altındaki en ufak şey bir kültür olarak, politik bir mesaj olarak hayatına devam ediyor. Yani sürekli, yıllar boyunca. Şimdilik en azından biz bunun elli, altmış, yetmiş yılını biliyoruz. Sinema yüz yaşında, yüzü geçti ama, yüz yıl evvelki filmler bizim için sadece ya da bundan seksen yıl evvelki filmler bizim için bakalım o zamanlar ne yapılıyormuş niteliğinde birer araştırma olabilecek durumdalar. Bundan elli, altmış yıl evvelki filmleri rahatlıkla oturup hâlâ izliyoruz ve bütün o kodlar bize geçmeye devam ediyor. Çok kitlesel ve sürekli yayılabiler bir şey olduğu için diye düşünüyorum sinemanın. Oyunculuk kısmına gelince... Şimdi çok karışık bir iş... Şu anlamda karışık, bir kere ben her zaman şuna inandım, hâlâ da buna inanıyorum, böyle düşünüyorum yani inanmak değil düşünmek. Sinema oyuncunun işi değil. Yani bizatihi oyuncunun entelektüel faaliyet gösterdiği bir yer değil. Kendi tasarrufunda değil. Sinema, eğer politik olunacaksa aslen, yönetmenin politik tavrıyla ilgili bir şey. Sizin politik, doğrudan politik tavrınız, yaptığınız işle değil, yaptığınız seçimle doğrudan orantılı. Yani şöyle anlatayım. Çok politik bir karakter olabilirsiniz ama hiç politik bir filmde oynamayabilirsiniz. Hiç politik filmde oynamadığınız için orada politik bir şey yapamazsınız, yani oyuncu olarak. Ancak o senaryonun ya da rejisörün politik bir

şey yapıyor olması gerekir. Sizin de politik bir şey yapıyor olabilmeniz için. Ya da siz çok politik olmayan bir oyuncusunuzdur kadın ya da erkek ama çok önemli politik meselesi olan bir filmde rol alırsınız ve de çok önemli politik bir dönüşüme katkı sağlamış olursunuz. Dünyada bunun örneklerini görmek çok mümkün farkında olarak ya da olmayarak çok politik filmlerde rol alabilen aslında hiç o işlerle ilgisi olmayan, o işin tözü ile ilgisi olmayan oyuncular oluyor. Şimdi ben kendi açımdan, yani politika, sinema, oyunculuk dediğim zaman böyle bir şey görüyorum. Oyuncu burada sadece seçimiyle yani işin kendisiyle değil, yaptığı işin kendisiyle değil, oyunculuk yaparak değil de seçtiği şey ile politik oluyor. O filmde oynamayı, o değil de öbür filmde oynamayı ya da bu filmde oynamamayı tercih ettiği zaman politik olabiliyor diye düşünüyorum. Tabii, oyuncunun şöyle bir katkısı var, özellikle de bu bir yıldız oyuncuysa, popüler bir oyuncuysa bir politik meselenin aktarımında kendi seçimiyle bir yöne gitmiş oluyor. İnsanları yani daha fazla insanı bir yere kanalize edebilme potansiyeline sahip oluyor. Orada kullandığı şey de aslında çok çelişkili bir düzlemde kendi popülerliği, bu anlamda aslında popülerlik de politik bir şey, popülerleştirilen bizler de bir tüketimin sonucunda popülerleştiriliyoruz. Yıldızlık denilen iş popülerlikten de öte aslında tamamen tüketime dayalı bir politikanın, hadi hiç cimrilik etmeyelim kapitalizmin yani kapitalizm üzerinden kurgulanmış bir ekonominin ürünü aslında; starlık. Starlar politik film çektikleri zaman da, oyuncular politik film çektikleri zaman da çok aslında çelişkili bir şey olarak politik bir karşı duruşa başka bir politikanın içinden gelerek, onun ürünü olarak karşı duruyorlar. Bu, olumlu ya da olumsuz bir şey olarak da değerlendirmiyorum. Sadece bir durum tespiti yapmak açısından değerlendiriyorum. Dolayısıyla ben, sinema, oyunculuk, politika dediğim zaman bana ilk bunlar çağrışıyor. Kendi üzerimden de bunlar çağrışıyor. Türk sinemasında birkaç örnek var. Politik oyuncu. Yani politik oyuncu derken bir oyuncu ama politik kararı var ve bu politik kararı yüzünden bir şeyleri yapmaktan vazgeçiyor. Böyle örnekler var ama çok değil böyle örnekler. Dünya sinemasında da var. Ama dünya sinemasında bile mesela politik olan oyuncular, politik kişi olan oyuncular diyelim, politiklik oyunculukla ilgili bir şey değil. Bizatihi kişilikle ilgili bir şey... Ben mesela politik bir adamım. Gayet politik, aktivist ve eylemlerde var olan bir adamım. Ama bu oyuncu olduğum için böyle değil. Benim için en azından. Ben marangoz olsaydım da, eczacı olsaydım da, doktor olsaydım da politik olacaktım. Homopolitikus'tan söz ediyorum aslında, bu anlamda politik bir insanım ben. Bu oyunculuğumla ilintili bir şey değil. Oyuncu oldu-

ğum için politik değilim yani. Ya da politik olduğum için oyuncu değilim. Benim için böyle. Dünyada da bir sürü politik insan olan oyuncu var. Ama bunlar her zaman politik filmlerde oynamıyorlar. Aynı zamanda gayet ticari filmlerde de oynamaya, varlıklarını orada da sürdürmeye devam ediyorlar. Dolayısıyla bu üçlü çok çelişkili bir üçlü... Zannediyorum bunu sohbet üzerinden ilerletirsek yani hep beraber bir karşılıklı sohbete çevirirsek daha açılımlı, daha keyifli bir şey olacaktır diye düşünüyorum eğer babamın eklemek istediği bir şey yoksa.

Deniz Bayrakdar: Sizi bu panele bir baba ve oğul oyuncu olarak davet etmemizin de arkasında özel bir neden vardı. Kanımca, son yıllarda "babam ve oğlum" motifi bütün Türk filmlerine hâkim vaziyette. Sadece *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) filminden dolayı değil, birçok filmin bunun üzerine inşa edildiğini görebiliriz. Baktığımızda ne kadar marjinal bir örnek olursa olsun *Romantik* (Sinan Çetin, 2002) filmi de baba ve oğul motifi üzerine kurulu. Son on sene içinde benim gözlemim "babam ve oğlum" motifinin "annem ve oğlum" ve hatta "annem ve kızım" motifinin varlığını unutturduğu şeklinde. Bu da politik bir şey... Bunu tartışalım ister misiniz? Yani bir baba ve oğul olarak sizin düşünceniz ne?

Mehmet Ali Alabora: Yani baba oğul motifinin mi?

Deniz Bayrakdar: Baba oğul motifinin. Yani böyle bir gözleme katılıyor musunuz? Belki buna salondan da katkıda bulunmak isteyenler olabilir. Çetin'le (Sarıkartal) bunun hakkında konuştuğumuzu hatırlıyorum, mesela

Mustafa Alabora: Şimdi şeyi anlatabilirsin aslında, yani senin bulduğun bir şey onu sen anlat. Yani hani baba ile oğlun iktidar mücadelesi meselesi.

Mehmet Ali Alabora: Ben baba oğul motifinin ne kadar hâkim olduğunu şimdi düşünmeye çalışıyorum. Hani örnek bulmaya çalışıyorum kafamdan, son dokuz on yıl içerisinde. Ben bulamadım galiba. Yani *Babam ve Oğlum*'un, evet *Babam ve Oğlum* çok başka türlü bir şey yaptı. Bir şeyi becerdi. Yani becerdi ya da beceremedi. Ben gişe anlamında söylüyorum. Sinema sonuç itibariyle para kazandıran bir sektör aynı zamanda... Diğer sanat dallarının hepsinden daha büyük bir ticaret şu anda... Ticari olarak daha büyük bir getirisi var. Piyangodan daha çok para kazandırıyor mesela ya da iddia oynamaktan... Bazen bir koyup on alabiliyorsunuz yani durup dururken. *Babam ve Oğlum* örneğinde de böyle oldu. Ama genel olarak şimdi şöyle düşündüğüm zaman baba oğul motifi üzerinden Türk Sineması'nın ilerlediğini düşünmüyorum. Yani doğrudan baba oğul motifi üzerinden

ilerlediğini düşünmüyorum. Şunu söylersek tabii ki olabilir. Ataerkil bir erkek egemen söylem üzerinden ilerlediği doğrudur. Sinema, zaten hep böyle bir şeyden ilerlemiş. Eğer oradan bir karşılaştırma yapacaksak, ama ben doğrudan baba oğul figürü üzerinden nasıl ilerlediğiyle ilgili tam olarak ne demek istediğinizi kavrayamadım. Özür dilerim.

Deniz Bayrakdar: *Babam ve Oğlum* filmi dışında mesela birebir baba ve oğul olmasa da, aile ilişkisi olmasa da baba ve oğul figürünü karşılayacak şeyler var. Mesela *Gönül Yarası*'nda (Yavuz Turgul, 2004) da aynı şey geçerli; Baba figürünün ön plana çıktığı ve ona oğulluk ya da evlatlık eden bir figürle karşı karşıya getirildiği, yani anneden ziyade baba figürünün altının çizildiği filmlerde böyle bir temanın varlığı kendini hissettiriyor. Yani anneyi geri plana çeken, babayı daha çok ön plana koyan bir şey...

Mehmet Ali Alabora: Şimdi birleştirebilirim kafamda. Bana sorarsanız zaten sinema denilen iş yüz yıllık tarihiyle genel olarak anne figürünü geri çeken bir şey. Evet, çok güzel anne filmleri olabilir. Ama sinema erkek egemen üretim biçiminin içinden çıkmış bir sanat dalı. Baktığınız zaman diğer sanat dallarında da olabileceği gibi. Bu kadınlar bunu yapamaz, yapmadılar, erkekler daha iyi yapar anlamında değil. Sadece bir tespit için söylüyorum. Dolayısıyla zaten anne ya da kadın genel olarak bütün toplumlarda yani ileri ve çok gelişmiş olduğu düşünülen toplumlar dahil hepsinde geri çekilmeye çalışılan bir figür. Baba oğul dengesinin en önemli meselelerinden biri, babamın bana anlat dediği şey, iktidar meselesi. İktidar erkeğe ait bir şeydir. Kadın iktidar sahibi olmaz. Yani iktidarsız kadın olmaz mesela cinsel anlamda konuşursak. Örneğin bir kadının iktidarsız olması gibi bir şey söz konusu değil. Ya da iktidarlı olması gibi bir şey söz konusu değildir. İktidar denilen şey doğrudan erkeğe ait bir şey... Yani doğrudan ataerkil bir söylemin var ettiği bir şey. İktidarda olan kadınlar ya da iktidara sahip kadınların çoğu da o ataerkilliğin içinde yani beş-altı bin yıllık tarihiyle ataerkilliğin içinde bir şekilde erkek iktidarına sahip olmuş erkek kadınlar. Anadolu'da çok nadir olarak bilebildiğimiz ataerkil olmadığını düşündüğümüz bazı topluluklarda iktidarın olmadığını biliyoruz. Yani biliyoruz dediğim de bir tane yer var bildiğimiz aslında çok somut olarak, Çatalhöyük. Çatalhöyük'te iktidarın olmadığını biliyoruz. Dolayısıyla bence bu aslında iktidar meselesiyle ilgili... Baba oğul da iktidarın mitolojiden beri en büyük simgesi... Yani erkeğe ait bir şey olan iktidar ancak babadan oğula geçerek devam edebilir ve iktidarlığını sürdürebilir. Dolayısıyla

baba ve oğul arasındaki en büyük mücadele de bu iktidar üzerinden olur. *Babam ve Oğlum* filmine de bunun üzerinden bir okuma getirebiliriz. Şimdi Amerikan Sineması'nda hatırlamadığım ya da Avrupa Sineması'nda hatırlamadığım yüzlerce örnek üzerinden bile aklımıza getirebiliriz. Hatta bazen o kadar ki; bu iktidar meselesini baba kız filmlerinde bile görmek mümkündür. Çünkü her zaman babanın iktidarı elden gidecektir. Tıpkı Kronos, Zeus, Zeus'un kendi çocuklarından korkması, Kronos'un Zeus'tan korkup da Zeus'u kaçırtması gibi ya da Kronos'un zaten kendi iktidarını babasından almış olması gibi bu baba oğul figürü erkek tarafından uydurulmuş bir işin ve çoğunluğu erkekler tarafından yapılan bir işin de ister istemez temel meselesi olacaktır. Çünkü erkek iktidar ister diye düşünüyorum. Biz de babamla birlikte, madem oraya kadar anlattım, babamla da hayatımızın içinde genel olarak ilişkimizi iktidar üzerinden kurmamaya çalıştık. Tabii ki önce babam öyle çalıştı. Babam bunu becerdiği için belki bugün becermeye çalışıyoruz ama bir iktidar üzerinden kurgulamamaya çalıştık. Ancak ister istemez hâlâ onun içine düşüyor olabiliriz. Kimi zaman olabilir ama en azından böyle yaşamamaya çalışıyoruz kendi ilişkimiz açısından.

Tül Akbal Süalp: Şimdi belki Deniz hocamızın başlattığı yerden sizin söylediklerinizle devam edeyim. Söylediklerinize katılmamak zaten mümkün değil de belki şöyle bir şey, belli bir süredir ben bunu söylemeye çalışıyorum bir sürü yerde. Belki arkadaşlarım bıkmış olabilir ama son on yılın Türk sinemasında bence şöyle bir şey çok kendini bağırtıyor. Yani bu iktidar ilişkisi hep var. Bütün sinemalarda var. Evet, daha erkek egemen bir dildir. Hatta işte Mustafa Alabora'nın da söylediği gibi 1930'lara kadar mesela biz Hollywood'da kadın yönetmenler, senaristler görürüz. Daha ticarileşip endüstrileşince yok olur o kadınlar. Ama bu son on yılın Türkiye'deki sinemasında baktığımız zaman ciddi bir şekilde kadın rollerinin çok zayıf olduğunu yani zayıf bile diyemeyeceğim, aslında mesela diyalog yazılmadığını, neredeyse konuşmadıklarını söyleyebilir ve hatta hiç konuşmayan örnekler verebilirim arka arkaya size. Yani birtakım filmlerde gerçekten konuşmayan kadınlar var. Birtakım nedenlerle ya konuşmaktan vazgeçiyorlar ya dilsizler ya birtakım sorunları var mesela uyuşturucu bağımlısılar. Ve bunlar aslında ana erkek karakterlerin yanındaki kadınlar. Bu hatta mesela ödül vermeye kalktığımızda baş kadın oyuncu adaylarının kim olması gerektiğinde bile sorun yaratabiliyor. Ben aynı zamanda Siyad üyesiyim. Bulamıyoruz. Yardımcı kadın oyuncu kategorisi olabiliyor çoğu zaman, çoğu yıl.

Diyalog yazılamıyor. Çok zayıf karakterler. Hatta uzatmayacağım önemli bir kısmında da tuhaf bir şekilde hani bir tür dönüşmüş femme fatale'ler. Oldukça da kötüler. Mesela böyle bir sinemada erkek olarak var olmak bir sorun mudur acaba? Hani oynarken de.

Mustafa Alabora: Örnek verir misiniz? Yani son on yıl deyince ciddi bir rakam bu. Hangi filmler bunlar? Yani kadının konuşmadığı hangi filmler var?

Tül Akbal Süalp: Pek çok... *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Gemide* (Serdar Akar,1998), *Laleli'de bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999)...

Mustafa Alabora: Ama şimdi *Eşkıya*'daki kadının konuşmaması...

Mehmet Ali Alabora: Hayır ama diyor ya işte hanımefendi. Seçilen karakterler ya konuşamıyorlar ya konuşmamayı tercih ediyorlar.

Mustafa Alabora: Ama olmaz öyle şey. Elmalarla armutlar toplanmaz.

Tül Akbal Süalp: Hiç elmayla armut değil bunlar.

Mustafa Alabora: *Eşkıya* Filmindeki kadın karakterin, bir sevda yüzünden yıllarca konuşmaması çok dramatik bir şeydir. Bu, feminist bir yaklaşımla anlaşılabilecek bir şey değil. *Eşkıya*'yı kabul etmiyorum.

Tül Akbal Süalp: Tamam *Eşkıya*'yı geçelim. Yani uzun uzun onu da tartışabilirim sizinle, onu geçelim. Diğerleri? Yani susmaları gerekmiyor.

Mustafa Alabora: Hayır ben böyle bakmıyorum dünyaya. Aman yanlış anlamayın. Ben kadınların konuşmasından yanayım.

Tül Akbal Süalp: Estağfurullah.

Mustafa Alabora: Ben hayatım boyunca da öyle yaşıyorum da. Yani *Eşkıya*'daki, benim mesleğimdeki bakış açım; dramatik yapı olarak...

Mehmet Ali Alabora: Ama bütün bu filmler biriktiği zaman, bütün bu filmleri, bütün bu erkek filmlerini hakikaten arka arkaya koyduğunuz zaman haklı bir tespitle, kadınlar konuşmuyor. Öyle ya da böyle dramatik ya da değil konuşmuyorlarmış. Ben hiç böyle düşünmemiştim. Şimdi düşündüğümde mesela beş tane film aklıma geliyor.

Tül Akbal Süalp: Bunlar çoğunlukta.

Mehmet Ali Alabora: Son on yıla bakacak olursak, şunu da düşünüyorum. Hakikaten bazen kadın oyunculara jüriler ödül vermek zorunda kalıyor. Hiç yok bari bu kıza rol verelim gibi şeyler oluyor. Bir kadın oyuncu sıkıntımız var. Niye var bilmiyorum.

Tül Akbal Süalp: Çünkü kadınlara doğru düzgün rol yazılmıyor. Derinlikleri yok. Mesela filmi tartışırım ama *Mutluluk*'ta (Abdullah Oğuz, 2007) Özgü Namal'ın bir rolü vardı çünkü ve oynadı.

Mehmet Ali Alabora: Bir şey diyecek misiniz?

Mustafa Alabora: Bende bu açıdan hiç düşünmemiştim. İlginç bir tespit... Biraz bunu düşünmek gerekiyor. Kendi adıma. Hiç böyle bakmamıştım.

Tül Akbal Süalp: Erkek oyuncu olarak oynarken aslında bir sıkıntı yaratmaz mı bu? Yani çok güçlü erkek oyuncular var, bu biraz da paslaşma işidir de. Karşınızda çok zayıf, karton kadınlar var.

Çetin Sarıkartal: İki tane örnek yaşadım yakın zamanlarda. Bir tanesi, festivalde izledim ben *Kader*'i (Zeki Demirkubuz, 2006). Daha önce izlememiştim. Çok katılıyorum. *Masumiyet*'te de esas olarak, aslında konunun ilerlemesini sağlayan, tutkusu tuhaf olan kadın karakter. Uğur'du sanırım kadının adı.

Mehmet Ali Alabora: Derya (Alabora) oynuyordu zaten onu.

Çetin Sarıkartal: ...Ve açıkçası yoktan var ettiğini söylemeliyiz orada oyuncunun. Yani senaryoda çok kuvvetli işlendiğini düşünmüyorum. Ben *Masumiyet*'te oyuncunun duruşuyla da çok beslendiğini düşünüyorum. Çünkü diğer iki rol için çok iyi yazıldığını söylüyoruz, biliyoruz. Mesela Haluk Bey'in oyunu unutulmaz ama. O plan, sekans, on dakika konuşmada ya da dört, beş dakika, çok uzun bir sahnedir ama herkese de yazılmıyor. Şimdi ben orada Derya Alabora'nın oyunculuğu ile kendi başına çok büyük bir katkı yaptığını savunuyorum. Sonra *Kader*'i seyrettim. Yani bunu anlatmak istiyorum. Öğrencilerimiz dinlememiş olabilirler. Zeki Demirkubuz'la yapılan konuşmada özellikle –Ufuk'tu çocuğun adı yanılmıyorsam, oyuncu olmayan bir arkadaşımız- uzun beğeniler aldı ve Zeki Demirkubuz da onun oyunculuğunu yönetiş biçimi ile tebrik edildi. Buna kimsenin bir itirazı olmayabilir ama Kadın oyuncu, Vildan Atasever... Ben ilk kez izlemiştim daha önce hiçbir filmini izlememiştim ama buna karşılık onun ne kadar oynayamadığı salonda da hâkim olan fikirdi. Şimdi ben oyunculuğun öğretmenliği ile de uğraşan birisi olarak, açık söyleyeyim; *Kader* filmini seyredenler de vardır burada. Kadının adamı yüzüne tükürerek kovduğu sahne ile daha sonra çaresizlikle geldiği final sahnesindeki oyunundan ötürü Vildan Atasever'in çok üstün bir performans, yine yoktan varedilmiş, sözsüz bir oyunculuk çıkardığını ve Zeki Demirkubuz da tebrik edilecekse bu nedenle daha çok tebrik edilmesi gerektiğini düşünürken, salonda öylesine egemen bir kanaat vardı ki ben hani şimdi gereksiz bir tartışmayı başlatmayayım diye

vazgeçtim. Bugün burada kadın arkadaşlarım konuyu açmakla iyi ettiler, ben bunu düşünüyorum. Çok kuvvetli alttan alta işleyen bir tema olduğunu, yani sinemacılığın bir sorunsalı olarak sürdüğünü düşünüyorum. Örneğin; bakın sizin *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) filminizden örnek vereyim; orada, yine kadın rolünün gerçekten o filme katkısı konusunda siz, içinde çalışan birisi olarak ne kadar tatmin olduğunuzu söyler misiniz?

Mehmet Ali Alabora: Ben senaryoyu ilk okuduğumda da söylemiştim; mesela bazıları dediler ki, Sibel orada iyi oynayamamış, şöyle oynamış... Yani oynayacak bir şey yok ki iyi oynansın. Eğer *Eve Dönüş* filmini seyrettiyseniz, benim oynadığım karakter her oyuncu için çok imkânlı bir karakter. Belki çok kötü oynamış olabilirim, fena olmamış olabilir ama sonuç itibari ile çok imkânlı bir karakter, kızcağızın oynadığı karakterin pek imkânı yok. Ayrıca da ben söyleyeyim, hiç de kötü oynadığını düşünmüyorum. Evet, birazcık diyalektiğinin sorun olduğunu düşünüyorum.

Tül Akbal Süalp: Çok pardon. Sözünüzü kesiyorum ama ben, hem *Kader*'deki Uğur hem *Eve Dönüş*'teki Esma şimdi size bir sebep vermeliler. İnsanlar için de öyledir, varoluşunuz için. Sen niye böylesin? Sen kimsin? Oyuncu bunu bilirse üstüne bir yığın şey inşa edebilir. İyi oyuncudur, yeteneklidir, geliştirir. IQ başka bir şey. Şimdi iki karakterde de şey yok; o kız niye orda? Niye hayat kadını olmak istiyor? Niye bu adamın peşinden gelişini çözemiyor? Derdi ne bu hayatla? Öbürünün tutkusunu anlıyoruz ama. Yani orada bir tutku var. Ben anlamıyorum ama orada bir tutku var. Esma'da da. Yani Esma biraz daha üstüne düşseydi, Esma üzerine biraz daha düşünülse; Mesela şey yapılabilirdi; Almanya'dan gelen bir ailenin kızı olabilirdi, o zaman bize batmazdı. Orta sınıf bir ailenin kızı değil de Almanya'dan işçi bir ailenin kızı olsaydı, başını örtmesini o halini, oradaki duruşunu, kocasını geri planda tutma gayretini yani bir sürü kaygısını hem oyuncu anlayacaktı karakteri olarak, hem seyirci olarak biz anlayacaktık.

Mustafa Alabora: Şimdi, o senaryoya müdahale olur. Oradaki Sibel Kekilli seçimi yanlıştır o zaman. O senaryo, uluslararası platformda ödül almış bir senaryo. Şimdi siz tamamen değiştiriyorsunuz. O adamın asker olması çok önemli.

Tül Akbal Süalp: Hayır, değiştirmiyorum. Zaten bu senaryolar niye böyle yazılıyor diyorum.

Mustafa Alabora: Sibel Kekilli yanlıştır orada. Oyuncu seçimi yanlıştır. Şimdi eğer bir şeyi tartışacaksak, oyuncu seçimi yanlış.

Şimdi siz oyuncu seçimi yerine, senaryoyu değiştirmeye kalkıyorsunuz. Oyuncudan yola çıkarak senaryo değiştirilmez.

Tül Akbal Süalp: Ama güçlü bir kadın karakter yok orada.

Mustafa Alabora: Şimdi orada 12 Eylül'de işkence gören bir adamın hikayesi anlatılıyor.

Tül Akbal Süalp: Tabi o ayrı. Derdimiz o değil ama...

Mustafa Alabora: Peki o halde ben size anlatayım. Yılmaz Güney benim arkadaşımdı. Üç tane de biz beraber film çektik. Yılmaz Güney'in ilk filmi *On Korkusuz Adam*'dır (Tunç Başaran, 1964), çeken de Tunç Başaran. İkisinden de duydum bunu. Tunç'tan da Yılmaz'dan da... Yılmaz asistan o güne kadar. Diyor ki, Tunç sen de oyna şu filmde. Yılmaz diyor ki bir tek şartım var. Oynarım ama film boyunca hiç konuşmam arada bana yakın planlar çek. O filmle meşhur oluyor. Sinema o kadar da sizin dediğiniz gibi çok konuşma ile yapılacak bir şey değil. O, Derya çok iyi oynadığı için olmaz. Yönetmen onu çok iyi çektiği için Derya oynamıştır. Az önce Mehmet Ali anlattı. Sinemada oyuncu çok önemsiz bir şeydir. Sinemada oyuncu çok önemli bir şeydir. Derya dünyanın en dahi oyuncusu olsun, yönetmen çekmezse o oynamamış olur. Biraz da öyle bakmak lazım meseleye... Ama bu söylediğiniz meseleyi ben düşüneceğim. Şu anda ben size haklısınız ya da haksızsınız diyemem. Çok doğru bir saptama bu ama bunu düşünürken, bunun üzerine bir şey kurarken şeye de karışmamak lazım. Bir kere ben size sinemayı yirmi tane film yapmış bir adam olarak anlatmaya çalışayım. Bir kere oyunculuk meselesi, sinemada tabii ki çok yetenekli, günümüz deyimi ile karizmatik oyuncular vardır ama bir kere sinema yönetmenin işidir. Yani siz dünyanın en yetenekli oyuncusu da olsanız, yönetmen onu değerlendiremezse hiçbir şey olmaz. Tabi önce senaryo ile başlayan bir iştir. Siz de zaten onu tartışmak istiyorsunuz anladığım kadarıyla. Senaryoda kadınları böyle... Ama demin Mehmet Ali de anlattı. Şimdi bu Türk Sineması'nda bir tane rahmetli Bilge Olgaç vardı. Benim de canım arkadaşımdı. Başarılı bir kadındı. Birkaç tane daha var ama Bilge, sinemaya damgasını vurmuş bir kadındır. Zaten erkekler bırakmıyor ki kadınlar yönetmenlik yapsın. Keşke sizin bu görüşlerinize ait bir senaryo yazsanız da, o filmi siz çekseniz. Bir erkek, ancak bizim gibi bir erkek yönetmen olursa... Atıf Ağabey yaşasaydı mesela böyle bir film çekerdi. Bugün o yönetmenler böyle bakmıyorlar ki dünyaya. Onlar çünkü bir film yapacaklar, o filmden işte -hepsi için değil ama genel olarak- paralarını kazanacaklar, hayatlarını sürdürecekler. Sizin baktığınız titiz-

likle, o kadar... Öyle yönetmenler elbette var. Ağabey bu yıl iki film yapalım, fark etmez yani iki film yapalım işte. Çünkü niye? Sonunda bir ticari ürün haline geliyor. Onu satacak para kazanacak. Biraz da öyle bakmak lazım...

Mehmet Ali Alabora: Burada şimdi susarken düşündüğüm zaman da, bu gerçekten genel, büyük daha da kapsamlı bir sorun. Şu anlamda kapsamlı bir sorun; bu iyi kadın karakter yazılması ile ilgili bir sorun da değil. *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) ya da *Karanlıkta Dans* (Lars Von Trier, 2000) çok önemli kadın karakterlerle ve dünyanın en önemli kadınlarıyla, kadın oyuncuları da demiyorum, yapıldı. O Björk bence bir yaratık. İyi anlamda kullanıyorum. Çok başka türlü enerjisi olan bir kadın. O filmler de aslında erkek filmleri. Hem de çok ataerkil filmler. Yani dolayısı ile mesele sinema ile falan ilgili değil. Sinemanın tabii ki erkeklerin elinde olması ile ilgili. Ama sadece bununla ilgili de değil, bunun üstünde bütün o erkeklik meselesi ile ilgili. Yani dünya üzerindeki erkek egemen mesele ile ilgili ve kadın dili ile ilgili. Kadınca konuşmakla, kadınca yazmakla, kadınca ifade etmekle ilgili... Bu kadınca ifade etmek de öyle hep söylenildiği gibi bir şey değil, varoluşsal bir sorun bu. Bir kadının kendi varoluşu ile ilgili, yeni bir dil geliştirmesi ile ilgili bir sorun. Belki de öyle filmler çekmekle ilgili bir sorun ki biz baktığımız zaman, bunlar film değil diyebileceğimiz bir sorun. Biz (erkekler) ancak bunlar film değil dediğimiz zaman, kadınlar belki film çekmeye başlamış olacaklar. Yoksa erkeklerin çektiği filmler gibi filmler çekerek değil. Dolayısıyla, burada da çok önemli bir sorun çıkıyor ortaya; Türkiye'de sinema ile uğraşan kadınların: oyuncusuyla, yönetmeniyle, yazarıyla, asistanıyla politikleşmeleriyle ilgili bir sorun. Bugün dünyada yaşayan kadınların, şiddetle politikleşmeleri ama politikleşmelerinden kastettiğim şey, alışıldık, olağan politika ile ilgilenmeleri değil, bu anlamda politikleşmeleri ve kadınlıklarına sahip çıkmaları ile varoluşlarına sahip çıkmaları ile alakalı olduğunu düşünüyorum.

Mustafa Alabora: Çünkü bir erkek, bir kadını anlatıyor. Yüzyıllardır, oyunlarda da öyle. Bir erkek anlatıyor bir kadını. Bir erkek bir kadını ne kadar anlatabilir ki? Bugün aynı bu konu ile ilgili, billboardlarda, belediye bikinili reklamları yasaklıyormuş. Şimdi, bir iki saat önce televizyonda tartışıyorlar, Ömer Lütfü Mete (ismini de vereyim), gazeteci. Bu olacak şey değil kardeşim, orada dedi, giderken kadını gördük mü kaza yaparız dedi. Yani, bikinili kadın olur mu dedi. Burada şunu anlatmak istiyorum: Bizim dinimizde de öyledir zaten. Bir kere kadını cinsel obje olarak gördüğü için erkek, onu ört-

meye çalışıyor. Geçenlerde ben şunu da söyledim, hem de bir türbanlı kıza. Benim onlarla hiçbir derdim yok. Ayrıca üniversiteye girmelerinden de yanayım ama dedim ki bir Mustafa örtünün dedi, öbür Mustafa da açılın dedi. Yahu siz kendiniz kadın olarak karar verseniz buna. Bu kadar.

Çetin Sarıkartal: Bir şey söyleyeceğim. Baba figürü ile ilgili. *Eve Dönüş* filminde Altan Erkekli'nin oynadığı figür, devrimciliği temsil ettiğinden daha fazla, baba rolünden konuşmaktadır. Diyalogları daha ince analiz edersek, hepimize yani o filmde eksik olan babanın adına konuştuğunda kabul etmek zorunda kalabiliriz. Yani alttan alta işleyen baba, babanın iktidarsızlığı, hatta politik başarısızlıklardan bile, iyilik, babalık yapamamaktan ötürü sorumluluk gibi temaların ben, gerçekten senaryolarda çalıştığına katılıyorum. Ama açıkça baba-oğul ilişkisi şeklinde değil de solcu filmlerimizde bile bir babamız yok ve bunun arayışı var gibi bir fikre katıldığımı söyleyeceğim.

Deniz Bayrakdar: "Babam ve Oğlum" motifinin ortaya çıkmasından önce 80'lerin ortasından bir film örneği vermek istiyorum. Ümit Ünal'ın senaryosunu Halit Refiğ'in filmleştirdiği *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) bütün bu konuştuklarımızın tersine konuşan bir filmdir. Deminden beri eleştirdiğimiz o ataerkil söylemi tam tersine çevirmiş filmlere önemli bir örnek. Belki benim neslim için Atıf Yılmaz'ın, Ömer Kavur'un filmleri Barış Pirhasan'ın senaryoları bugün geldiğimiz noktanın tam tersi bir yerden, bizim haz ettiğimiz bir taraftan bu mevzulara bakabilen filmlerdi. "Babam ve Oğlum" motifinin bu denli pazarlanmasını ben bu yüzden daha fazla hissediyorum, belki yeni nesil için bu o kadar algılanılabilir bir şey olmayabilir.

Tül Akbal Süalp: Belki de şöyle bir şey aslında, dediniz ya bir erkek anlattı kadınları hep, tabii ki bütün Yeşilçam öyleydi ama Yeşilçam'ın dışında da alternatif olabileceklerde de öyleydi. Fakat hiç olmazsa bir erkek kadınları anlatmaya çalışıyordu yani temsil işliyordu. Biz bu temsile karşı çıkabiliriz dediğimiz noktada ve politikleşerek başka bir şey yapmaya çalışabiliriz. Beni ilgilendiren bu semptomatik olarak algıladığım çok erkek bir dünya ve haşin bir dünya, Lars Von Trier örneğine çok sevindim. Yani onda da bu çok var; oyuncusunu, karakterini hırpalıyor aslında, kadın oyuncusunu hırpalıyor.

Mehmet Ali Alabora: Tabi şunu da düşünmek lazım... Bu anlamda yönetmenleri provoke edecek kadın oyuncuların da çıkıp çıkmadığını da tartışmak lazım. Türk Sineması'nda bu çok olur, oyuncu üzerinden film düşünülür. Yani bir hikaye düşünülürken eğer bir

oyuncunuz var ise daha da üstüne gitmeye başlar, bu işte şuna çok iyi olur diye düşünülür. Bu anlamda umut ettiğimiz kadınlar başka şeylerle uğraşmaya başladılar. Böyle de bir dönemsel sorun da yaşamış olabiliriz. Bunu da düşünmek lazım, yani kadın oyuncular üzerinden de düşünmek lazım. Bu anlamda babam da oyuncu hocası, on iki yıldır oyuncu yetiştiriyor.

Mustafa Alabora: On altı yıldır. Konservatuarı da sayarsan otuz sekiz yıl. Bir de sinemanın işletmeci tarafı vardı eskiden. Şimdi yok. Geçen gün Mehmet Ali de bunun ayrıntısını öğrendi Eskişehir'de. En büyük bölgelerden birisi Eskişehir ve Adana idi. Adana bölgesi telefon eder İstanbul'a derdi ki "Türkan Şoray'lı, Ayhan Işık'lı bir film istiyorum." Sistem böyle çalışıyordu. Şimdi böyle çalışmıyor artık. Gene bir adam Adana'dan İstanbul'a telefon ediyor ve Filiz Akın'lı, Türkan Şoray'lı, Fatma Girik'li fark etmez ve bilmem karşısında da Göksel Arsoy'lu, Ayhan Işık'lı bir film istiyor. Yani sistem, bütün dünyada da böyle çalıştığı için biraz da... Yani çok hoşuma gitti. Aslında bu bir panel konusu olabilir, yani Türk Sineması'ndaki kadın meselesi. Ama sadece Türk Sineması'nda değil, dünya sinemasında da... Onların hepsinin tartışılması lazım, çünkü ben az önce anlatmaya çalıştım, erkek toplumu genel olarak kadını cinsel bir obje olarak gördüğü için, bir kere dikkat edin, Hollywood da, Fransız Sineması'nda ya da İtalyan Sineması'nda kadınlar genelde çok güzel yaratıklardan seçilir. Bu meseleyi çok başka yerlerde tartışmamız gerekir bence ama şimdi isterseniz bunu biraz başka bir mecraya getirelim. Çok bunun üzerinde durduk.

Melis Behlil: Ben de zaten biraz konuyu cinsiyet politikalarından, ulus politikalarına kaydırmak istiyordum bu son birkaç sene baktığımızda bir de öyle bir şey çıkıyor. Bugün çeşitli panellerde konuşuldu bu milliyetçiliğin artması. *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006), *Maskeli Beşler Irak* (Murat Aslan, 2007) özellikle de *Maskeli Beşler Irak* konusunda, fazla şahsi gelirse yorumsuz da bırakılabilir. Hani onda oynamamayı seçmenin nedeni ve bu tarz filmler hakkındaki düşüncelerinizi almak istiyorum.

Mehmet Ali Alabora: Evet, şimdi...

Mustafa Alabora: Bana bakma.

Mehmet Ali Alabora: Milliyetçi bir erkek egemen söylemin filmleri hâkim olmaya başladı son yıllarda. Bu milliyetçi kodlarla dolu filmlerde önceleri çok daha örtük olan bu kodlar, çok daha somut olarak ortaya çıkmaya ve görünür olmaya başladı ve işte politik olmak, oyuncu sinema falan dediğimiz zaman, demin dediğim gibi

tercih ettikleriniz de ve etmedikleriniz de aynı yerde olmuş oluyor. Ben *Maskeli Beşler Irakta*'da oynayamadım, oynayamama sebebimi kamuya dizi çekimlerim olarak söylemiştim. Bunu aynen samimiyetle söylüyorum. Sonuç itibariyle filmi yapanlar arkadaşlarımdı. Benim de böyle bir şeye karşı durarak bir film yapmak gibi bir şeye ihtiyacım yoktu, ama temel sebebi filmin senaryosunun bugün kullanılmasından rahatsız olduğumuz tüm milliyetçi kodlarla dolu olmuş olmasıydı. Dolayısı ile tıpkı *Eve Dönüş*'te oynamayı tercih etmem gibi o filmde de oynamayı tercih etmememin benim kendi politik duruşumla ilgisi vardı. Ama bir daha söylüyorum, oyuncu olduğum için değil politik bir insan olduğum için bununla ilgisi vardı. *Babam ve Oğlum*'un da bu anlamda muhafazakâr bir film olduğunu düşünüyorum. Milliyetçi değil ama muhafazakâr bir film olduğunu... Yani muhafazakârlık bazen milliyetçilik olarak tezahür edebilir. Bazen de başka şekilde tezahür edebilir. Bu da çok mutlu edici bir şey değil gibime geliyor ve sinemadaki tezahürün televizyondan daha tehlikeli olduğunu düşünüyorum.

Melis Behlil: Sonuçta televizyondan çıkıp sinemaya dalmasını...

Mehmet Ali Alabora: Ben televizyonu çok ciddiye almadığım için, oyuncu olarak ciddiye almamak değil, yaşayan biri olarak, televizyonun korkutulduğu kadar ciddiye alınmaması gerektiğini düşünüyorum ama sinema konusunda o kadar hem fikir olamayacağım, yani sinema daha az insana ulaşsa bile daha tehlikeli bir şey. Daha çok şeyi örüyor etrafında ve daha uzun sürüyor. Daha uzun soluklu bir şey oluyor ve o dönemle ilgili bir şey yapıyor ama Kurtlar Vadisi örneği de bize sinema kadar sirayet eden bu şeyin bir taraftan da televizyonda benim söylediğimin tersine çelişkili bir durum yarattığını da gösteriyor ama sinemaya tezahür etmesi bence televizyonda olmasından daha tehlikeli. Esas tehlikeli olan sinemaya geçmiş olması.

Ahmet Hacıalioğlu: Ben Ahmet Hacıalioğlu, İletişim Fakültesi, Kadir Has Üniversitesi'nde yüksek lisans öğrencisiyim. Benim sorum şu olacak. En son *Eve Dönüş* ve bu yıl vizyona giren birkaç filmle daha seksenler döneminin sinemada işlendiğini görüyoruz. Üç dört yıldır belki daha fazla. Seksenlerde Türkiye'nin başına bir şey geldiği kabul edilmiş. Bunda herkes hemfikir... Kimse buna karşı çok fazla sesini yükseltemiyor açıkçası. Kabul edilmiş bir sürecin sinemada yirmi yıl sonra, yani Yılmaz Güney'in *Duvar*'ı (1983) ya da *Yol*'u (1982) ile insanlara anlatmak istediği mesajı, şeyleri, kabul edildikten sonra ve belirli bir anlam taşıdıktan sonra toplum için filmleştirdiğimiz zaman bu dönemlerin anlamını içinden çekip alıyor muyuz?

Ben böyle düşünüyorum ve şu an bu dönem içerisinde, seksenler dönemi gibi olmayabilir, ama daha farklı bir sürü şey yaşıyoruz. Siyasi anlamda da farklı şekillerde, farklı durumlarda da, bunların filme çekilmesinin ve insanlara anlatılmasının daha önemli olduğunu düşünüyorum ben. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Mustafa Alabora: Şimdi bir kere 1980... (Mehmet Ali Alabora'ya dönerek)Tabi senin anlatılanlardan duyduğun bir şey. Ben bizahati yaşadım onu. Bugün, siz de üniversitede okuyorsunuz. Mesela, YÖK meselesi bugün Türkiye'de tartışılmıyor. 1980'lerin ürünüdür. Birden bire aydınlar anayasaya sahip çıktılar. 1980'in anayasasıdır o, yani darbe anayasasıdır. O 1980'de politik, apolitik hale getirilmiş insanların neden o hale geldiğini, gençlerin neden araştırmayan, tartışmayan ve düşünmeyen gençler olarak yetiştirilmesine dair sistemler kurulduğu bugün tartışılmıyor. Demek ki 1980 daha tartışılmıyor. Anlatabildim mi?

Ahmet Hacıalioğlu: Benim düşüncem de bu yöndeydi zaten. 1980'lerle alakalı filmlerden sürekli olarak izliyorlar. Mesela atıyorum herhangi bir işkence sahnesini insanlar gidip izliyorlar. Evet, o an böyle bir içlerinden geçiyor hakikaten çok kötü şeyler olmuş. Çıkıyorlar dışarı ve bu 1980'ler dönemi kapanıyor. Bunun üzerine bir tartışmak gibi bir düşünce oluşmuyor ama sizin söylediğiniz gibi 80'lerin ürünü olan bir YÖK var. YÖK, bugün tartışılmıyor ve aydınlarımız, tırnak içerisinde kullanıyorum bunu; darbe anayasasını kabul eden aydınlarımız, şu anda tartışılmıyor. Bunlar en azından, ne bileyim belki çekinceleri vardır yönetmenlerin, bunu tam olarak bilmiyorum ama bunlar belirli bir dönem verilmeksizin filmlerde işlense ve insanlara bu dönemde, şu anda tartışmadıkları şeylerin nelere sebep olabileceği yani nelere sebep oldukları değil de nelere sebep olabilecekleri insanlara anlatılsın.

Mustafa Alabora: Olduklarını, daha doğrusu...

Ahmet Hacıalioğlu: Evet ya da ne yaşadıklarını...

Mustafa Alabora: Ama şimdi güzel oğlum, şimdi tabii ki bir yönetmen çıkacak belki bugün, yarın, öbür gün bu senin söylediğine dair bir film yapacak. Şöyle bir şey olmaz ki sanatta yani; yönetmene sen illa ki şöyle film yapacaksın diyemezsin ki; o kendisine göre film yapar.

Mehmet Ali Alabora: Şimdi, bununla ilgili, tabi bu Ömer Uğur'un cevap vermesi gereken bir şey ama Ömer ağabeyinin cevabını bildiğim için söyleyebilirim. Ömer Ağabey şöyle diyor; yangına geri dönüp bakabilmeniz için belli bir mesafede uzaklaşmanız gerekir

yangından. Somut olarak. Bence de güzel bir benzetme. Ben çok yangın çektim oradan biliyorum gazeteci iken. Bizim de yirmi altı yılmış bu yangına dönüp bakabilmemiz için gereken zaman. Toplu olarak bugün hâlâ, ancak tartışıyor olabilmemiz. Dünyada darbe yapmış da ayaklarını uzatıp resim çizen başka general yok. Dolayısı ile zaten 1980 yılında yaşıyoruz hâlâ. Bir kere zaten 1980 olmuş, bitmiş, kabul edilmiş, her şey kapanmış bir yıl değil. Biz hâlâ 1980'i yaşıyoruz. Bugün hâlâ olup bitenler, şu son bir buçuk iki ay içerisinde, 1980 yılı yüzünden oldu. Eğer elektronik posta üzerinden muhtıra verilebiliyorsa, 1980 sayesinde olabiliyor. Dolayısı ile biz hâlâ 1980 yılını yaşıyoruz. Bunu filmi savunmak için söylemiyorum ama film yapsam ya da yapmasam da hâlâ 1980 yılının ve o darbenin konuşulması gerektiğini düşünüyorum. Bugünün anlaşılabilmesi için. İkinci kısmında niye bugüne dair filmler çekmediklerine gelince, bu tamamen yönetmenlerin tasarrufu. İşte tam da bu noktada biz bir şey yapamayız. Şöyle yapabiliriz ancak, oyuncu olarak senaristliğe ya da yönetmenliğe ya da yönetmen asistanlığına ya da senarist asistanlığına soyunmamız gerekir ki biz de bunları yapabilelim. Oyuncu denilen şey, yani oyuncunun film yaptırtmak gibi bir işlevi yoktur. Böyle oyuncular da olabilir. Bu da olabilir. Bunu da yapabilir ama oyunculuğun tanımı içinde aynı zamanda film yaptıran biri değil. Dolayısı ile halkanın en sonuncusudur oyuncular. Yani yönetmenler, senaristler, yapımcılardan sonra gelir ve oyuncular ancak bir işi seçip seçmemekte kalabilirler. Keşke öyle filmler de çekilse; bugünü anlatan ve bugüne ağır eleştiriler getiren, bugün üzerinden... Örneğin yaşadığımız son iki aylık süreç için... Bize teklif gelir, biz de oynayıp oynamamayı kabul edebiliriz ama dediğimiz gibi sinema, politika ve oyunculuk konusu içerisinde biz ancak bunu seçen ya da seçmeyen olabiliyoruz.

Ayten Görgün: Levent Hoca'ya verebilir misiniz mikrofonu?

Mustafa Alabora: Buyurun efendim. Bundan sonra da bitirelim artık bayağı uzadı çünkü...

Levent Soysal: Ben Ahmet'in söylediği bir yerden başlayıp bir şey sormak istiyorum. Başlayacağım şey şu. Ahmet, bugün herkes 12 Eylül'de bir şey olduğunu kabul ediyor dedi. Yaklaşık olarak ben bunu ileri götürüp şunu demek istiyorum, bugün hemen hemen Türkiye'de herkes 12 Eylül'de kötü bir şey olduğunu düşünüyor. İyi bir şey olduğunu düşünen bazı büyüklerimiz var tabi, o ayrı bir mesele. Buradan kalkarak yapılan bu 12 Eylül filmlerinin bu konuları tartıştırabildiğini düşünüyor musunuz? Soru bu.

Mustafa Alabora: Bana mı sordunuz?

Levent Soysal: Evet...

Mustafa Alabora: Şimdi Mehmet Ali'nin oynadığı bu filmin senaryosunu zaten okumuştum. Çıktıktan sonra ağlıyordum ben. Çünkü adamın oğluna işkence yapılıyordu, acayip bir şeydi. Gazeteciler, televizyoncular geldiler ve ben onlara sadece şu cümleyi söyleyebildim, "Kenan Evren yargılanmalı." Bu bayağı tartışma yarattı Türkiye'de. Demin Mehmet Ali de söyledi. Dünyada böyle bir örnek yok. Darbe yapıp da Marmaris'te oturup her dakika fikir sorulan falan... Böyle bir şey yok. Yani Kenan Evren yargılanmadıkça, Türkiye'nin gerçekten, sosyal, demokrat, hukuk, laik bir devlet olduğunu söylemek falan bunların hepsi palavra. Türkiye, laik bir ülke falan da değildir zaten. Çünkü neden değildir, Diyanet İşleri devlete bağlıdır. Demokratik olmadığını zaten biliyoruz. İkide bir darbe yapılıyor. Hukuk devleti değil, onlar da Adalet Bakanlığı'na bağlı. Yani ne? Sosyal devlet mi yani? Biz yaşlılara falan bakıyor muyuz? Bedava hastane var mı? Dolayısı ile bunların hepsi palavra. Bunları bir daha düşünmemiz lazım. Bu filmler belki bu işlere yarar.

Mehmet Ali Alabora: İşe yaradı mı, yaramadı mı şöyle söyleyeyim; kendi yarayabileceği kadarı ile yarayabildiğini düşünüyorum. Şu anlamda *Eve Dönüş*'ü bir oyuncu kendi filminin içeriğini savunmalı mıdır, savunmamalı mıdır bilmiyorum ama *Eve Dönüş* açısından şunu söyleyebilirim; çok iyi bir film olmayabilir. Olabilir, çok beğenilebilir, beğenilmeyebilir ama şu anlamda ben dürüst bir film olduğunu düşünüyorum; Eve Dönüş insanları ağlatmak, canlarını acıtmak, onlara coşkun duygular yaşatmak için çekilmiş bir film değil. Seyredildiği zaman ne doğru düzgün, ağız tadı ile ağlanılabilen, ne de ajite olunan bir film. Babamın ağlamasının ya da o dönemde bu olaylarla ilgili empati kuranların ağlamasının çok somut sebebi var ama ben çok ağlayan genç görmedim filmden çıkarken. Bu bağlamda ağlatmamanın da bir başarı olduğunu düşünüyorum, başarısızlık değil. Filmin içinde de hiçbir karakter seyircinin istediği hiçbir şeyi yapmıyor. Seyircinin istediği şey nedir? En azından ölebilir, yani ölse seyircinin bir yerine dokunmuş, bir şey olmuş olur ama hiç seyircinin istediği şey olmuyor ya da seyircinin duygusal bağ kurabileceği bir şey olmuyor. Dolayısı ile bu anlamda dürüst bir film olduğunu düşünüyorum. Bir senedir ben nereye gitsem 12 Eylül'ü soruyorlar, 12 Eylül'le ilgili bir şeyler konuşuluyor, eylemler yapılıyor. Üç sene evvel bu kadar çok 12 Eylül konuşulmuyordu. Yani dört sene evvel de bu kadar çok konuşulmuyordu. Evet, insanlar istiyorlar ki birileri yargılansın ve bir şey

olsun somut, ama bugün somut olarak bir şeylerin konuşulmaya başladığını düşünüyorum. Bu anlamda zaten filmler dünyanın değişimine katkıda bulunurlar. Dünyayı tek başlarına değiştiremezler. Olabildikleri yerden, kapasiteleri ön gördükçe bu filmlerin bir şeylere değdiklerini düşünüyorum. Bu filmlerin derken, *Eve Dönüş* ve diğer dramatik yapısında 12 Eylül'ün olduğu filmleri söylüyorum. *Babam ve Oğlum* o anlamda bir 12 Eylül filmi... Dramatik yapısında 12 Eylül'ün öneminin olduğunu düşünmüyorum. O filmin içinde 12 Eylül olmasa o film yine olur. Kanser olsa mesela Fikret, film yine olur. 12 Eylül'ün bir önemi yok. Bu kötü ya da iyi bir şey diye değil, tespit açısından söylüyorum.

Mustafa Alabora: Efendim teşekkür ediyoruz bizi izlediğiniz için. Sizin söylediklerinizi ben tartışacağım. Benim söylediklerimi de siz tartışırsanız sevinirim.

Mehmet Ali Alabora: Vallahi, benim için kendi anlattıklarımdan ve ukalalıklarımdan daha çok bir şey düşünme fırsatı, eve bir şey götürme fırsatı oldu. Çok teşekkür ediyoruz. Sağ olun.

Sinema ve Birey

YABANIL, DIŞARLIKLI VE LÜMPEN "HİÇLİK" KUTSAMALARI
Seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin "post"lar zamanı...

Zeynep Tül Akbal Süalp

90'ların sonlarından başlayarak yaygınlaşan ve etkinleşen sınıf meselesine, kadına, topluma ve kente yabanıl ve dışarlıklı bir bakışın hakim olduğu filmler, aynı zamanda lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular. Böylesi bir bakış neye karşılık gelmektedir ve hangi koşullar altında üretilmektedir? 80 sonrası bilgiye ve bilgi üretimine, düşünceye karşı geliştirilen cehalet yüceltmeleri, apolitik ve milliyetçi (hatta bütün ötekileri dışlayan ve onlara karşı hayli saldırgan) söylemlerle beslenen ve güçlenen, günlük ve günü kurtaran ideolojinin resmi ideolojiyle örtüşmesi ve uyumuyla karşılaştık. Şaşırtıcı olan bu resmi ideolojiyle son derece uyumlu bakışın, Türkiye'de sinema yapanların hatırı sayılacak büyüklükte bir grubu tarafından tamamen benimsenmesi ve hatta bu bakışların ve ideolojilerin günlük yeniden üretimine katılıyor olmaları oldu. Toplumsal çatışmaları ve aradaki mesafenin giderek açıldığı sınıf ayrımını umursamayan, kente ve kadına dışarlıklı, uzak, yabanıl unsurlar olarak bakan, lümpen ve şoven bir dili benimseyerek ve hatta yücelterek üreten bu dünya kavrayışına paralel olarak, örtük ve/veya açık şiddeti "cazip" bir anlatı biçimi olarak stilize eden ve meşrulaşmasına katılan bu filmlerin "post" ön ekli dünya tarihimizin bu aşamasında yaygınlaşmış olmalarının arka planında duran siyasi, toplumsal ve iktisadi ilişkileri görebilmeyi amaçlıyorum.

Son yıllarda canlanan Türkiye sinemasına baktığımızda sözü edilen örneklerin yaygın ve ağırlıklı olmamakla birlikte baskın olan ve bir şekilde benzer ya da yakın duruşların üretildiği iki ana kanal olduğu ön saptamasını kışkırtan; bu yıl gelen *Barda* (Serdar Akar,

2007) ve *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filmleri oldu. Sözünü ettiğim son iki film birbirinden oldukça farklı elbette. Pek çok açıdan farklılıkları olmakla birlikte tuhaf bir yakınlığı paylaşıyorlar. Onları birbirine yakın kılan lümpen bir hiçlik kutsaması haletiruhiyesi. Barda ve son on yıllık süreçte karşımıza çıkan *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1997), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli'de bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Fasulye* (Bora Tekay, 2000), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000) ve pek çok popüler ticari yapım[1], 90'ların sonunda başlayan ve yukarıdaki tanımların tümünü içinde taşıyan örnekler olarak daha çok şiddet, şovenizm, milliyetçilik ve erkek baskın bir dil ürettiler. Bu örneklerle yakından uzaktan alakaları yok gibi görünen, pek çok eleştirmenin ya da kuramcının tamamen farklı bir kategoride değerlendirdikleri, bu anlamda benim de film, anlatı, dil, üslup olarak faklı bakabileceğim diğer gruptaki filmlerin de aynı halin başka yüzleri olarak "hiçlik" hatta varoluşçuluk iddiaları taşıyan örnekleri, özellikle Zeki Demirkubuz filmleri (hemen hepsi özellikle *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) sonrası için geçerlidir ve zayıf bağlarla Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'i (2006) aynı bağlam içinde tartışılabilir. Bu filmler daha önce de tarif ettiğim 80 sonrası hallerle açıklanabilir gözüküyor. Yani bunlar da bir tür 12 Eylül filmleri, 12 Eylül'ün tepkisel sonuçları.

Dünya, II. Dünya Savaşı'nın ardından gelen 20 yıl boyunca, sorgulayan, başkaldıran muhalefet biçimlerinin edebiyattan sanata, günlük yaşam pratiklerinden sokağa, üniversitelere, fabrikalara uzanan büyük bir yaygınlık kazanmasına; sınıf, toplumsal cinsiyet politikaları, ırkçılık, ayrımcılık ve adaletsizliğin her düzeyde sorgulanmasına, karşı muhalefet tarzlarının örgütlenmesine tanıklık etti. Hayatın

[1] Tek, tek ismini verdiğim bu filmleri ticari ve popüler olan diğerlerinden ayıran hatlar aslında çok net değil. Sanki ne olduğu belirlenmemiş bir takım kurallar var ve onlar çalışmakta. Bu adı geçenleri ayırt edici kılan, başka ülkelerle karşılaştırıldığında genel bir tanı olarak kullanılan ana akım, sinemalardan ayrı sinemalar olarak görülmeleri olabilir. Bağımsız sinema kavramı, filmin yapım, yönetim gibi kotarılma ve ortaya çıkma biçiminin küçük bütçeli olmasının ötesinde, anlatı ve seyirciyle ilişkiye girme biçimlerinde de bağımsızlığı, yani, geleneksel ya da hakim biçim ve duruşlardan bağımsız olabilmeyi gerektirdiği için, bu filmlerin bağımsız sinema filmleri olduğunu iddia etmek de doğru olmaz. O halde bu filmleri bu ülkede diğerlerinden ayıran onların bir tür yönetmen sineması olarak görülmesi, festivallere seçiliş biçimleri ve eleştirmenlerin bu filmleri kâle alış üslupları olabilir. Bizlere de bunu sezmek ve onları ayrı kategoride değerlendirmek düşüyor.

pek çok alanında devrimci rüzgarlar eserken, bize felsefeden sinemaya kadar uzanan fikri ve kültürel alanlarda geniş bir miras bıraktı. Ama 70'lerin ortalarından itibaren bütün bu canlılık sistemli bir biçimde dünyanın geniş coğrafyalarında devletlerin uyguladığı yoğun şiddetle bastırıldı, dağıtıldı, yok edildi.[2] Türkiye'de de, benzer örnekleri gibi, 70 ve 80 başında iki darbe ile muhalefet ve direnme biçimleri yok edildi. Bu yoğun şiddetin yok ettiği elbette sadece muhalefet ve direnme örgütleri değildi. Bütün dünyada hakim olan genel kitleleri politiksizleştirme, bastırma ve duyarsızlaştırma politikaları insanları aynı zamanda ***meselesiz*** de bıraktı. Bu tuhaf, sindirilmiş ortam neo-liberal iktisat politikalarının günlük hayatı her zerresinde sarsan ve değiştiren yoğun bombardımanının sorgusuz sualsiz hakimiyetine olanak verdi. Elektronik, tekno kültürden, popülerin patlamasına, sosyal devletin iflasından hayatın özelleştirilmesine, yüzyıllar boyunca uzun mücadelelerle kazanılmış hakların geri alımından toplumsal ve kamusal dokuların çözülmesine kadar uzanan çok geniş bir alanda, insanların yaşamlarında onları sersemleten, parçalayan, yalnız ve dayanışmasız bırakan, kaygılı ama kayıtsız ağır bir dönüşüm yarattı. Yaşanan bu derin travma, kurbanlarında derin korkunun ürettiği kaygı ile suskunluk ve geri çekilme; seyircilerinde ise utanç, korku ve sinme etkisi bıraktı. Yani insanlığımız ve toplumsallığımız hasar gördü ve yaralar aldı. Bu hasar da kendi ürünlerini, kendi anlatılarını, bakışlarını yarattı.

Daha önce detaylı bir şekilde analiz etmeye çalıştığım ve önemli bir kısmını savaş ve travmalar sonrası bir zamanmekân (kronotop) olarak ortaya çıktığını düşündüğüm kara film estetiğinin dönemsel bir dalga olarak yeniden üretiminde de yine daha önce aynı zamanmekân içinde tanımladığım toplumdan, sistemden, duygudaşlıktan, yaşanan ortak deneyimlerin bağlamından kaçınma ile kendini dışarıda tutmaya çalışan; deneyimin bilgisini yok sayan "dışarlıklı bakış" filmlerini ürettiğini düşünüyorum. (Akbal Süalp, 2004, 2008) Hem Türkiye'nin hem de dünyanın 80'ler deneyimlerine ait özgüllüklerinin örtüşmesiyle karşımıza, kendine has bir hissiyat ve

[2] En belirgin ve bilinen örnekleriyle Brezilya 1965'den 1984'e, Uruguay 1973'ten 1985'e, Şili 1973'ten 1990'a, Arjantin 1976'dan 1983'e, Pakistan 1977'den 1988'e kadar uzun yıllar darbe yönetimlerinde kalmışlardır. "Üçüncü dünya" için durum bu örneklerdeki gibi giderken "birinci dünya" için de durum çok farklı değildir. Ülke çapında darbeler görülmese de darbe gücünde örtük ve toplumsal rızaya uygunlaştırılmış "temizlik hareketleriyle" karşılaşınız. Aynı dönem içerisinde ABD, Almanya, İtalya ve Japonya'nın öğrenci hareketlerini ve örgütlü solu dağıtma biçimlerine bakılabilir.

ifade biçimi çıkmaktadır. Bu filmlere daha önce ***fanusunda bekleyen bir duyarlılığın ezgileri*** demiştim. (Akbal Süalp 2007, 2008) Kırık dökük bir toplumsal deneyimden kendini muaf tutmaya çalışırken bu kırılma dönüşümün bütün izlerini kaçınılmaz olarak öykü anlatımında barındıran öfkeli, tepkisel erkek duyarlılıkları, bir tür erkek melodramlarını yarattı.

Yukarıda sözünü ettiğimiz filmlerin hepsi için bu tanımı kullanabiliriz. Belki de bu dönemin melodramlarını Yeşilçam'ın melodramlarından ayıran bu sözünü ettiğimiz çarpıcı dönüşüm olabilir. Burada mesele sadece bu melodramların erkekler tarafından ve erkek egemen bir bakışla yapılıyor olması değil elbette. Çünkü melodramların tarihine bakacak olursak hem melodramların en güçlü hegemonyasının sürdüğü Hollywood'a hem Yeşilçam'a ya da dünyanın herhangi bir yerindeki ana akım sinemalara baktığımızda melodramlar yoğun ve baskın bir şekilde zaten erkek egemen bir üslupla, erkek yönetmenlerin bakışıyla yapılmışlardır. Zaten sistemin içindeki kadın yönetmenlerin çoğu da oluşmuş dramatik yapıları kullanmışlardır. Ama bütün bu melodramlar ağırlıklı ve baskın olarak da kadın duyarlılıklarına seslendiklerini düşünen; kadınlara kısa bir süreliğine fantezinin dünyasına kaçış sunan, sunduğunu düşünen ve onların özdeşleşebileceği duygudaşlıkları hedefleyen çalışmalardır. Aslında bu melodramların hem sınıflar arası hem toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki çatışmaları yumuşatmaya çalışan hem de toplumsal karşılaşmaların pek çok katmanında ezilen kadınlara 'tedavi edici' bir işlev üstlenen yanı da bu özelliklerinden kaynaklanıyordu diyebiliriz herhalde.

Kendini temsil etme yetisinde gören erkek iktidarı empati kurarak, fantezi ve duygu yoğunluğu (*phatos)* üreterek kadınları kurdukları öykü dünyasına çekebileceklerini ve böylece onların seyirliğini kazanacaklarını düşünüp durmuşlardır ve bu düşüncelerinde de yanılmamışlardır. Aslında duygudaşlıkla yarattığı öykü dünyası ve arınmanın (katharsis) içinde dışardan ve yukarıdan bir bakış üretilmektedir. Bu tuhaf temsil ilişkisi hem temsil eden hem temsil edilen için "tedavi" edici olmaktadır ve toplumsal karşıtlıkların bir potada erimesi işleviyle de hegemonyanın gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Hem temsil eden hem temsil edilen kendilerini tuhaf bir mesafeyle öykünün dünyasının kurmaca olduğunun ama bunun her iki taraf için de bir filmlik zaman dilimi için her defasında yeniden kurulup çözülen bir parantez deneyim olduğunun aşinalığına bırakırlar. Bu aşinalık, bu tanıdık olma halinin kendisi güven vericidir. Nilgün Abisel'in belirttiği gibi toplumsal hareketlenmenin, köyden kente

göçün, hızlı modernleşmenin etkisiyle savrulan insanlar için Yeşilçam filmleri, Abisel'in tabiriyle "sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman" gibidir (Abisel 1994: 26).

Dolayısıyla bu tuhaf mesafe ve aşinalık ortak bir çalışma başlığı, bir kitap ismi olarak, son derece çarpıcı ve analitik açılımlar sağlayan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim*[3] kitabının başlığı kitabın içeriğinin ötelerine uzanıp, bana başka bir bakışla, başka yöntemlerle düşünme kapıları açmaktadır; bu ilham veren başlığa teşekkür ederek çağrıştırdıklarına bakacak olursak: Kadın ve erkek seyirciler çok tuhaf, yani, aslında biraz yabancı / uzak ama çok aşina, tanıdık / yakın dünyada bir süre oyalanacaklarını bilerek öykünün dünyasına fantastik kaçışlar kiralıyorlardı.[4] Özellikle de Yeşilçam ve onun seyirci ilişkisi aslında bu tür bir seyirlik eğlence olarak tanımlanabilir. Yeşilçam'ın en parlak dönemlerinde film salonu işletmecilerinden starların ismi verilerek film siparişi alınması belki sözünü ettiğimiz halk eğlenme biçimlerini de destekler bir bilgiye dönüşebilir. Daha önce de yazmış olduğum gibi Yeşilçam bir ***ima ile geçiştirme sinemasıdır*** ve kendi estetiğini kendine özgü bir tarzda, minyatürde olduğu gibi belli sahne tekrarları üzerinden kurup durur. (Akbal Süalp, 2004) Bu o tuhafın, yani kurmaca olan, dışardan ve yukardan anlatılan, hatta çoğu zaman uyarlanmış olan, bir sempati adına tanınmadan temsil edilmiş olan, melodram anlatılarının o çok aşina olan, yani hep fakir ev, zengin ev, salaş pavyon, zengin gece kulübünün yıllarca aynı mekânlar olması kadar tanıdık, bildik sahnelerle, bildik çatışmalarla ve hatta öykülerle üretildiği bir eğlencedir. Ve belki bu özelliğinden dolayı da klasik anlatı kalıplarının seyirciyle kurduğu ilişkiden her zaman biraz farklı bir ilişki geliştirmiş olabilir. Tom Gunnings'in ya da Miriam Hansen'in ve Alexander Kluge'nin sözünü ettiği türden bir ilişki: Bir tür cazibe sineması; bir tür ortak deneyim ufku ihtimali. Seyredilenin ya da anlatının değil, seyretme ve eğlenme, birlikte oyalanma deneyimi ile kendilerine benzer dünyalara çoğu zaman sesli tepkiler vererek izleme deneyimi olarak kısaca

[3] Yapmaya çalıştığım analizin kitabın başlığını çağrıştırmaktan öteye gitmediğini, kitapta analiz edilenlerle benim burada analiz etmeye çalıştığımın farklı şeyler olduğunu aklımızda tutarak başlığın çağrıştıran ve zihin açan gücüne sığınıyorum.

[4] Yeşilçam sinemasının en bol ürünlü en bol seyircili dönemi üzerine tarihsel ve kuramsal olarak kapsamlı bir çalışma için bakınız Serpil Kırel, (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması* (İstanbul: Babil)

özetleyebileceğimiz bir temaşa sinemasından söz ediyoruz. Ama 80'ler sonrasında bu ilişki de kırılmış ve dönüşmüştür.

Türkiye dünya ile birlikte değişirken Türkiye'de eğlenme ve seyir ilişkileri de dönüşüme uğradılar. Bu mesele bu yazının sınırlarını zorladığı için üzerinden durmadan geçeceğimiz bir başka başlık; ama bu hızlı değişim hem seyretme biçimlerini hem de bu alana üretim yapan anlatıcıların anlatı biçimlerini de değiştirdi.[5] Sinema bu anlamda daha klasik anlatılarla, daha erkek seslerle dolarken gözyaşı sineması da ağırlıklı olarak erkek melodramlarına dönüştü. Kendi ötekisinin dünyasını da temsil ettiğini düşünen erkeklerin tuhaf mesafeli öykü dünyaları yerine, kendi hayatının melodramına ya da bir melodram olarak gördüğü kendi hayatına, üstelik kurmacanın duygusallığını yeniden kurarak değil bu 'duygu dolu halin' kendi öyküsüne içkinliğine hislenerek yapılmış melodramlarla; mesafesiz, yönetmenin mahremine aşina kılındığımız yeni bir seyirlikte karşı karşıyayız. Bunun arkasında sadece eğlenme, seyretme ve anlatıp gösterme biçimlerinin değişimi yatmaz; bu değişimlerin ardında dipten ve çok güçlü kırılmalarla dönüşüme uğrayan, birbirine örülü pek çok toplumsal dinamik söz konusudur. En azından değişim ve dönüşümün sözü edilen yönünü anlayabilmemizin böyle bir analizi gerekli kıldığını düşünmekteyim.

İşini, konumunu, toplumsal bağlarını, dayanışma pratiklerini, düşünsel yeti ve dayanaklarını çok hızla kaybeden yalnız, beceriksiz, işsiz kahramanlar ya saldırgan, öfkeli ve yönelimi olmayan yerçekimsiz erkekler olarak alkol, uyuşturucuyla varolan ya da tutunmaya çalışan, küfürle kendi sesinden güç bulan ve seyircisini güldüren, kendine bağlayan, 'karşı kahramanlara' dönüştüler ve dokunabildikleri, etkiledikleri kendi seyircilerini de yarattılar. Bir diğeri ise 80 sonrasının sözünü ettiğimiz bütün sıkıntılı dönüşümlerinde diğerlerine oranla biliş ve bilinç düzeyinde algıları daha açık olduğu görünen bir yeri terk ederek, bu travmadan kendini ne pahasına olursa olsun çıkarıp, kurtarmaya çalışan, bunu gerçekleştirmek için de bilişinden vazgeçerek uzaklaşan, topluma, toplumsal olana mümkün olduğunca uzaktan bakacak bir içe dönüklük içinde bir önceki gruptakine çok

[5] Bu değişimin yaygın argümanları olan politik olaylar, bahçe sinemalarının hatta Türkiye çapında semtlere kadar yayılmış sinema salonlarının kapanışı, askeri darbe, iktisadi kriz, dünya çapındaki büyük eğlence sektörünün zincirlerinin hakimiyeti ve baskısı gibi faktörler baki kalarak bunların yanı sıra ve bunlarla birlikte değerlendirilmesi gereken bir durumdan söz ediyorum.

benzer bir yerçekimsizlik haliyle, ruhu askıda, şiddeti içinde büyüyen, öfkesi daha rafine gibi duran, kendini kurtuluşunun ve anlatısının merkezine alan, hatta bu halini nihilist, varoluşçu felsefelerle anlamlandıran bir üslup oldu. Her iki kanadın da öfke ve şiddetlerinin ya da örtük şiddetlerinin, pasif agresyonlarının anlatılardaki esas muhatabı kadınlar oldu. Birinci grup, kadınlara yönelik şiddeti sakınmasız ve pervasızca gerçekleştirirken; ikinci grup ise, şiddeti zaman zaman açık olarak uygulasa da daha çok iktidarını, meselesini, toplumunu yitirmiş erkeğin bütün kayıplarının, başına gelen olumsuzlukların ya da en azından yaşamını parçalayıp onu hareketsiz kılan anlamsızlıkların müsebbibi ve kötülüklerin kaynağı olarak kadını hedef aldı. Daha önce pek çok defa pek çok yerde de söylediğim gibi, çok genel ve ortak bir tutum olarak zaten kadınlar diyalogları ve derinlikleri olmayan karakterler olarak karşımıza çıkmaya başlamışlardı. (Akbal Süalp, 2004, 2007) Ama birinci grup, onları tamamen hınç nesnesine dönüştürürken, ikinci grup toplumla, sistemle yapmaktan vazgeçtiği ve aslında onunla böyle bir meselesinin olmadığını söylediği yerde hesaplaşmasını erkek varlığının varoluşsal çelişkisine döndürdüğü kadınla yapıyordu.

Daha önce hem kara film (filmnoir) zamanmekânında hem de bununla birlikte gelişen ***fanusunda bekleyen dışarlıklı yabanıl duyarlılık filmlerinde*** çözümlemeye çalıştığım gibi öncelikle kadına yönelik bu şiddetli öfkenin bir anlamı vardır. Aslında özellikle *Barda* filminde daha önce ipuçlarını veren kadından gayrı diğer "ötekileri" de nispeten görme şansımız oldu. *Barda* filminin özelinde açığa çıkan ve yönetmenin filmin festival sırasındaki gösterimi ardından söyleşide sansürlediğini ifade ettiği üzere, diğer erkeklere de uygulanan tecavüz sahnelerinin sonradan belli bir endişeyle filmin gösterim kopyasına girmemesi belki bizi aydınlatabilir.[6] 80 sonrasının iktisadi, toplumsal ve siyasi yeniden düzenlenişi ve bu düzenlenişin gerekli müdahaleleri içinde değerlendirilen çok parçalı savaşlar - ki bir toplarsak büyük bir dünya savaşı çoktan etmiştir - işsizlik, yersiz yurtsuzluk, yoksullaşma, deneyimin kısıtlanması sıradan bireyleri köşeye sıkıştırmıştır. Sıradan birey sabah kalkıp dünyadaki durumun analizini yapmadığından, başına gelenlerin nedenlerini, mağduriyetlerinin muhatabını aramamaktadır. Oysa dünya üzerinde savaşlar ve iktisadi bunalımlar, emeğin dağılımı ve yeniden örgütlenmesi insanları işsiz ve konumsuz bırakırken,

[6] Ben filmi İstanbul Uluslararası Film Festivalinden önce izlemiştim. Filmin, festivaldeki gösterimi sonrasında yönetmenle sohbet kısmında yer almış bu konuşmayı, seanstan çıkanlar aktardılar.

beraberinde gelen apolitikleşme, korku ve kaygı ortamı milliyetçilikleri, şovenist, tepkisel davranış biçimlerini üretir ve sıradan insan kotarıp kazanamadığı ekmeğini paylaşmak zorunda bırakıldığı en yakınındakine, en yakın ötekilerine öfkelenir.

Türkiye'de aşinası olduğumuz geleneksel 'Kerim Devlet' ve sınıfsız toplum indirgemelerinde olduğu gibi bizim sinemamızda bu toplumun yaşadığı bütün çelişkiler, modernizmle ve Batıyla baş etme meselemiz ya da sınıf çatışmalarının algılanmasına karşı gösterilen direnç uzunca bir süre, özellikle de Yeşilçam sinemasında, köy kent karşıtlığı üzerinden ***ima ile geçiştirilmiştir***. Yukarıda Yeşilçam'a özgü durumlardan biri olduğunu belirttiğim ***ima ile geçiştirme sineması*** dahilinde aslında içinde folklorik öğelerin bulunduğu köy ve ağa filmlerinin anlatılarına bakarsak, kötü yürekli zalim gaddar ağalar Yeşilçam'ın kötü oğlanları tarafından oynanır, baş roldeki bizim oğlanlar ise halk kahramanlarıdırlar. Rençber maraba, yanaşma, eşkıya ya da halk ozanı muhalif olanın ve başkaldırının sesi olurlar. Toprağı mülk edinmiş ağalar, feodal düzenin temsilcileri ve onun karşısında ezilmekte olan köylüler vardır ve yönetmenler, eğitimli, küçük burjuva konumlarından okurlar bu ilişkileri. Feodalizme, onun direnen unsurlarına karşı bir muhalif duruştur bu. Kentli küçük burjuvalar olarak feodal uzantılardan rahatsız olanlar ise, onlardır. Sınıflar ve karşıtlıklar iyi koyulamadığı için de muhalif karakterler feodal dönemin kahramanlarıyla kotarılır. Bunun uzantıları postmodern efektlerle hâlâ devam etmekte ve televizyonda mecrasını yeniden üretmektedir.

Oysa artık hep beraber filmlerin üretildiği bu kentte birlikte yaşıyoruz. İstanbul feodal, kapitalist, emperyalist ilişkilerin, pre-modern, modern, post-modern bütün hallerin, küresel ve yerel bütün ölçeklerin katmanlarının zaman ve mekânlarını bir arada tutuyor. Toplumsal olarak başlangıcından beri sözünü ettiğimiz 80'ler dönüşümüyle birlikte bakışımızın meselesini yitirdiği zamanda bu metropolün hissiz, dağılmış, odaksız, televizyon bakışımlı fanus özneleri dışa, topluma değil; içe, bir türlü birey olamayan bireyciğe doğru sürükleniyorlar. Kamusalın zayıflayıp dağıldığı yerde kavruk ve kurak bir mahrem dünya kendi üstüne kapanıyor. Sınıflar, karşıtlıklar, çelişkiler de daha da tuhaf bir indirgemecilikle Yeşilçam'ın köylü kentli çatışmasını, feodal dünyanın halk kahramanlarını, çoktan geride bırakarak, kentin tutunamayan, yerçekimsiz, savrulan, kayıp kahramanlarının öfkeli, tepkisel lümpenlerine yakılan ağıtlar ya da güzellemeler olarak üretiliyorlar. Acıların ve yenik düşmenin namusu onlardan soruluyor. Yaralı yürekler bu yüzden bunalmıyor, savrulurken hınçlanıyorlar.

Arabesk sonrası bir duyarlılıkla bu dünyadan, dışlandıkları her şeyden, bütün ötekilerden öç alıyorlar. Bu yüzden bu filmlerin ortak paydası onların toplumsallığını ve tabi ki bireyliğini yitirmiş küçük insan öyküleri olmaları noktasında yatıyor. Ama bu küçük insan öykülerinin kahramanları Dostoyevski'nin kahramanları gibi karmaşık katmanlı ve çoksesli değil; ne de sıradan melodramlarınkine benziyor, hatta karşıt kahramanlar da değiller. Topluma ya da seyirciye kahraman olarak laik görülen de saldırgan katiller, tecavüzcüler, yaygınlaşmış mafya fedaileri, bu hayatta kimse için bir şey yapmamayı "seçmiş", kendinden gayrisine 'kafayı takmayan', hiç bir üretimde bulunmayan, hayatı tüketen "bireyler". Ve belki en önemlisi de bu filmlerin şiddetli tek seslilikleri yönetmenlerini iddiasında bulundukları fikri gövdelerden, üsluplardan ayırıyor. Duruşunu, toplumsal dolayısıyla politik varoluşunu yitirmiş bir 'kaybetmişlik' hatta 'yoksulluk', 'kimsesizlik' söylemi tahlil ve duruş üretemediği için savrulan ve yerçekimsiz ağır lümpenlik hallerini yeniden üretip duruyor.

Film eleştirisinde çoğu zaman sorulabilecek anahtar sorulardan biri de kameranın gözünün kimin gözü olduğu sorusudur. Kimin dünyasından, algısından, bakışından bakmamız beklenmektedir. *Barda*'da bizim tecavüzcünün, işkencecinin gözünden bakmamız bekleniyor; üstelik haz ve keyif alarak, anlamanın ötesinde anlayış göstererek, hatta haklı çıkararak. Akar, bunu pek çok kişinin kült filmler mertebesine çıkarttıkları *Gemide* filminde de yapmıştı. *Gemide* de bu durum tek bir sahnede belirgin ve okunabilir hale geliyordu. Bu filmin ise bütününe yayılmış durumda olduğunu görüyoruz. *Gemide*, *Laleli'de Bir Azize* gibi filmlerde 'karşıt kahramanların' anlatıya neden olan hallerinin sebebi hikmeti nedir, dertleri, sıkıntıları neden kaynaklanır, bunu anlayamayız. Aslında nedenini ne kendilerinin ne de bizim bilebileceğimiz bir boşluk ve hiçlik hali ile kafalarına göre takılmak, kadın, alkol ve uyuşturucu tüketmek istemektedirler. ***Üretememenin değil, tüketememenin sıkıntısındadırlar***. Tüketmenin dibe vurmakla bir olduğu bu yaklaşımın son örneği *Barda*'da görebileceğimiz gibi bakışını, odağını yitirmiş, dibe vuran bir yok edicilikle saldırırlar. Film şiddeti anlatmak istediğini söylerken, şiddeti şiddetle üretir. Bir salgın hastalık gibi üretilen şiddetten keyif almamız beklenir. Arzunun nesnesi insan, şiddetle tüketirken nihayet rahatsızlığıyla beraber yaşamayı öğrenmiştir.

Kader, başta olmak üzere Demirkubuz'la göndermelerde bulunduğu varoluşçular Dostoyevski ya da Camus arasındaki fark ya da bağ ise öncelikle varoluşçuların kabusunun Demirkubuz'da gerçek-

leşmiş olmasıdır. Korktukları hâl Demirkubuz'un kahramanlarında yaşam bulur. Sorumsuz, savrulan, seçimsiz, kopuk hezeyanların rast geleliğinde her an sebepsiz uçup gidecek bir sıkıntının, tesadüflerin ve havanın ağırlığından dolayı çöküp kalmasını izleriz. Kaldı ki modern dönem varoluşçuluğu'nun, yani teolojik olandan kopmuş ve seküler olmuş varoluşçuluğun, kişilerin özgür iradeleriyle kendi seçimlerini yapabilmesi fikrinin idealizmi, koca bir soru olarak da durmaktadır. Bir yandan toplum küçük bireyi diğer küçük bireylerle ilişkisi içinde bir kurt gibi kemirirken, özgür irade ve özgür seçimler tartışılabileceği gibi, her halde Sartre ya da Camus için özgür seçim kadere boyun eğip savrulmak anlamına da gelmemektedir. Onların düşüncesini daha önce sözünü ettiğimiz yaman çelişki doldurmuş, sorularını buradan sormalarına neden olmuştur. Sartre, Varoluşçuluk felsefesi içindeki yolculuğunu ve Marksizm'in bir felsefe ve duruş için neden gerekli olduğunu *Yöntem Araştırmaları* adlı çalışmada bu nedenle açıklamak gerekliliğini duyar. (Sartre, 1998) Zaten Demirkubuz'un varoluşçuluğa yaptığı atıflarda referans verdiği Camus'den ziyade, insanlık durumunun insanın yazgısı olduğunu düşünen ve tutkunun sonuçlarını önemseyen Kierkegaard'a yakın duran bir varoluşçuluğun içinden konuştuğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki Lutherci Hıristiyan ahlâkı savunan düşünür bir yandan da karar vermenin ahlâkının gerekliliği üzerinde durur. (Kauffmann, 1964) Dostoyevski'ye gelince, O, küçük insanın yaşamın ağırlığı karşısında daralan dünyasını anlatırken Bakhtin'in dediği gibi diyalojik ve polifonik bir dil kullanır. Kahramanların içsesleri sürekli aykırı ve kışkırtıcı tartışmalar, sorgulamalar üretir. Demirkubuz ise monologla öfkeli bir kadersizliği anlatır. Düz, düzgün erkek melodramları anlatır. Bizim sıradanlığımız onun öyküleri ile bağ kurmamızı sağlar. Havada asılı ruhların kırıldı kırılacak onurları uçuşur gider.

Nihilizme gelince; bir hiçlik kutsaması olmadığı çok aşikâr olmalı. Nihilizm sözcüğü ilk kez Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* (1862) adlı romanında yine meşruluk kazandığı yeni bir kavramla beraber giriyor: "Intellegentsia". Dönemin 1850'li yıllarında Rusya'da yaşanan sınıfsal dönüşümlerin ve aydınların sınıfsal yapısındaki dönüşümlerin yarattığı yeni aydınların içinden çıkmış bir gruptan söz ediyoruz. Köle olan köylüler yani, serfler 1861 yılında azat edilmişlerdir. Aydınlar, Taner Timur'un da aktardığı gibi, artık yalnızca aristokrasinin içinden değil, burjuvazinin hatta küçük burjuvazinin, halkın içinden çıkabilmektedir. (Timur 2002: 121) Nihilistler:

Kutsal Rusya'nın tüm kaderci değerlerine başkaldırmış (ve bu ölçüde eylemci ve "yıkıcı") pozitivist gençlerdi. 1860 ve 1870'lerde Narodnikler, 1880'lerde de Marksistler bunlar arasından çıkmıştır. (Timur 2002: 121)

19. yüzyılın sonlarına doğru Rusya'nın ya da dünyada herhangi bir yerin içinden geçmekte olduğu zorluklar ve hızlı dönüşümlerle bir bağ, benzerlik kurabiliriz; kaldı ki bunun için de tarihi ve toplumu göz önünde tutan analizler yapmak zorunludur. Aksi takdirde teşbihte hata olur; indirgemeci, benzetmeci bir yüzeysellikle bakmış oluruz bu çağrıştıran unsurlara. Dönemin otoriteye başkaldıran, bilimin, bilginin peşinde koşan ve tek bir bilim olmadığını savunan, ilerici, pozitivist ve toplumsal kurtuluşu amaçlayan gençleri olan nihilistlerle, Demirkubuz'un ya da Akar'ın teslimiyetçi, kurtuluş değil uyuma ya da en azından sürüklenmeye eğilimli hiççiliği arasında yapılan göndermelere bakarak nasıl bir bağ kurmamız bekleniyor acaba? Nihilizm, hangi dönem ve şart altında "yaşasın içinde kavrulduğumuz azaplar, hırçınlıklar dolu hiçliğimiz; onunla yaşamaktan zevk alıyoruz" önermesi olarak algılanabilir acaba?

Her dönem kendi filmlerini yaratacaktır; yaratabilir. 80 sonrasının sineması travma, yoksullaşma, yoksunlaşma ve utançla ***fanusunda bekleyen dışarlıklı yabanıl duyarlılık filmleri*** üretebilir, bu bir ***yerçekimsizlik sineması*** olarak karşımıza çıkabilir ve lümpenliği kutsayan 'ağır abiler'in gözyaşı sineması olarak beğenimize talip olabilirler. Beni asıl şaşırtan beğenimize ziyadesiyle mahzar olma halleridir. Eleştirinin iflası, birlikte yaşama pratikleri yaptığımız, pek çok türüyle birlikte yaşamayı kendimize şiar edindiğimiz sıradanlaşmanın tatlı bir virüs gibi hepimizi sarması ve kabul görmesinde mi yatmaktadır?

Sorunların kendini esas yansıttığı yer de belki bu sıradanlığın kutsanmasının eleştiriyle karşılaşmaması ve karşılanmaması. Sıradanlığa böylesine kayıtsız koşulsuz sarılışımız, bastırılanın ya da mazlumun haline duyulan yakınlık meselesini de karmaşık ve katmanlı bir şekilde yeniden üretmektedir. Bütün bir postmodern esintiler döneminin hakimiyetinde özellikle de postmodern sol diye tanımlanabilecek yeni duruşlar içinde alttakilerin, ezilmişlerin çok sesliliği ve bu çok sesliliğin taşınabilmesi, duyulabilir olması özlemi vardı. Sivil toplum tartışmalarından kimlik meselelerine, mazlum ve madunun toplumsal alana, kamusal alana ya da kültürel ve sanatsal alana taşınması iddiasındaki pek çok aracın ortaya çıkışı, bu özlemin kendine bir alan yaratabileceği umudunu yaratmıştı. Böylece kültürün, sana-

tın, kamunun alanları demokratikleşip özgürleşebilecekti. Ama madun hâlâ konuşamıyor,

> *Madunun yalıtılmışlığından bahsettiğimizde bulanık bir hegomonik kimlikten değil, madunun ulaşma imkanı bulunmayan sivil toplumun soyut yapılarından bahsediyoruzdur. Madun yavan, şekilsiz ve melez kimlik-tipi kavramlardan biri kesinlikle değildir.* (Spivak 2007: 54)

Madunun, yoksulların ya da kaybedenlerin kim oldukları ve neden konuşamadıkları sorusu örtbas edildiği sürece onların temsil meselesi de sorunsallı alanını koruyacaktır. Onlarla yakınlaştıklarını düşünen birileri sadece onlar adına konuşmuyor; kendilerini madunun konumuyla özdeşleştirdikleri bir yerden kendi adlarına tuhaf bir konuşmada bulunuyorlar; simülasyona uğramış bir temsil meselesinden konuştuğumuzu düşünüyorum. Kendilerine ait kurgusal bir madunluk konumuyla, yani simülasyon bir madunluk hali ile, madunu ve simülasyona uğrattıkları kendilerini temsil etmektedirler. Temsil mekanizmaları sorgulanıp kırılacağı yerde; kendi kendini temsil edemeyenlerin yerine konuşmaktan vazgeçip, kendi kendini temsil etmelerinin yollarını aramaktan da vazgeçip ve bunun için geliştirilmiş araç ve aracı teknolojileri de kendilerinin kılarak yani yine temellük ederek (video, video art vs[7]) temsil eden tuhaf bir ilericilik fikriyle, temsil ettiğinin durumuyla özdeşleştiğini zannediyor ve böylece demokrasi ve eşitlikten yana ilerici bir dünya kurmakta olduğunu mu düşünüyorlar? Bu ruh ve kafa bulanmasının sebebi nedir acaba? Sınıfsız ve liberal bir cennette yaşadığımızı düşünmeleri mi? Bu cennete tek meselenin kimlik meselesi ya da ezilenler adına ezilenmiş gibi konuşmak olduğuna kanaat getirmeleri mi acaba? Kimsenin niyetini sezmek gibi uzun zamanlı bir lükse sahip değiliz.

Muhalif, alternatif, aykırı eleştirel olanın Hall'un bir mücadele alanı olarak gördüğü popüler kültür içinde de mücadelede zayıf kaldığını

[7] Video aracı 1960 başlarından itibaren kullanılmaya ve sanatsal kültürel üretimlerin bu çok yeni ve heyecan verici yeni alanı olarak ortaya çıktıktan sonra; videonun ve video sanatı'nın demokratikleştirici canlandırıcı yanı çok konuşulup tartışılmıştı. Bu yeni araç yeni bir aracı olarak herkesin kullanabileceği herkesin kendi öykülerini dertlerini anlatabilecekleri bir alan yaratabilecekti. Ama herkes kullanamadı hâlâ da kullanamıyor. Herkes adına birileri kullanıyor ve bu videolar demokratikleştiği düşünülen müzelerde, sergi alanlarında, banka ve holdinglerin yerleştirme mekânlarında kavramsal sanat yapan sanatçılar tarafından kullanılıyor; üstelik 'halktan biriymiş' gibi görünmenin özensizliğiyle.

görebiliyoruz. Popüler kültürü gün be gün giderek daha güçlü bir şekilde belirleyenin baskın ideoloji olduğuna tanıklık ediyoruz.

Belki de bu yüzden sıradanlığın salgınında savrulurken eleştirel, muhalif olandan, örgütlü ve dayanışma ilişkileri sunandan uzaklaşarak alternatife ve sorgulayanlara önemsizlik atfedip güvende kalmayı seçiyoruz. Bu güvende kalınılan halin güvenliğinin nasıl olduğunu burada açmak, bu yazının haddi aşar.

Deneyimlerimizi toplumsal olarak üretilebilen ve dönüştürülüp, paylaşılabilinen bilgiler kılabilsek, yaşadıklarımızı hatırlamak bu kadar zor olmasa ve hatırladıklarımızla, geçmişimizle, yaşadıklarımızla yüzleşebilsek nasıl olurdu bu dünya? Ama aynı süreç içinde deneyimlerle yüzleşemeye çalışan, acıların yasını tutmaya ve onları böylece sağaltmaya çalışan, hesap sormaya başlayan, sadece öfkelenmeyip ve telaşla geride bırakma gayreti duymayan filmlerimiz de çoğalmakta. Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Ezel Akay gibi yönetmenlerin filmleri başta olmak üzere hiç de azımsanmayacak bir liste söz konusudur.

Kaynakça

Abisel, Nilgün, (1994) "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine", *25. Kare*, Sayı, 9, s: 26.

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

Akbal Süalp, Z.T. (2004) *ZamanMekân: Kuram ve Sinema*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akbal, Süalp, Z. T. (2006) "Adı Vasfiye bir hülyaydı", adı: Atıf Yılmaz, Ankara: Dost, 126-134.

---------- (2008) "Kent, İmge Özne ve "dışarlıklı" ZAMANMEKANLAR" *zaman. mekan*, İstanbul: YEM, 2008

---------- (2008) Violence Muted women under scene of some glorified lumpen men" interviewed by Basak Senova in *New Feminism: worlds of feminism, queer and networking conditions* Marina Grzinic and Rosemarie Reitsamer (eds) Vienna: Löcker publishers

Gunning, T. (1990) "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", T. Elsaesser (der.), *Early Cinema: Space Frame Narrative* içinde, London: BFI.

Hansen, M. (1983) "Alexande Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter - History", *Discourse*, Sayı, 6

Hansen, M. (1990) "Early Cinema: Whose Public Sphere?", T. Elsaesser (Der), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI, s: 228-246.

Hansen, M. (1990) "Kluge On Opera, Film and Feelings", *New German Critique*, Sayı 49, Winter.

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

Kauffmann, W. (1964) *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*, (Çev.) A. Göktürk, İstanbul: Der Yayınevi.

YILMAZ GÜNEY'İN KÜÇÜK İNSANLARI YA DA TÜRKİYE'DE SİYASİ SİNEMANIN BİREYSEL TEMELLERİ

Murat Akser

Siyasal sinema denince Türkiye'de akla ilk gelen sanatçı Yılmaz Güney'dir. 1970'lerden itibaren Yılmaz Güney hem akademik dünyada hem de eleştirmenlerin gönlünde taht kuran bir film seçkisi yarattı. *Umut*'la (1970) başlayan ve *Sürü* (1979), *Yol* (1982) ve *Duvar*'a (1983) uzanan bu filmler üzerine uluslararası akademik incelemeler ve yazılar da bulunmakta. Oysa Yılmaz Güney'in sinemaya başladığı dönemden hapse girip film setlerinden uzaklaştığı ana kadar jön oyuncu (ve gölge yazar/yönetmen) olarak çalıştığı 100 kadar film vardır. Sinema araştırmalarında bu filmler üzerine yapılabilecek ciddi araştırma eksiği bulunmakta. Bu yazının amacı da Güney'in bu ilk dönemindeki filmlerine genel bir bakış atarak onun siyasal konumuna ve yarattığı karakterleri *ezik ama isyan eden birey* olarak sunuşuna bakmaktır. Bu amaca yönelik olarak Yılmaz Güney'in iki filminde *lümpen*e ve bu kavram etrafında dönen yan kavramalara bakacağız. 1950lerle birlikte kapitalist tüketimci birey anlayışına geçmeye zorlanan Türk toplumuna tepki olarak sinemada Yılmaz Güney'in filmlerinde ön plana çıkardığı *lümpen* Güney'in sistem dışına çıkmış, itilmiş ve hor görülmüş insanlar üzerinden sisteme eleştirel bakan bir karşı-kahraman tipinin yaratılmasını sağlamıştır.

Yılmaz Güney: Türk Sinemasında Birey Devlete Karşı

Bu filmlere bakarken Türkiye'de Yılmaz Güney tarafından üretilen siyasal sinema ile ilgili akla ilk gelebilecek sorular şunlar: Yılmaz Güney sinemasındaki birey ve devlet kimdir ilişkisi nasıldır? Bu filmlerde bireyin siyaset karşısında konumu nedir ve devlet karşısında nerede durur? Bu sorulara cevap ararken karşımızda Türkiye'de top-

lumsal dönüşü ile ilgili ipuçlarını buluruz. Son 23 yılda çıkan, Şerif Mardin, Çağlar Keyder, Taha Parla ve Murat Belge gibi toplumbilimcilerin çalışmalarında ortaya konduğu gibi Türk siyasetinde bürokratik otoriter bir gelenek vardır. Buna göre Türk insanı bir topluma ait ve haklarını bilen birey olamamış, Osmanlıdan kalma bir alışkanlıkla yönetilen, hüküm altında olan, sözü geçmeyen ve devlete ve diğer güç sahiplerine biat eden bir kul olmaya devam etmiştir. Buna göre yönetilenlere Cumhuriyet sonrası her ne kadar yasal haklar verilmiş olsa da kişilerin hakları devlet karşısında her an tehdit altındadır. Kişilerin canı ve malı her an devletin kutsal gördüğü amaçlar adına feda edilebilir. Cumhuriyetin ilk özgür çok partili seçimleri olan 1950 ile başlayarak demokrasiye geçişte halka karşı askeri ve sivil bürokrasi tarafından duyulan bir güvensizlik vardır. Osmanlı ve cumhuriyet tarihinde yer yer isyanlar ve askeri darbe dönemlerinde hak ve özgürlüklerin denetim altına alınmasına sıkça rastlanır. Hükmeden devlet ve bürokrasi geleneğinin karşısında halkta bir *mazlum olma* ve *ezilmişlik* söylemi gelişmiştir. Bu söylem önce sözlü edebiyata yansımıştır. Ezilen fakir köylü ve ezen hükümdar/vali/derebeylerden bahseden hikayeler, ayaklanan eşkıyaya (mesela Bolu Beyine karşı çıkan Köroğlu) methiyeler düzülmesi bunların örnekleridir.

Bu ezilmişliği ve başkaldırıyı yansıtmada toplumsal kapsayıcılığı en geniş olan sanat ve kitle iletişim aracı sinemasının imkânları Türkiye'nin aydın yazar-yönetmenleri tarafından 1950lerden başlayarak kullanmıştır. Bunun ilk örneği de gene Metin Erksan'ın sansürlenen 1952 tarihli *Âşık Veyselin Karanlık Dünyası*dır. Metin Erksan ve Halit Refiğ'in başını çektiği *Türk Toplumsal Gerçekçi Sinema Akımı*na denk gelen yıllarda mazlum, ezilen, başkaldıran, hesaplaşan karakterler görülür. Bu karakterler Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ı (1964) da *Yılanların Öcü* (1962) gibi filmlerinde devlete, derebeylerine ve ağalara karşı koyarlar. Bu filmler küçük insanı yücelten ve trajik kahraman üreten filmlerdi. Bu trajik kahraman yalnız ve asil bir mücadele verir. Bu filmler Türk sinemasında bulunan altın bir anlatım kuralı olan asil kahramanın en sonunda kötülere karşı zafer kazandığı, suçlu derebeyinin ve ağanın cezalandırıldığı filmler olmuşlardır.

Bu sıralarda Türkiye'de popüler/burjuva sineması yaygın bir tür kahraman üretmiştir. Türkiye'de popüler sinema yapımcıları tarafından şehirli, eğitimli ve burjuva birikimiyle üretilen sinema halk kitlelerinin şehirleşme ve kapitalist burjuva yaşam tarzına entegre olma isteklerine cevaben bir burjuva kahraman üretmişti. Bu kahraman güçlü, yakışıklı, girdiği mücadelelerden daima galip çıkan ve ahlaki

değerleri ile başarılı olmayı garantileyen şehirli yani *burjuva* kahramandır.

İşte tam bu sırada Yılmaz Güney o *jön* tanımının dışına çıktı. Türk sinemasında Göksel Arsoy, Ayhan Işık, Orhan Günşıray gibi şehirli, temiz, kibar kahramanlara alışılmıştı. Yılmaz Güney ise halktan çıkmış tavırları, oyunculuğu ve yaşamın içinden yarattığı bir efsane kişiliği ile Türk sinemasına marjinal ve *öteki* olan küçük insanı getirdi.

Agâh Özgüç'e göre bir gazete sohbetinde ortaya çıkan tanımdır *çirkin kral.* Sohbette Yılmaz Güney Ayhan Işıkla karşılaştırılır. Güney: "eğer o yakışıklı kralsa ben de çirkin kralım" diverek kendi adını kendi koyar. (Özgüç 2005)

Güney neden çirkin kraldır peki?: Canlandırdığı karakterler parlak kişiler, özenilecek kahramanlar değil aksine karşı kahramandırlar (anti-hero). Bu karakterler mafya babaları, kabadayılar, sisteme kanunları çiğneyerek karşı koyanlardır. Güney oyuncu olduğu dönemde ve daha sonra da yönetmen olarak iki ayrı karakter tipi yaratır. Oyuncu olduğu dönemde kapitalist sistem altında ezilen, yılmayan, yaşamaya, tutunmaya çalışan, direnen *lümpen*i yaratır. Yönetmen olarak da yaptıkları artık pasiflikten aktifliğe geçen bir direnişi ifade eden bir karakterdir. Bu direnişin sonucu sisteme isyan eden, savaşan devrimci karakter ortaya çıkar. Aktif biçimde ailesine karşı gelen Seyit Ali *Yol* filminde artık isyan eden kahramandır.

Burada üzerinde duracağım Güney'in oyuncu olarak ön plana çıktığı *Çirkin Kral* dönemindeki lümpen karakterdir. Mazlum edebiyatından içerik ve estetik olarak bu tür bir sinema çıkması sadece Türk sinemasına özgün bir durum değildir. Güney'in bağımsız politik sinema anlayışına örnek teşkil edebilecek ve karşılaştırma yapabileceğimiz iki sinemasal yaklaşım vardır. Bunlardan biri *3. Sinema*dır. Bu açıdan baktığımızda Yılmaz Güney'in ilk dönem filmleri de 3. Sinema filmleri gibi biraz da Türk sinemasının maddi imkansızlıklarından kaynaklanan bir biçimde kirli, çabuk yapılmış, sert bir estetiğe sahiptir (Örnek Pontecovro'nun *Cezayir Savaşı*). Güney'in devrimci kişiliği nedeni ile bu dönem yaptığı filmlerde 3. sinemacıların sol devrimciliği örtüşür.

Estetik ve üretim biçimi açısından Güney'in yaklaşımını tavır olarak sergileyen bir diğer yönetmen ise Amerikan bağımsız sinemasının babası John Cassavetes'tir. Cassavetes'in Güney ile benzerlikleri vardır. Her ikisi de aynı kuşağın oyuncu-yönetmenleridir. Her ikisi de popüler oyuncudur. Cassavetes'in *12 Kahraman Haydut* (the Dirty Dozen, Robert Aldrich, 1967) ile bir

Oscar adaylığı ve *Rosemary'nin Bebeği* (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968) ile de dünya çapında bir oyuncu olarak tanınmışlığı vardır. Gene hem Cassavetes hem de Güney oyuncu olarak kazandıkları paraları ile yapımcı-yönetmen olarak kendi toplumlarına ait eleştirel yaklaşımda bulunan bağımsız bir sinema çıkarır. Her iki yönetmen de lümpen karakterler yaratmaları yönünden benzeşirler. Örneğin *Etki Altında Bir Kadın* (A Woman Under the Influence, John Cassavetes, 1974) filminde Peter Falk'ın canlandırdığı isçi karakterin Amerikan *lümpen*inin hal ve tavırlarının yansıtılmasında benzer başarıyı Türk sinemasında Güney başarmıştır. Peki kim bu lümpen ve Yılmaz Güney'in sinemasında ne işlev görür?

Yılmaz Güney ve Türk Sinemasında Lümpenlik

Lümpen proleterya Marksist bir terimdir. Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi* kitabında kullanıldığı kötüleme içerikli bir kelime olarak kullanılır. Lümpen "tüm sınıfların artığı" anlamına gelir. İkili bu terimi yaşadıkları dönem insanlarından "işsiz, güçsüz, üretmeyen, dilenci kılıklı genelev tayfası" türü kişiler için kullanırlar. Kelimenin Türkçe'de kullanımı "aşağı tabakadan insan" anlamındadır. Wikipedia Türkçe yorumu ise şöyle demektedir: "İçinde bulunduğu toplumun kültürüne yabancı düşen, sözde bilgili tutum ve davranışlarıyla itici olan". Selim İleri için lümpenin örneği Sadri Alışık'ın yarattığı *Turist Ömer* karakteridir: "Turist Ömer gülmeyi unutmamış, horlandıkça iyimserliği pekişmiş bir kesimin simgesidir, lümpenin çaresizliğidir". Günümüzde bu tür lümpen örnekleri daha çok saldırgan bir şiddette bulunan kötü karakterler olarak *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Barda* (Serdar Akar, 2007) ya da bu karakterleri gülünç düşürerek bu kitleyi horlayan kişiliker olarak sunulur: *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008), *Kutsal Damacana*, (Kamil Aydın, Kamil Yılmaz, 2007).

Yılmaz Güney'in filmlerindeki o yabanıl, şehirli, zavallı kabadayıları aslında Türkiye'nin toplumsal yapısına aykırı olan Amerikan tarzı vahşi kapitalizime duyulan tepkinin ürünüdür. Türkiye'de mülkiyet hakları, üretim ve tüketim boyutları ve işçi-işveren arasındaki toplumsal sözleşme batılı sanayileşmiş kapitalist ülkelerdeki gibi oluşmadı. Cumhuriyetle beraber devlete ait olan arazi özel şahıslara satılmaya başlandı. Yabancı ve gayrimüslim tüccarlar kovuldu ve bu meslekler Türklere verildi. Şehirlerde sanayileşme ile birlikte tarım işçisi işin ve aşın olduğu yerlere göçe başladı. Toprak arzı kısıtlı olduğundan ve yeni gelen göçmenler için

kapitalizmin mülkiyet kuralları ters geldiği için çarpık toplumsal yapılar oluşmaya başladı. Kira veremeyenler gecekondu yaparak, işsiz olanlar suç işleyerek, ev kadını olamayan geneleve düşerek büyük şehirlerde ayrıksı hayatlar yaşayan lümpen karakterler oldular. Bugün halen çeşitli kuşaklardan gelen göçmenler benzer entegrasyon sorunu yaşamaktadır.

Lümpen kişinin Türk sinemasında tasviri yanında birkaç söylemsel kavramı da yanında getirmekte. Örneğin davranış biçimlerinin şekillenmesine ait kodları içeren kelime *racon*dur. *Racon*un ilk sözlük anlamı yol, yöntem, usuldür. İkincil anlamlar ise gösteriş, fiyakadır. İkinci bir davranış biçimi ise *delikanlı* olmaktır. Burda kastedilen sözünün eri, dürüst, namuslu olmak.

2000'li yılların filmlerinden *Barda*, *Gemide*, *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000) ve 1990lı yıllardan *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1994) ve 1980'lerden *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988) gibi filmlerin kahramanların kökeni Yılmaz Güney'in o çirkin kral dönemindeki filmlerinde yatmaktadır. Agah Özgüç Yılmaz Güney filmlerinde canlandırılan lümpen karakter için "sakallı, tıraşsız lümpen" der. Bu kişiler Yılmaz Güney tarafından sıcak ve sevecen gösterilir. Bu karakterler aynı zamanda da ezilmişlerdir. Onlar ekmek derdindedirler. İsyan eden, patlayan, atılan, vuran, kıran ama hep yenik karakterlerdir. Yılmaz Güney'in *Umut*, *Ağıt* (1972) ve *Umutsuzlar* (1971), *İkisi de Cesurdu* (Ferit Ceylan, 1963), *Kurbanlık Katil* (Lütfü Akad, 1967), *Ben Öldükçe Yaşarım* (Duygu Sağıroğlu, 1965) filmlerinde bu karakterlere bolca rastlanır. Yukarda değinilen lümpen karakteri ve beraberinde gelen kapitalizme karşı direnişi temsil eden örneklerden ilki *Kan Su Gibi Akacak*'tır (Mehmet Aslan, 1969).

Kan Su Gibi Akacak

Kan Su Gibi Akacak daha önce Ayhan Işık'ın başrolde olduğu Osman F. Seden'in yazıp yönettiği 1956 yapımı *İntikam Alevi* filminin bir yeniden uyarlamasıdır. Film hikayesi ise şöyledir: Ali hapisten kaçar. Balıkçı Temel'in yanına sığınır. Ali tuzak, hile ve yalancı şahitlikle hapse girmiştir. Ali serseri ve kabadayı iken tövbekar olmuştur. Temiz ve helal bir yol seçmiştir. Ali iyi çalışır, çok çalışır ve iş yerinde patronu ve çalışanlar tarafından takdir edilir. Kendisini seven bir de nişanlısı vardır. Ancak arkadaş diye bildiği insanlar kendisine tuzak

kurar. Erkek kardeşini hapisten kurtarmak için hiç istemediği bir kadınla evlenmek zorunda kalır. Sonunda işyerinde patronunu öldüren patronun oğlu suçu Ali'ye atar ve Ali işlemediği bir suçtan hapse girer. En sonuna Ali hapisten kaçar ve kendine hainlik yapan kişilerle hesaplaşır. Ali intikamını alır ancak sevdiği nişanlısı kollarında ölür.

Bu filmde de yukarda değindiğimiz kavramlardan *delikanlı* olmak vardır. Örneğin Ali delikanlıdır ve herkes ondan böyle bahseder. Diğer erkek karakterler ise hileci, dolandırıcı, tecavüzcü, hak yiyen (kapitalist) katillerdir. Bu kişiler kapitalizmin ve tüketiciliğin verdiği hırsla bu suçları işlemektedir. Ali'nin ise yaptığı bir işçi olarak alın teriyle ve emeğiyle yaşamını kazanmaktır. Ali'yi sistem dışına iten kapitalist hırsın delirttiği açgözlü insanlardır.

Kadın karakterlerde de kapitalizmin yol açtığı bir ahlak tükenişine rastlanır. Filmdeki kötü kadınlar Gönül ve annesidir. Anne hem kızını en paralı gördüğü erkeklere pazarlamaya kalkar hem de kızı bu duruma razıdır. Kötü adamlar da ahlaktan yoksundur. Oğul babasına ihanet eder, onu öldürüp suçu Ali'nin üstüne atar. Şehirli olan bu ahlak düşkünü karakterler Ali'nin aksine temiz görünümleri altında birer şeytan barındırırlar. Nasıl kapitalist yozlaşmış erkek karakterlerin zıttı Ali ise, ahlak düşkünü kadın karakterlerin antitezi de iyiliğini ve saflığını kaybetmemiş Elif'tir. O temizdir, helaldir, duyguludur.

Delikanlı Ali kapitalizm karşısındaki savaşını kaybetmiştir. Ali bundan sonra adalet kavramını yitirmiş devlet tarafından *mağdur* edilir. Sistemin Ali'nin masumiyeti dinleyecek ve anlayacak mekanizmaları yoktur. Ali'nin kardeşinin içkisine hap konması gibi bir durumda Ali'ye ve kardeşine arka çıkan olmaz. Filmde eğer bir musibet olacaksa delikanlının kendisinden gelmez. Dikkatsiz kardeşi yüzünden Ali *mağdur* olur. Ali artık o bir mağdurdur yani haksızlığa uğramış kimsedir. Zorla sevmediği bir kadınla evlendirilir. İşe döner ama bu defa da üzerine işlemediği bir cinayet yıkılır.

Bu aşamadan sonra Ali artık *mazlum* hale gelir. Yani zulüm görmüş, kendisine zulmedilmiş kişi olur. Ali haksızlığa uğramıştır. Bu durum karşısında sessiz, uysal ve boynu bükük tür. Bu haliyle devletin ve sistemin yerine getiremediği adaleti kendi ellerine alan lümpen kahraman Ali kapitalizmin yozlaştırdığı düşmanları ile ölümüne bir mücadeleye girse de elindeki tek değerli şey olan Elif'i de kaybedecektir. Ali delikanlıca yaşamış, mağdur ve mazlum olmuş ve sonunda sistem tarafından tasfiye edilmiştir.

Güney'in çizdiği lümpen karakterlerden trajik olanıdır Ali. Ancak Güney'in daha eğlenceli, hayatı, kapitalist sistemi ve devleti hiçe

sayan, komik lümpen karakterler de vardır. Bunlardan en ilginci *Kasımpaşalı Recep*'tir.

Kasımpaşalı Recep

Kasımpaşalı Recep (Nuri Akıncı, 1965) gerçekten ilginç bir karakterdir. Kendisi ev geçindirme derdindedir. Recep İstanbulludur ama göçle gelenlerdendir. Sistemin kendisine sunmadığı ama hakkı gördüğü tüketim araçlarına ulaşmak için istekte bulunur ve ters tepki görür. Arabalı zengin kızlarına bakar ve her gün onların erkek arkadaşlarından düzenli dayak yer. Gene burada burjuva kapitalist karakterler tüketimin yozlaştırdığı ahlaktan yoksun kişilerdir. Gene kötü kadın şehirlidir ve cinselliğini serbestçe kullanması ona şeytansı bir hava verir. Şehirli zengin çocuklarının önde geleni Suat tam bir züppedir. Bu gençlik motosiklet üzerinde deri ceketli İstanbul sokaklarını turlamaktadır.

Recep ise tüm bu kişiler ve yaşamlarına uzak biridir. Bu durum züppe şehirli çocuklarca da seslendirilir: Bize benziyor musun (*ki bize özenebiliyorsun*)? Benzer şekilde son dönem Türk sinemasında görülen *Barda* ve *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filmlerinde benzer soru bulunur. Recep'in hayatında *âlem* vardır. Şehre göçen köylünün beraberinde getirmeye çalıştığı köy kültürünün şehre yansımasıdır: kahve hayatı, rakı, leblebi ve mezelerle bezeli içki masası muhabbetleri Recep'in dünyasıdır. Gene böyle bir masada Recep artık tahtını ve tacını terk etmiş yaşlı bir lümpen kraldan geleceğin lümpen kralı olarak devralır. Rakı sofrasında eski bilge bir kabadayı Recep'e "içinde kuvvet varsa kral olursun" der. Benzer bilge-usta kabadayıdan genç lümpen kabadayıya devir teslim *Ağır Roman*'da da vardır.

Bu öğütlerden sonra Recep şehirde kapitalist lümpen ilişkileri bozmaya başlar. Kabakçı Süleyman'ın organize suç şebekesi umursamaz. Önce adamlarını sonra da Süleyman'ı döver. Bunun karşılığında Süleyman yerine zengin işyerlerinden haraç alan Recep esnaftan aldığını fakire verir. Recep buna *köprü* der. Yani kapitalizmin zenginler lehine bozduğu toplumsal dengeyi gelir köprüsü üzerinden yeniden kuracaktır Recep. Haraç kestiği işyerlerine girerken söze "Bir köprü inşa edeceğiz yardımınıza ihtiyaç var" diye girer. Delikanlılık gene burada ön plandadır. Bunun üzerine tıpkı *Kan Su Gibi Akacak*'ta olduğu gibi tüm kötüler ona karşı birleşir. Sonunda züppe zengin kızı da ona hayran olur (Benzer durum Metin Erksan'ın *Acı Hayat* filminde de görülür). Recep tüm düşmanlarını yener. Delidir, gözüpektir. Basmaya girdiği

mekânlara elinde dinamitle gider ve karşısındaki düşmanları daima korkaktır. En sonunda Recep'in sevdiği zengin kızı içinde bulunduğu kapitalist tüketim normlarından utanç duyar ve bu *delikanlı* erkeğin olmaya karar verir. Kız yanıldığını ve kapitalist tüketim normlarının kendisini yozlaştırdığını anlamış ve kendi isteğiyle kendini Recep'e teslim etmiştir.

Sonuç

Yılmaz Güney'in sinemasında şehre köyden göçmüş, kapitalist normlar altında ezilenler yavaş yavaş kapitalizme ve ona destek veren devlete karşı bir direniş gösterirler. Cumhuriyet sonrası devlet eliyle ortaya çıkarılan milli burjuva yavaş yavaş işçi sınıfı oluşmaya başlayınca ücretli çalışanın da kahraman olduğu bir sinema üretilir. Bu konuda Yılmaz Güney yarattığı karakterlerle öncü bir rol oynar. O'nun filmlerinde topluluktan bireye dönüşmeye zorlanan, köyden ve toprağından şehre- fabrikaya gitmeye zorlanan o lümpen küçük insanlar şehirleşmeye, kapitalist sisteme entegre olmaya çalışsalar da her zaman kaybederler. Daha sonra Zeki Ökten ve Zeki Demirkubuz'un filmlerinde de görülen bu karşı kahramanlar ilk Yılmaz Güney'in, filmlerinde görülür.

Güney'in *çirkin kral* dönemine ait filmlerinde haksızlığa uğrama, mazlum olma durumları ezilen, göçen ve şehirleşmeye çalışan kesimin kapitalizmle olan ideolojik sorunlarını ekranda çözmektedir. Bu filmlerde bu tepki şiddetle ifade edilmektedir. Bu şiddet hem kadın hem de erkeğe yöneltmektedir. Sorunların çözümünde hem kapitalizme hem de devletin yasalarına bir isyan vardır. Örneğin hırsızlık yapılarak elde edilenler fakirlere verilerek sosyal adalet sağlanmaktadır. Lümpen karakterlerin mutluluğa giden yolda bara gidebilmek, şehirli bir kadın tarafından sevilmek ve en basitinden çalışacak bir işi olmak gibi istekleri günümüzde de göçmen çocuklarının sorunudur.

Yılmaz Güney'in ayrılan yönü onun çok özgün ezik karakterler göstermesi, çok özgün bir estetiğe sahip oluşu ya da bir yıldız olarak siyasal bir kimlikle film yapması değildir. Güney'in özgünlüğü bu lümpen dediğimiz ezik, mazlum, şiddetle yaşayan göçmen çocuklarını büyük bir inanç ve duyarlılıkla gene bu insanlara seyirci olarak taşımış oluşudur. Bu yönüyle Güney *halk için halk sineması* yapmış olmakta ve kendi dışında kalan sinemacıları da *burjuva sineması* yapmış konumuna sokmaktadır. Bu tespitleri geliştirip daha kapsayıcı bir kuram yapabilmek için Güney'in daha çok filmine, daha derin

bakmak gerekir. Bunun araçları da sinema çalışmalarının yanında kültürel araştırmaların da desteğini alarak olmalıdır. Bugün hâlâ Agâh Özgüç'ün bile ulaşamadığı 22 tane Yılmaz Güney filmi vardır. Bu çalışma Güney sinemasının çirkin, küçük insanlarının kitabını yazmak için mütevazı bir adımdır. Gerisinin gelmesi dileğiyle...

Kaynakça

Daldal, Aslı (2005) Art Politics and Society: Social Realism in Italian and TurkishCinemas, İstanbul: ISIS Press.

Giddens, Anthony (1976) *The New Rules of Sociological Method,* London: Hutchenson.

Kırel, Serpil (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması* (Yeşilçam Narrative Cinema), İstanbul: Babil.

Mardin, Şerif (1973) 'Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics?' *Deadalus*, 102: 169-91.

Özgüç, Agah (2005) *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney* (The Complete Films of Yılmaz Güney), İstanbul: Agora.

Schechner, Richard (2006) *Performance Studies: An Introduction.* 2nd ed., London: Routledge.

Teksoy, Rekin (2008) *Turkish Cinema*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Murat Akser
Öğretim Görevlisi
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, TV ve Sinema Bölümü

DARBE – MUHTIRA ORTAK YAPIMI: KÜÇÜK BİREY

Ayşe Bayramoğlu
Deniz Ceyhan Arman
Sezin Bozacı

50'lerde çok partili döneme geçiş, 60'larda sanayideki hızlanma Türk toplumunda çağdaş dünyanın bir parçası olma umudu yaratmıştı. Ama bu süreç bağlanmayı düşündüğümüz ve istediğimiz dünyada hiç de hoş karşılanmayan darbeler ve bunları izleyen uygulamalarla sarsıntıya uğruyordu. Sırasıyla 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbe ve muhtıralarında görüldü ki asker 'tarihi vazifelerinden' birini yerine getiriyordu. Elbette bahsi geçen askeri müdahaleler farklı durum ve koşullara "Dur!" demek amaçlıydı, ama hepsinin ortak bir özelliği vardı ki o da toplum üzerinde yarattığı baskıydı. Bu üç askeri müdahalenin içinde 12 Eylül 1980 darbesi, Murat Belge'nin deyimiyle: *"Bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi"*ydi (Belge 2000: 12). İşleme konan tüm uygulamalar ve değiştirilen yasalar *"Toplum üzerinde ciddi bir devlet denetimi ve güdümü yaratmaya yönelik"*ti (Belge 2000: 12). Tüm otoriter devletlerin hedeflediği gibi Türkiye de sessiz ve baş eğen bir toplum yaratma yolunda elinden geleni yaptı. Halkın baş eğmeyen kısmı fiziksel engellemelerle karşılaştı. İşkenceler, idamlar "huzur ve güven ortamı" sağlamaya yönelikti, kimse ses çıkarmadı. Elbette engellemeler yalnızca dönemin tanıklarına yönelik değildi, gelecek nesillerin de baş eğen, sessiz topluluğa dahil olabilmesi için eğitim sisteminde köklü değişikliklere gidildi. Mevcut resmi ideolojinin propaganda aracı kitle iletişim araçları oldu. *"Özgür düşünen bireyler yok edilerek toplum sürü haline getirildi."* (Belge 2000: 18) Böylece sessiz ve baş eğen toplum, 'demoralize' halden Murat Belge'nin deyimiyle 'amoralize' hale doğru yön değiştirdi. Çevresinde olup bitenleri seyretti ve kanıksadı, gün geçtikçe duyarsızlaştı. Elbette bu duyarsızlaşma sürecinde de baskı

rejimi etkisini sürdürüyordu. Batıdaki teknolojik gelişmelerle birlikte kitle iletişim araçlarının etkileri tüm ülkede yaygınlaşırken, popüler kültür ürünlerinin tüketimi de hızla arttı. "Gelişen Türkiye" içeride ve dışarıda olan bitenden habersiz oyuncaklarla avutuldu.

80'li yıllarda ortaya çıkan bir diğer sorun ise köyden kente göç idi. Mübeccel Kıray'a göre:

> *Kentleşme, nüfusun büyük bölümünün tarımdan, topraktan kopup tarım dışı alanlarda, sanayilerde, karmaşık örgütlerde ve dolayısıyla köyden başka yerlerde, kentlerde hayatlarını kazanmaya veya yaşamaya başlamaları demektir.* (akt. Esen 2000: 99)

Batı'da sanayi devriminden sonra gelişen kentleşme ve kentlileşme süreci karşısında Türkiye'de kentleşme ve kentlileşme eş zamanlı gerçekleşmedi. Köylerde iş bulamayan, iş yapamayan kitleler, "yeni iş", "yeni hayat" kurma düşüncesiyle, taşı toprağı altın olan kentlere, İstanbul'a göç ettiler. Göç edenler, onlarla kader ortaklığı yapan diğer "göçen" kitlelerle, ne şehirdeki ne de köydeki yaşama benzeyen, yeni bir yaşam biçimi oluşturdular. Şehirdeki yaşam pahalı ve uzaktı. Çözümü işyerlerine, fabrikalara yakın alanlarda kolayca kurdukları ve zamanla geliştirdikleri derme çatma evler yapmakta buldular. Gece konan evler, mahalleleri; mahalleler de çarpık kentleri oluşturdu. Fakat kentin içinde kentli olamayan bireyler sağlıklı gelir elde etme yolunu bulamadılar.

Bu gelişmeler sonucunda 80 sonrasında toplumu oluşturan bireylerin iki ana gruba ayrıldığını söylemek mümkün. İlk grup; toplum sorunlarına duyarsız, benmerkezci, kariyer peşinde koşan bireyler; diğer grup ise sadece anına sarılan, gününü kurtarmaya çalışırken başarısız olan, yokluğun sınırındaki bireyler. Her iki gruptaki bireylerin ortak özelliği oluş süreçlerini 'bir şekilde' tamamlama çabasıdır. Bizim bu çalışmada seçtiğimiz örnekler ikinci grup bireylerin yani tutunamayanların öykülerini konu edinen filmlerdir.

Karşılaştırma

Seçtiğimiz filmlerdeki ana karakterleri kıyaslarken, öyküleri anlatılan küçük bireylerin toplumsal konumlarını ve iç dünyalarını, aşağıda detaylandırdığımız belirli kriterlerle irdelemeye çalıştık. Yine bu kriterler ekseninde, filmlerin varoluşçuluk felsefesiyle nasıl bir bağ kurduklarını, anlatılmaya çalışılanın gerçekten küçük birey bunaltıları olup olmadığını ve nasıl bir anlatım yolu izlendiğini inceledik. Bu filmleri seçmemizin sebebi, her birinin birer tutunma öyküsü anlat-

ma iddiasında olması ve özellikle de Zeki Demirkubuz'un filmlerinde varoluşçu eserlerden esinlendiğini ifade etmesidir.

- An'a tutunma hali

Heidegger'e göre, insan yaşamı boyunca oluş süreci içindedir. Bu sürecin ölümle gerçekleşeceğinin bilincinde olmadan yaşayan birey, kaygı, korku, sıkıntı gibi durumlara düşer. İşte bu an'a tutunma halinde birey, sonluluğunun farkında olmadan ya da fark etmek istemeden yaşamını sürdürürken, gündelik yaşamında onu bunaltan değer yargıları altında ezilir. Böylece ölümlü olduğu gerçeğini unutur. Kaygı, korku, sıkıntı gibi durumların sesine kulak veren birey ise vicdanının sesine kulak vermiş olur. Kişi sahicilik yaşantısına geçer. Ölümlülüğün, sonluluğun farkına varmış olur.

- Seçim yapma hali

Varoluşçu felsefenin savunduğuna göre birey, seçimlerine göre yaşar ve bu seçimlerin kendisine çizdiği yolda başına gelecekleri kabul eder. Buna göre birey tüm zaaflarıyla, iyi-kötü tüm özellikleriyle idealize olmadan karşımızdadır.

- Sorumluluklarına yönelik farkındalık

Varoluşçu insan bir karar verirken, bu kararın kendinden yola çıkarak tüm toplumu etkileyeceğinin bilincindedir, dolayısıyla sorumluluk duygusuyla hareket eder. Bu büyük sorumluluk insanın tüm hayatı boyunca, her hareketinden önce hatırlaması gereken büyük bir yüktür. Varoluşçu insanın içine düştüğü 'bunaltı' da bu sorumluluğun bir sonucudur. Sartre *"Olmak istediğiniz insanı yaratırken, herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarsınız."* (Sartre 2005: 41) diyerek, ilk bakışta bireysel gibi duran bu sorumluluğun aslında tüm toplumu kapsayan bir etkisi olduğunun altını çizmiştir.

- Eylemsizlik hali

Varoluşçuluk; *"Eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır"* (Sartre 2005: 56) der. *"İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendi yaptığını gerçekleştirdiği ölçüde vardır; hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir."* (Sartre 2005: 56)

- Fiziksel çöküntü / hastalanma hali

İçine düştüğü bunaltı ve taşıdığı sorumluluk yükü bireyi umutsuzluğa hatta bir tür hiççiliğe sürükleyebilir. Bu noktada hiç bir faaliyette, eylemde bulunmak istemeyen birey için çevresinde olan biten her şey anlamsızlaşır, hatta zamanla fiziksel olarak gerçekten hastalanır, odasından, yatağından çıkamayacak derecede gücünü yitirir.

Anayurt Oteli – Zebercet

Ömer Kavur'un, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarladığı 1987 yapımı filmi *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1987), Türk sinemasında küçük birey öykülerine ilk örneklerden biridir. Filmin ana karakteri Zebercet, babasından kalma bir oteli işletmektedir. Otele bir kadın gelir. Bir gece kalır ve geri geleceğini söyleyerek otelden ayrılır. Kadının fiziksel yolculuğu; Zebercet'in de iç yolculuğunun sebebi olmuştur. Kadının hiç bir zaman gelmemesi Zebercet'in iletişimsizliğini ve yalnızlığını daha da perçinler. Bu durum giderek Zebercet'in iletişim kurma isteğini olumsuz etkiler.

Filmdeki mekân, neredeyse Zebercet kadar önemli bir role sahiptir, tüm heybetiyle ruhumuzu sarar. Otel, Zebercet'in yaşadığı sanrılardaki, korku, kaygı, sıkıntı gibi durumların kaynağı gibidir. Mekânın klastrofobikliği, kasvetli hali bir anlamda içinde bulunulan ülke koşullarının kasveti gibidir. Zebercet dışarıda olduğu zamanlarda kendini daha da yalnız hisseder; ne sokağa ne meyhaneye ne de bayram kutlamalarına aittir. Zebercet bu "aidiyetsizlik" içinde kendini suçlu bulur ve bunun sebebini bulmak için oteli dış dünyadan yalıtır. Âşık olduğu kadının gelmemesiyle Zebercet'in diğer insanlarla kurduğu iletişim de hastalıklı bir yola girer. Otelinde çalışan köylü kadını ve arkasından kadının beslediği kediyi öldürür. Artık boşluğun, kimsesizliğin, iletişimsizliğin ve eylemsizliğin egemen olduğu otelde Zebercet'in içsel dünyasından çıkış olmadığının farkındayızdır. Zebercet bu çıkışsızlık içinde kendini ölümle cezalandırır. Ölümünü, dışarıda 10 Kasım törenlerinin yapıldığı güne denk getirir. Zebercet'in varoluşunu anlamlandırma ve yaşadığı problemi kendinden hareketle çözme çabası görünürde evrensel bir gerçekliğe dayanmaz. Görünenin ardındaki gerçeklik, ülke koşullarının ağırlığı, insanların dehşet mekanizmasına dönüşmesinin en net hissedildiği küçük noktayı, bireyi bize işaret eder. Zebercet, birey olarak kendi savruluşuna kendi seçimiyle "Dur" demiştir.

İtiraf – Harun

Demirkubuz'un 2001 yapımı filmi *İtiraf*'ta ana karakter olan Harun, toplumun nispeten elit bir kesiminin üyesi, bir küçük burjuvadır. Fakat Harun'un standartları yüksek yaşamını sürdürme amacı yok olmuş durumdadır. En yakın arkadaşının karısıyla birlikte olmuş ve bu sebeple arkadaşının intiharına neden olmuştur. Harun, geçmişte yaşadığı bu olayın yarattığı sıkışmışlığın içinde karşımıza çıkar. Arkadaşının karısıyla evlenmiştir ve fakat asla sağlıklı bir ilişki yürüte-

memişlerdir. Harun, geçmişin izlerinden kurtulamamaktadır. Varoluşçuluğa göre birey yaptıklarından, seçimlerinden hatta seçmediklerinden de sorumludur. Bireyin sadece kişisel arzularına yönelik bir özgürlüğü elde etmesi mümkün değildir. Özgürlük kişinin yapıp-ettikleriyle eylemlerinden ibarettir. Harun yaptığı bu özgürce seçimi sindiremediği için acı çekmekte ve çektirmekte olan bir bireydir. Bu yüzden arkadaşına yaşattıkları kendi başına gelir, karısı onu aldatır. Filmde, tüm parçaları dağılmış olan Harun'u sefil eden sebep, ne bireysel seçimi ne de özgür iradesi olarak sunulur. 'Aldatan kadın' Harun'un silikleşmesine, hayata küsmesine ve intihara kalkışmasına sebep olmuştur. Ancak varoluşçuluğa göre kişi, başına gelenlerden ötürü başkalarını suçlamak yerine, kendi sorumluluğunun farkına varmalıdır. Aksi takdirde bireyin yaşadığı kaygı, korku, sıkıntı, çöküntü onu saldırganlaştırır. Kendinden başka herkesi suçlayan bireycik olur. Edimleriyle kendini korkak olarak kurmaktan öteye gidemez, Zebercet gibi kendine bile itiraf etmeye cesaret edemediği gerçekliğin altında bir gölge gibi yaşar.

Masumiyet– Bekir ya da Yusuf

Zeki Demirkubuz'un 1997 yapımı filmi *Masumiyet*'te ise önce Bekir, Bekir'in intiharından sonra ise Yusuf ana karakter olarak karşımıza çıkar. Bu filmde bizim çalışmamıza konu olan küçük birey örneği Yusuf'tur. Ablasına yaptıklarından dolayı hapiste olan Yusuf'la cezasının bitip salıverildiği gün tanışırız. Yusuf, gidecek yeri ve kimsesi olmadığı için hapishanede kalmak ister ancak bu isteği geri çevrilince dışarıdaki hayata geri dönmek zorunda kalır.

Yusuf, varoluş sıkıntısı içindeki bireyin hiçbir yere ait olamama halini kendinde barındırır. Yaşamın yoluna çıkardıklarına göre hareket eder. Geçmişi neredeyse yoktur; elbette ablasına karşı sorumlulukları vardır, yaşattıklarının vicdan azabı altında ezilmektedir. Ama bu ona geçmişini unutma isteğinden başka bir yönelim vermez. Hapishaneden çıktıktan sonra, Bekir, Uğur ve Uğur'un küçük kızıyla yolları kesişir. Uğur hayatını pavyonlarda çalışarak kazanmaktadır. Âşık olduğu adam hapistedir ve sürekli olarak ülkenin çeşitli ceza evlerine sürülmektedir. Bekir ise Uğur'a âşıktır ve tüm hayatını Uğur'un peşinden gitmeye adamıştır. Geçmişi olmayan Yusuf' un, geleceğe yönelik beklentisi ise üçüyle tanıştıktan kısa bir süre sonra Bekir'in intihar etmesinden sonra oluşur. Yusuf, bir nevi "Bekirleşmiştir". Bekir'in görev ve sorumluluklarını devralarak birey olmuştur.

Tıpkı Bekir gibi o da Uğur'a âşık olmuştur ve aşkına karşılık beklemektedir. Fakat karşılık alamayınca yolunu değiştirmez. Uğur'u yaşadığı hayattan çekip kurtarmak için de bir şey yapmaz ya da yapamaz. Yusuf'u belli bir yönde ilerlemeye zorlayan sebep Uğur gibi gözükür. Karşılıksız bir aşkın peşinden sürüklenmek onun yazgısı gibidir. Uğur'un âşık olduğu adamın, Yusuf'un hapishanedeki en yakın arkadaşı Zagor'dan başkası olmaması da bu kader vurgusunu perçinler niteliktedir. Yusuf, belirsiz geleceğini, kendine ait olmayan bir çocuğun geleceğiyle, Uğur'un küçük kızıyla birlikte üstlenir. Yaşadığı durumların sonuçlarını üzerine almayan birey saldırganlığa, karşısındakini suçlamaya meyillidir. Zebercet'in eril hali ve sıkıntılı ruh haline rağmen karar verebilme yetisine karşılık, Yusuf çocukla beraber bilinmeze savrulan 'çocuk ağabey' gibidir. Bu anlamda hayatı kontrol etmeye gücümüzün yetmediği durumlarda kader, alın yazısı, kara baht gibi inanışlar, insanların farkındalık sürecine ket vurur, tüm suçu bir bilinmeze yüklemenin refahını bireye seve seve sunar.

Yazgı – Musa

Zeki Demirkubuz'un, 2001 yapımı diğer filmi *Yazgı*'yı, A. Camus'nün *Yabancı* isimli romanından esinlenerek çekmiştir. Filmdeki ana karakter Musa, bir orta sınıf mensubudur. Hukuk fakültesini bitirmeden üniversiteden ayrılmıştır. Bir gümrük firmasında çalışır ve annesiyle yaşar. Evli değildir. Musa film boyunca tüm kayıtsızlığıyla karşımıza çıkar. Yaşadığı anın öncesini ve sonrasını düşünmeyen, bununla birlikte ana karşı da kayıtsız kalan bir bireydir. Annesinin ölümüne, karısının kendisini aldatışına, suçsuz olduğu halde hapse atılışına aldırış etmez. Hayatın akışını bozmak istemiyor gibi bir hali vardır. Sorgulamaz, seçim yapmaz. Sorumluluklarına yönelik bir farkındalık söz konusudur ama sorumluluklarını önemsemez. Bu önemsememe durumu sorumluluktan kaçma değil, daha çok kayıtsız kalma olarak nitelendirilebilir. Georg Simmel, özellikle metropollerde yaşayan ve çok fazla uyarana maruz kalan kentlilerin yaşadıklarına kayıtsız kalarak "blase" bir davranış biçimi geliştirdiğini söyler. Hatta bu bireylerin nihilizme varabilecek bir tür içe kapanıklık hali içinde bulunduklarını ekler.[1] Musa'nın bu tanıma uyan bir birey olduğu söylenebilir. Başına gelen olaylara neredeyse hiç tepki vermeyen Musa, duyarsızlığıyla "amoral" birey olarak da tarif edilebilir.

[1]http://www.boyutpedia.com/default~ID~1618~aID~65603~link~modern_kentin_sokaklari_ve_gezginleri_arkadlar_ve_fl%C3%A2neur.html

Film, birçok yönden esin kaynağı olan *Yabancı*'dan ayrılır. Özellikle romanda yeri yokken filmde Musa'nın yaşadıklarının sorumlusunun bir kadın olduğunun alttan alta hissediliyor olması, ele alınan ana problem açısından roman ve filmin ayrıldığı en önemli noktadır. *Yabancı*'daki Meursault'un yaşadığı tam anlamıyla bir eylemsizlik, boşvermişlik, umursamama, saçma serüveniyken; filmde Musa'nın başına gelen olaylara bir kadının sebebiyet vermesi karakter açısından tepkisizliği bozmasa da, filmin öyküsüne kuşbakışı baktığımızda olaya bir nedensellik yükler. Musa başına gelen olayları soğukkanlılıkla hatta umursamayarak değerlendirse de, 'yazgı'sı bir kadın tarafından örülmüştür.

Uzak – Mahmut

Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yapımı filmi *Uzak*'ta Mahmut karakteri bir küçük burjuva örneği olarak karşımıza çıkar. Eskinin solcusu, şimdinin liberali fotoğrafçı Mahmut, sıkıntılı bir yaşam sürer, ancak bu sıkıntının sebebi maddi değildir; Mahmut daha çok yaşama sebebini kaybetmiş gibidir.

Mahmut da tıpkı *İtiraf* filmindeki Harun gibi geçmişinden kurtulamamaktadır. Karısından boşanmıştır. Başta annesi olmak üzere ailesini diğer fertlerinden de kopuk bir hayat sürmektedir. Ancak bütün bunlar aslında onun geleceğini kurmasına engel değildir. Buna rağmen hayata karşı bitkin düşmüştür ve tutunmak için herhangi bir çaba sarf etmez. Başarısızlığı, başarılı olmak için çaba sarf etmemesinin sonucudur. Kendini yalnızlaştırıp tek kişilik bir hayatın içine hapseden Mahmut, anını yaşar ama tadını çıkarmaz. Yoğun bir vicdan azabına mahkumdur; eski karısının çocuğunun olmamasına sebep, evlilikleri biterken Mahmut'un zorlamasıyla yaptırılan kürtajdır ve Mahmut bunu bilmesine rağmen sorumluluğu kabul etmez, etrafında dolaşır

Mahmut'un hayatı, hemşerisi Yusuf'un memleketten gelişi ile altüst olur. Kurduğu düzen bozulur. Mahmut aslında kendisi de bir taşralı olmasına rağmen bu geçmişten kurtulmak istercesine şehirli olmaya çalışmıştır. Bir zamanlar, yapacağı filmlerle Tarkovsky olacağı hayallerini kurmuştur. Şehirli adetlerini benimsemeye çalışmıştır. Ancak şu anda yaşadığı ev, kurduğu düzen, metropollerde yaşayan yalnız, bunalımlı ve kaybetmiş bireylerin tipik hayatını yansıtmaktadır. Mahmut göç etmiş olduğunu o derece unutmuştur ki, gerçek bir taşralı olan Yusuf'un yanına misafir olarak gelmesiyle, kurtulamadığı köylü geçmişiyle yeniden yüzleşir. Mahmut bir anlamda arada kalmış, ne köye ne de kente ait olabilmiş bir bireydir.

Kaç Para Kaç– Selim

Reha Erdem'in 1999 yapımı filmi *Kaç Para*'da karşımıza çıkan küçük birey örneği Selim'dir. Selim kendine ait bir gömlek dükkânı işleten bir küçük burjuvadır, o da toplumun elit bir kesiminin üyesidir. Evlidir ve düzenli bir aile hayatı vardır.

Selim karakteri, ilk bakışta problemsiz gibi gözüken ama aslında kendiliğinden akıp giden tek düze hayatından, onun oluş sürecini uyanışa geçirecek para dolu bir çanta ile uyandırılır. Selim bir süre ne yapacağını bilemez. Bu tesadüfe yönelik eylem kararını Selim'in içsel özgürlüğü verir. Ancak bu durumda Selim 'olan' değil, 'olması gereken' birey olacaktır. Karar verme özgürlüğü onun eyleme özgürlüğüyle sonuçlanacaktır. Ancak vicdanının sesi bir an olsun susmaz, onu, seçiminin sonuçlarından korkarak hareket etmeye, suçlu hissetmeye ve sonunda kendini yok etmeye zorlar. Bu süreçte bireyin parayla birlikte değişimine, dönüşümüne tanık oluruz. Birey artık özgürdür; fakat bu özgürlük onu paranın tutsağı yapmıştır. Engel olmaya çalışmaz, yalnızca bu değişimi bir süre geciktirir, ama sonunda yenik düşer. Bu yenik düşüş, seyircilere açık uçlu bir okuma sağlar. Selim kimine göre takılarak düşer, kimine göre ise özgür bir birey olarak kendi hayatını sonlandırmaya karar verir. Eylemlerinden sorumludur; sorumlu oluşundan dolayı da özgürdür. Böylece birey kendini, varoluşunu, yok edişle de olsa tamamlar.

Takva- Muharrem

Önder Kızıltan'ın 2006 yapımı filmi *Takva*'da ise Muharrem küçük birey örneği olarak karşımızdadır. Mütevazı yaşamını hak yoluna adamış bir orta sınıf insanı olan Muharrem, hayatını yalnız sürdürmekte, günlerini işine gidip gelerek ve ibadet ederek geçirmektedir.

Muharrem, vasıfsızlık – başarı - başarısızlık sürecini yaşar. Sıradan bir çırakken, kendini adadığı tarikat / dergâhta tahsilatla görevlendirilir. Çıraklık dönemindeki, neredeyse 'düşün'den uzak yaşamı, yeni göreviyle birlikte karar verme, seçim yapma gibi edimlerin hayatına girmesiyle değişir. Dergâhtakilerin parayla olan ilişkilerinin, dışarıdaki insanlardan farklı olmadığını görür. Görev adı altında içine sinmeyen şeyler yapmak zorunda kalır. Böylece uzak durduğu kavramlar hayatına girmeye başlar. Birey, eyleme geçtiğinde bir takım değer yargıları hayatında anlam kazanmaya başlar. Muharrem'in baht dönüşü, ruhen kendini adadığı dergâhına, bedenen de hizmet etme fırsatı sunulmasıyla

gerçekleşir. Bu olay Muharrem'i bunaltıya sürükleyen yolun başlangıç noktası olur. İdealize ettiği ile asıl olan arasındaki uçurumun derinliğini fark ettikçe bocalar. Muharrem iyi kadar kötünün, temiz kadar kirlinin ağırlığını da hisseder. Paranın yanı sıra düşlerinde yakasını bırakmayan kadının dervişin kızı olması da ayrıca gittiği yolun karanlığını perçinler, yaşadığı bunaltıyı arttırır. İnandığı yolda yaşadığı çelişkilere ve gittiği yolda her şeyi sorgusuz sualsiz kabul etmesine rağmen vicdanının baskısına dayanamaz ve böylece başarısız olur. Hatta gün geçtikçe ruh sağlığını yitirir. Yaşadığı bunaltı onu hayattan tamamen siler.

Sonuç

Ele aldığımız filmlerdeki en temel ortak nokta; bireylerin, gerçek bireylerden yola çıkıyor oluşudur. İyi kötü gibi değer yargılarını aynı anda tecrübe eden bu bireylerin yaşamı, pembe sıvanın altından görünen çamur rengi duvarlarla örülüdür. İncelediğimiz karakterlerin esas dertleri var olamamaktır. Bu oluş sürecinin gerçekleştiği ya da gerçekleşemediği dünya ise; kentleşme, sanayileşme, işsizlik, rekabet, suç, güvensizlik, acımasızlık, ahlaki değerlerin kötüye döndüğü griye bürünmüş bir dünyadır.

Varoluşçuluk felsefesinin ürünü olan tüm eserlerde hakim olan kasvetli ve umutsuz hava, ele aldığımız filmlerde de gözüken bir diğer ortak noktadır. Her ne kadar Sartre: *"Varoluşçuluk bir çeşit iyimserliktir, bir çeşit eylem, çalışma öğretisidir."* (Sartre 2005: 76) diyerek varoluşçuluğun aslında insana umut vadeden bir felsefe olduğunu iddia etse de, eserlerinde bunun yansımalarını görmek zordur. Tüm varoluşçu eserlerde görülen karanlık ve boğucu hava onun eserlerine de hakimdir. Ele aldığımız filmler de bu noktada varoluş edebiyatı örnekleriyle ortaklaşır; bireye yol göstermezler, yaşanan sıkıntıdan bir kurtuluş kapısı bulunabileceğine, bir anlamda aydınlığa ulaşılabileceğini dair bir umut vaat etmezler.

Varoluş edebiyatındaki örneklere baktığımızda, yaşadığı bunaltıyı tanımlayabilen, hatta sahiplenen, belirli bir farkındalığa sahip bireylere rastlamak mümkündür. Dostoyevski'nin yeraltı adamı, yaşamını tüm çirkinliğiyle ve iğrençliğiyle kabullenir. Başarısızlığından adeta zevk alır. Yine Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ının başkarakterlerinden biri olan Selim de aslında yaşadıklarını tarif edebilme, anlatabilme olanağını bulmuştur. Kendi yazdığı el yazmaları, onun, yaşadığı hayatı belirli bir bilinç düzeyi ile algılayabildiğinin kanıtıdır. Kendisine sürekli olarak "Ben ne yapmak istiyorum?" sorusunu sorabilmiş bir

karakterdir. Selim hayatının gidişatını da yine bu bilinç düzeyiyle değiştirir, 'oluş' sürecini kendi özgür seçimiyle sonlandırır. İncelediğimiz filmlerde ise, belirli bir sorgulama ve seçme sürecinden geçen karakterler dahi bu derece bir farkındalıkla hareket etmezler. Özellikle Demirkubuz'un filmlerindeki karakterler kendilerini yazgılarına tamamen teslim etmişlerdir. Her hangi bir sorgulama, seçme, reddetme süreci dahi yaşamazlar.

Ele aldığımız filmlerin, edebiyattaki örnekleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan bir diğer ortak noktaları, yaşanılan bunaltıları daha çok bireyin kendi küçük dünyası içinde yansıtmayı tercih etmiş olmalarıdır. Toplumsal arka plan, sistem baskısı, kendini çok fazla hissettirmez. Bu anlamda hiçbiri, örneğin Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde olduğu kadar şiddetli bir modern sistem eleştirisi sunmaz.

İncelediğimiz filmlerin temel ayrışma noktaları ise, varoluş problemlerini gerekçelendirdikleri noktalardır. Demirkubuz'un karakterlerindeki 'bu dünyada bir yere ait olamama' hali, bireyin 80'lerden sonraki yalnızlaşma serüveninin vardığı noktalardan biri olarak ifade edilebilir. Bireyler adeta havada asılı ruhlar gibidir. Zamansız ve mekânsız bir yaşam sürerler. Geleceğe yönelik korkuları yoktur, kurban ya da kahraman değillerdir. Ancak Sartreyen varoluşçulukta bireyin sıkıntısı yaşamın kendisinden, yaşama dair hissedilen sorumluluk duygusundan ve sistemin birey üzerinde kurduğu baskıdan kaynaklanırken, Demirkubuz karakterlerinin yaşadıkları bunaltının sebebi yazgıları olarak sunulmaktadır. Bireylerin seçim ve deneyimlerle kendi yollarını çizişlerine tanıklık etmeyiz. Bunaltıları sistemin sorgulanmasından kaynaklı değildir. Kendileri için çizilen kötü kaderin doğal bir sonucudur. Ve o kader - ilginçtir ki - mutlaka bir kadın tarafından şekillendirilmiştir.

Reha Erdem'in *Kaç Para Kaç*'ı, Ömer Kavur'un *Zebercet*'i ve Önder Kızıltan'ın *Takva*'sı ise izleyicilere bireyin sorgulamalarına, seçimlerine, seçimlerinin sonuçlarına tanıklık edebilme olanağı sunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmindeki Mahmut karakteri ise böyle bir sorgulama sürecinden geçmez. Filmde karakteri kendisiyle ciddi bir hesaplaşma içine sokacak bir baht dönüşü gerçekleşmez. Mahmut'un sıkışmış ve asılı kalmış haliyle modern insanın varoluş bunaltısı yansıtılırken bu bunaltının kaynağının adı net bir şekilde konmaz. Filmde karaktere bir final verilmez; dolayısıyla herhangi bir sebebe bağlanmayan bu bunaltı, herhangi bir sonuca da bağlanmaz. Bu bağlamda *Uzak,* varoluş probleminin içinden çıkılmazlığının altını diğer filmlerden farklı bir şekilde çizer. Yaşanılan bunaltının şiddeti-

nin artması ya da başka bir şeye dönüşmesi şart değildir, insana tüm hayatı boyunca aynı dozda eşlik edebilir. Sonuç olarak, *Kaç Para Kaç*'ın, *Anayurt Oteli*'nin, *Takva*'nın ve *Uzak*'ın yaşananları belirli bir nedene, kadere ya da kadına bağlamaya ihtiyaç duymaksızın, varoluş problemine daha gerçekçi ve daha doğru bir noktadan bakmamızı sağladıklarını söylemek mümkündür.

Kaynakça

Belge, Murat (2000) *12 yıl sonra 12 Eylül*, İstanbul: Birikim Yayınları.
Esen, Şükran (2000) *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.
Mengüşoğlu, Takiyettin (1997) *Felsefeye Giriş,* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Sargın, Doç. Dr Güven Arif. "Modern Kentin Sokakları ve Gezginleri: Arkadlar ve Flaneur". *Boyutpedia.com*
http://www.boyutpedia.com
Sartre, J. Paul (2005) *Varoluşçuluk*, İstanbul: Say Yayınları.
Savaş, Hakan (2003) *Sinema ve Varoluşçuluk*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Seçilen Filmler

Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1987)
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2001)
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002)
Kaç Para Kaç (Reha Erdem, 1999)
Takva (Önder Kızıltan, 2006)

Edebi Karşılaştırmada Kullanılan Kaynak Romanlar

Atay, Oğuz (2004) *Tutunamayanlar,* İstanbul: İletişim Yayınları
Camus, Albert (1996) *Yabancı*, İstanbul: Can yayınları
Dostoyevski (2006) *Yeraltından Notlar,* İstanbul: İletişim Yayınları
Kafka, Franz (2007) *Dönüşüm,* İstanbul: Can Yayınları.

Ayşe Bayramoğlu
Deniz Ceyhan Arman
Sezin Bozacı
Yüksek Lisans Öğrencileri
Kadir Has Üniversitesi
Film ve Drama Programı

KADER VEYA YAZGI: KOCA BİR BOŞVERMİŞLİK YA DA KADERE KARŞI DURUŞ

Uygar toplumda bir kişi büyük kalabalıkların elbirliğine ve yardımına ihtiyaç duyarken, bütün hayatı birkaç arkadaş edinebilmesine ancak yeter.

Aslı Kotaman

Giriş

Bireyseldeki sosyali ve tikeldeki geneli görebilmeye imkân tanıyan sinemanın, "birey"i merkeze alan popüler film örneklerinde bireylerin kendi kararlarını verdiğini ve çoğu zaman bu kararların toplumsal ahlaka, burjuva ahlakına karşı gelmeyi gerektirdiğini görürüz. Sonrasında öykü kahramanının bir Antik Yunan anlatısının trajik olay örgüsü gibi kadere karşı duruşunun cezasını çektiğine şahit oluruz.

Seçme özgürlüğünün kendi başına her zaman kişinin seçimlerini hayata geçirme özgürlüğünü garanti etmediği düşünülürse ve özgür davranabilmenin özgür iradeden başka kaynaklara da ihtiyacı olduğu göz önüne alınırsa *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filminin kahramanı Bekir'in tutkusunu her şeyin üzerinde tutarak sevdiğinin peşinden yollara düşmesi, işini, ailesini geride bırakarak *sefil* bir hayata sürüklenmesini nasıl okuyabiliriz ve anlamlandırabiliriz. Bu özgür bir seçim midir? Yoksa *Yazgı*'daki (Zeki Demirkubuz, 2001) Musa'nın hayatını ilgilendirebilecek her soruya fark etmez diye cevap vermesi mi ve seçim yapmamayı seçmesi mi? Seçim yapmanın bir yarar sağlamayacağını anlamış olan Musa mı yoksa kadere karşı durarak ölümü göze alan Bekir mi daha *birey*dir? Verili koşullarını kendi iradesi ile yine koşullar çerçevesinde değiştiren Bekir de, yine kendi iradesi ise koşullarını değiştirmemeyi seçen Musa da, egemen değerlerce empoze edilen stereotipleştirilmiş bir birey olmayı reddediyorlardı bir bakıma.

Masumiyet'in (Zeki Demirkubuz, 1997) sonunda Beckett'tan *"Hep denedin, hep yenildin, olsun, yine dene, yine yenil, daha iyi yenil"* sözünü alıntılayan Demirkubuz, özellikle günümüz televizyon dizilerinde görülen tüketim odaklı bireylere ve en büyük gücün tüketim odaklı kendini gerçekleştirme olarak bireyin içinde yattığına dair inanca her iki filminde de karşı durmayı amaçlıyor. Yeni Türk Sinemasının kimi popüler film örneklerinde kendini gerçekleştirebilen bireyin öyküsünün anlatılması döngüsünü politik zeminli filmleriyle kırıyor. Bu çalışmada Demirkubuz'un belirtilen filmlerinin "politik"[1] Türk sinemasına getirdiği yeni bakış tartışılacak ve melodramatik öğeler taşıyan filmlerin melodramın ötesinde bir tür olduğu üzerinde durulacaktır.

Yazgı, Masumiyet ve Kader: Hayatın Kurallarına Karşı Kendi Kurallarıyla Savaşan Bireyler

Bu çalışmaya hiç bir kesinlik ve katiliğin sosyolojik düşüncede varolamayacağı ve hiç bir bakışın tek başına kusursuz ve ayrıcalıklı olmayacağı ve her çalışmanın müphemlik alanına az da olsa dâhil olduğunu söyleyerek başlamak gereklidir. Her şey yoruma açıktır aslında ve her şey olgu derken yaptığımız gerçekliğe ilişkin hep yeni bir yorumdan başka bir şey değildir.

Yazının başında Demirkubuz'un iki filmini isminden dolayı öne çıkarmama rağmen filmler neredeyse bir bütünlük oluşturduğu için araştırmayı Demirkubuz sineması olarak gerçekleştirmek daha uygun olacaktır. *Kader* filmi *Masumiyet* filminden ayrı değerlendirilemez ve Demirkubuz filmlerinin sürükleyicisi "kader" teması sadece bu iki film için düşünülemez.

Demirkubuz'un *Yazgı, Masumiyet* ve *Kader* filmlerine ilk bakışta kendi seçimlerini yapan, hayatın kurallarına karşı kendi kurallarıyla

[1] Bu noktada politik filmden kasıt her metinin bir politik altyapıya sahip olduğu bilincidir. Filmler "sosyal" ya da "toplumsal" gerçekçi olarak tanımlanabilirdi. Ancak bu filmlerde hayata ayna tutularak, yeni ve daha güzel bir hayat özlemi yer almaktadır. "Türk Yeni Dalgası" ya da "sanat sineması" olarak adlandırılabilen bu yeni sinema (bkz. Öztürk 2006: giriş metni), Jameson'un anlatımıyla kendi yoluyla gelenekselin, modernin ve postmodernin, eşsiz bir birleşimiyle kayda geçmektedir. (Jameson 2006: 17) "Sinemanın gerçekliği "geçerli kılmadaki" alışılmamış yeteneği onun en önemli mimetik politik işlevidir. (Monaco 2002: 251-269) Politik eyleme dayanarak tanımlandığında bu özel olarak ilginç bir durumdur. Demirkubuz sineması eyleme geçmeye gerek olduğunu hatırlatır.

savaşan bireyleri görürüz. Bu filmlerin bir özelliği de Türk sinemasında çokça işlenen "kader" teması bahsi geçen filmlerde sanki farklı bir çehreye bürünmüştür.

Yazgı filminde hiç bir şeye aldırmayan Musa'nın hikayesi anlatılmaktadır.

Özgür olmanın ve kişinin kendi seçimlerini yapmasının, dilediğini seçmesinin, hatta kimi zaman toplum tarafından onaylanmayanı seçmesinin ve bunun için cezalandırılmasının aslında bütünüyle bir özgürlük olduğunu söyleyebilir miyiz? Kader kimi zaman aynı amaçlar için mücadele eden ve mevcut ödül miktarının sınırlı olduğu, yani ödül sayısının peşindeki insanların sayısından az olduğu durumlar içinde "kısıtlı" seçim imkânına sahip bireyler için özgürlükçü bir kurtuluş yolu olabilir mi? Seçme özgürlüğü kendi başına kişinin seçimlerini hayata geçirme özgürlüğünü garanti etmez. Hele niyet edilen sonuçlara erişim özgürlüğünü hiç temin etmez. Özgür davranabilme özgür irade-den başka kaynaklara da ihtiyaç duyar. (Bauman 2000: 32-36)

"Ya şu ya da bu"

Kişilerin seçme özgürlükleri her zaman seçebilme özgürlüklerine bağlı değildir. Yaratıcılığını zorlayarak özgürlüğünü zenginleştirmek çabasına girmeyen birey, var olanla yaşamayı seçer. Bu noktada düzen, bireyin onayıyla ayakta kalıyordur artık. "Seçme özgürlüğü" düzenin sunduğu çeşitlilik oranında vardır: "Ya şu ya da bu"dur. Gündüz Vassaf ise, böylesi bir seçme özgürlüğü"nün tutsaklaştırıcı yanlarına dikkat çekerek "ya hep ya da hiç"i önerir. Gündüze karşı geceden, cennete karşı cehennemden, konuşmaya karşı sessizlikten, akla karşı delilikten, anlaşmaya karşı anlaşmazlıktan yana olur. Kahramanlığa karşı çıkar, "hain"leri savunur.

Demirkubuz'un bahsettiğim filmlerinde karakterlerin her birini seçim arifesinde gözlemledim. Postmodern/tüketici toplumda seçim yapmak herkesin kaderi olarak görünmektedir. Fakat gerçekçi "doğru" seçimlerin yelpazesi farklı olmaktadır. Bu nedenle de bunlar için kaynak arzları da farklılaşmaktadır. Bauman'a göre "burada eşit olarak dağıtılan şey tercih sorumluluğudur" ne var ki "bu sorumluluk doğrultusunda hareket etmek için bireylerin sahip olduğu araçlar eşit değildir". Yani bir anlamda insanlar eşit biçimde "zorunlu seçiciler" (ki bazı insanlar daha az zorunlu bazıları da daha çok zorunlu seçiciler) olmaya mahkûm edilmektedirler.

Örneğin *Yazgı* filminde Musa seçmemeyi seçer, Camus'nün varoluşçu romanından uyarlama olan filmde yönetmen birebir bir uyarla-

ma yapmıyor olsa da yine benzer Camus temalarından yararlanmıştır: (http://www.camus-society.com/fate-demirkubuz-review.htm, Erişim Tarihi: Eylül 2007) Mutluluk ve keder, yaşam ve ölüm, karanlık ve aydınlık. Birçok kaynakta Camus'nün bu romanını varoluşçu değil absürd olarak yorumlandığı görülmektedir. Kimi eleştirmenler ise kitabı hiççilikçi (nihilizm) olarak nitelerler. *Yabancı*'daki Meursault birçok eleştirmene göre Camus'nün absürdist akımın etkisinde yazdığı bir romanın anti-kahramanıdır. Demirkubuz'un bahsi geçen filmlerdeki 3 ana erkek karakteri: Yusuf, Bekir ve Musa, üçü de kahraman özellikleri göstermez. Ancak Musa'nın seçmemeyi seçmesi de Bekir'in kaderinin peşinden sürüklenmesi kadar seçme özgürlüğü çeşitliliğinin dışındadır. Musa'nın seçmemeyi seçme nedeni, düzenin sunduğu çeşitliliğin karşısında afallama değildir, kısaca sebepsizdir.

Aynı romanın 1967 yılında Visconti tarafından çekilen uyarlaması aslına daha fazla sadık kalınarak yapılmış başarılı uyarlamaydı. Asla organize bir hareket olmamış olan varoluşçuluktan öte Demirkubuz'u etkileyen çokça Dostoyevski romanları ve belki Kafka olmuştur.

Demirkubuz'un *Yazgı* ve *Kader* filmlerinin ortak bir noktası da hiççiliğe referans veriyor olmalarıdır. Kişinin kendi iradesiyle kendi hayatının kontrolünü eline alması, sadece aklıyla değil aynı zamanda irade ve içgüdüsünün yardımıyla kontrolünü elinde tutması ve kaderini sevmesi çok Nietzschevari bir yaklaşım gibi görünse de Demirkubuz'un karakterleri en başından hayata direniş göstermezler. Sanki tüm bu kadere karşı duruş hikayelerinin aksine birebir bir boyun eğişi anlatır yönetmen. Çözümsüz tartışmalar, uzun ve soğuk yalnızlık sahneleri, karşılıksız aşklar, tam da kaderin girdabına kapılıp gidenleri anlatır.

Seçmemeyi seçmek de bir seçimdir ve Musa filmde seçmemeyi seçer, onu tanımlayan cümle "fark etmez"dir. Seçmemeyi seçmesi özgürlükçü bir seçimdir elbette. Zira konu ile ilgili birçok yazı da söylenildiği üzere Musa'nın seçim yapmaması, seçeceği şeylerin hiçbirinin birbirinden farklı olmaması aslında modern hayatın sıkıntılarına karşı bir duruş değildir. Musa'nın filmde sebepsizce seçmediğine sıklıkla şahit oluruz. Bu noktada aslında "kader"in de bir tema olarak absürd olduğunu söylemek mümkündür. Olaylar sadece kadere bırakıldığında bunun oluşuna bir etki edilmediğinde, başa gelen olaylarda "kader" suçlandığında aslında bu nedeni belli olmayan bir suçlamanın yöneltildiği adrestir. Demirkubuz'un filmlerinde kader, yazgı, yazı, mukadderatı kullanması ve olayların nedenini bir bilinmeyene yöneltmesi, karakterlerini önceden ve değişmeyecek bir biçimde düzenlenmiş olanla mücadeleye aslında tam da karşı koyuş gibi görünen bir boyun eğiştir çoğu zaman. Örneğin

(yine birçok örnekte okuduğum, kimilerince anlamlı kimilerince anlamsız bulunan) kapı aralığı detayı bir filmin Demirkubuz filmi olduğunu anlatan ayrıntı sahnelerden biri, kapının kendiliğinden açıldığı, ya da kapı dilinin tutmadığı sahneler, bu sahneleri ilk gördüğümde belki üst bir okuma ile bunun yönetmenin tüm filmlerinde olduğu gibi bir kadere boyun eğiş göstergesi olduğunu düşünmüşümdür.

Musa'nın tüm bu tekinsizliğine rağmen aslında güvenilir biri olduğunun izlenimini veriyor olması, seyircinin onu küçük zararsız biri olarak anlamlandıracağının, Bekir'in aşkının peşinden gidiyor olmasının ise seyircide uyandıracağı hoşgörü aslında bu filmleri bir karşı film yapmaktan uzak kılan öğelerdir.

Musa'nın kayıtsızlığı Mersault'un aktif kayıtsızlığından çok uzaktır. Ayrıca *Yazgı* filmi romanın aksine sanki seyirciye umut vaat etmesi için mutlu sonla biter. Musa'nın kayıtsızlığı, karşı konulmaz dışavurumun ve dayanılmaz bir duygunun inkârı ya da en azından sadece yapısal bir inkârı değildir; bu yüzden aynı paradigma içinde tutulur, Jameson bir yazısında şöyle diyordu: "istisnalar kaideyi bozmaz, yokluk bir varlığı onaylar ve yeniden doğrulanır."

Modern toplumda bireyin varlık alanının birçok iktidar ilişkisine bağlı olarak sınırlandırıldığını söyleyebiliriz. Bireyi tanımlayan birçok unsur bireyin dışında gelişiyorsa belki de "kader" teması bireyin dışında gelişen ve bireyin varoluş bağlamını belirleyen en ütopik öğedir.

Demirkubuz filmlerindeki "kader" takıntısının ve seçmemeyi seçen bireylerinin aynı zamanda gündelik hayatın tekdüzeliğe de karşı bir duruş olduğuna inanıyorum. Yumul'un daha önce Yeşilçam melodramları için yaptığı yorumu ödünç alıyorum (Yumul, 2001). Demirkubuz'un bu melodramlara göndermeler yaptığı çok açıktır. Materyalist bir ortamda büyüsü bozulan dünyayı yeniden büyülemek, kutsallığı kaybolan değerlere yeniden kutsallık yüklemek çabasıyla, modern hayatın sıradanlığına, yabancılaştırıcı öğelerine karşı saf duruşlar, gündelik hayat için ütopik çözümlerdir belki de "kader" temalı filmler. Çünkü artık kahramanlık filmlerinde Aşiller, Hektorlar yok, modern zamanın kahramanları hem baş kaldıran hem de boyun eğenler. Tıpkı Kafka'nın ünlü karakteri Joseph K. gibi. Bunlar başkaldıran boyun eğmenin hikayeleridir.

Kader Teması ve Melodramatik Öğeler

Masumiyet ve *Kader* filmlerinin melodramatik öğeler taşıdığı ve bu özelliği nedeniyle de Türk izleyicisi tarafından anlaşılma güçlüğü çekme-

den beğenildiğini düşünmek son derece akılcı olacaktır. Melodramatik öğeler taşıyan "politik" denilebilecek filmlere Türk Sineması içinden bir örnek de Ertem Eğilmez filmleridir. Parasız ama mutlu ve gururlu insan tiplerini gündelik hayata kazandırmıştır. Eğilmez'in 1973 yılında çekilen *Canım Kardeşim* filmi büyük bir izleyiciye ulaşmış ve çok popüler olmuştur. Bu film aynı zamanda zengin–yoksul karşıtlığının ve gecekondu sorununun, kentin anomik yapısının belirginleştiği bir melodramdır. Gecekondu semtinde yaşayan bir ağabey, tek hayali televizyon sahibi olmak olan kanser hastası kardeşine bir televizyon almak için uğraşmaktadır. Filmin 1970'li yıllarda geçmesi yavaş yavaş masal filmleri döneminin kapandığının ve toplumun sorunlarına duyarlı filmlerin, aile dramlarının döneminin açıldığının habercisidir.

Yeşilçam Dönemi Türk Sineması melodramlar üzerine kurulmuştur. Bir aşırılıklar metni diyebileceğimiz melodram filmleri kaderci bir boyun eğişle bir yandan sosyal baskılar bir yandan arzular ve sonuçta ortaya çıkan imkânsız aşk temasını yeniden ve yeniden üretir. Atayman bir makalesinde melodramı şöyle tanımlayacaktır.

> *Melodram sineması sinemanın bütün öteki türlerinden farklı olarak, en derinde, tam da sınıflı bir toplumun çelişkilerini kendine özgü yollardan değerlendiren bir sinemaydı. Söz gelimi Hollywood melodramlarının, burjuvazinin günlük dünyasına, onun yaşantısına bir tür giriş olduğu söylenebilirdi. Çelişkilerle dolu bir hayatın gerçekliğiydi karşımıza çıkan. Melodram sineması bir yandan arkada bu çelişkileri çözmeye çalışırken öte yandan yeni çelişkileri buyur ediyordu.*

Melodram kipi, Yunan trajedisinden, duygusal burjuva romanlarına, İtalyan operasından, Viktorya stili sahne melodramlarına kadar farklı formlarda ortaya çıkmıştır. Thomas Elsaesser "Tales of Sound and Fury" adlı ünlü makalesinde melodramın burjuva kültürüne ait bir form olduğunun altını çizer ve bu kipin devrim sonrası romantik dramalarda ve 18. yy. romantik romanlarında aristokrat feodalitesine karşı ideolojik bir silah olarak kullanıldığını savunur. (Cook & Bernink 2005: 158) Peter Brooks ise Fransız İhtilalinin melodramları sahneye taşıdığını ve erdemin sonsuz zaferini garanti etmek için kötü ve ahlaksız olarak adlandırdığı kişilerle sürekli savaşıp onları bertaraf etmeye çalışarak sonunda kendisinin de bir melodrama dönüştüğünü söyleyecektir. (Yumul 2001: 52)

Chuck Kleinhans, melodramın anlaşılabilmesi için kapitalist toplumun yarattığı yeni aile formuna bakmanın gerekliliğini savunur. Kişinin hayatının serbest zamanı ve iş zamanı olarak ayrılmasıyla yola çıkan Kleinhans, hayatın bireyin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmeye başlamasıyla, ailenin dışarıdaki yaşamdan izole edildiğini ve

kadın ile çocukların dışarıdaki yaşamdan dışlanarak eve kapatıldığını söylüyor. (Cook & Bernink 2005: 160)

Laura Mulvey ise Kleinhans'ın tartışmalarının bir kısmına katılıyor olsa da onun melodramlarda üretilen patriarkal düzenden bahsetmeyişini eksiklik olarak görür. Mulvey, tartışmasında - erkek egemen bakış açısının - önemini vurgular. (Scopophilia)[2] Mulvey'ye göre Hollywood filmlerinde kadınlar birer tehdit unsurudur. Bakış (look) asıl erkeğe yöneltilir ve melodramlarda kadınlar özne değil nesne konumundadır. Melodramın domestik bir tür olduğunu söyleyen Mulvey melodram sinemasının aşk, ihtiras, ihanet konularına sıklıkla yer vererek aslında kadına ait bir kip olarak geliştiğine referans verir.

Melodram sineması da diğer tür sinemalarına benzer olarak yerel bazı özellikler taşımaktadır. Sarıkartal melodram sinemasının bu topraklarda köklerinin "ortaoyunu"na kadar indirebileceğini söylemektedir. Buna göre seyredildiklerinin bilincindeki aktörler hiç bir şeyi *gerçekmişçesine* sunmazlar. (Sarıkartal 2003: 11-13) Doğaçlama yapan ortaoyuncuları izlemeye gelenler bunun bir oyun olduğunun farkındadır ve bu oyunun isteyerek bir parçası olmayı kabul eder. Dolayısıyla seyredeni tümüyle gerçek dünyadan alıp götüren bir melodram sineması da ona aslında başka bir gerçeklik yaratır. Yaşanılan dünyanın gerçekliğine uymayan bu durum kendi içinde pür ve saf gerçektir. Zira Yeşilçam sineması öykülerini hatırlayan o öykülerin masum ve saf yanına övgü yapacaktır.

Melodramın çıkış noktasını oluşturan "geç kalmışlık" duygusu hayatı yaşamakta geride kalan kadınları daha derinden etkiler. Evliliğin bir sosyal asansör gibi görüldüğü toplumda kadın erken evlenemezse kendi hayatını yaşama şansı yok denecek kadar azdır. Evlendikten sonra da evi içinde sınırlı bir hayata mahkumdur. Böyle bir ortamda kadının özgürleşmesi sadece çevresindekilerle aynı fikirde olmasıyla mümkündür. Bu da kadının aklıyla karar verme yetisini elinden alır, kadın kendi aklıyla bir birey olarak davranamadığı noktada ortaya geleneksel yapıdan kaynaklanan dayanışmacı ilişkiler girer. Dayanış-

[2] Scopophilia'nın iki incelemesinden biri scopophilic hazzın cinsel cazibe ile ilişkili olduğu röntgenciliktir -Voyeurism- diğeri ise narsistik özdeşleşme ile ilişkili olan -scopophilic hazdır. Mulvey bu özdeşleşmenin her zaman için filmin eksenini oluşturan, kahramanı olan erkekle olduğunu, oysa kadının çoğunlukla bir tehdit olarak görüldüğünü öne sürer. Filmin toplumu yansıttığını ve yine toplumun filmi anlamamıza etkisini söyleyen Mulvey, bu bakış açısı ile erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini gösterir. Akt. Ertan Yılmaz: "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu", http://www.kaosgl.org, erişim Ocak 2007.

macı ilişkiler modern dünyanın yalnızlaştırabileceği kadına kol kanat geriyor olsa da ve yine bu ilişki biçiminin kadın açısından tek başına ayakları üzerinde durmamak gibi bir *avantajı* da olsa bu kadının kendi seçimi olmadığı sürece özgürleştirici bir işleve sahip olamaz.

Kurbanla empati kurmayı hedef edinen melodram sinemasında bu kipin ana akım bir hikaye anlatıcısı özelliği olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Örneğin aşağıdaki sinopsisler Türk Sineması'ndaki melodram filmlerine ait sinopsislerdir. Bu sinopsislerde hikayenin ana hatlarını ve izlemeye başlayacağınız filmin biraz gözyaşı, biraz ihanet biraz haksız yere kurban edilme öğelerini barındıracağını ancak mutlaka ama mutlaka kaderin ağlarını öreceğinin sinyallerini verdiği düşünülebilir. Arzuları baskı altına alınanların kendisini ana karakterin yerine koyarak sinemasal temsillerin macerasına çıktığı kip olan melodram sinemasının sosyalleştirici bir işlevi de bulunmaktadır. Birlikte ağlayıp, birlikte gülünen filmlerin yanı sıra bu filmler bilinçdışımızdaki kolektif bir boşluğu doldurur. Türk filmleri arama motorlarına göre içinde "kader" adı geçen 73 tane film ismi vardır.

Adanır'dan referansla Türk sinemasının bu dönemini sanat değil zanaat yapmak olarak nitelendiren Tunalı, melodram kipindeki Yeşilçam sinemasının özelliklerini şöyle sıralar: (Tunalı 2006: 218 – 219)

1. Filmlerde tek boyutlu tiplemeler vardır,
2. Öykülerde tekrarlama kabiliyetinin kolaylığı vardır,
3. Öykülerde özgünlükten ziyade aynı konunun çeşitlemeleri görülür başka bir deyişle yeniden tanımlama yerine yeniden ve yeniden tekrarlama bu dönem filmlerinin belirgin özellikleri olarak dikkat çeker,
4. Sorunlara değişik yanıt ve çözümler üretme yerine, aynı sorulara aynı yanıtların verildiği yapıtların sayısız örnekleri bulunmaktadır,

Dilek Tunalı'nın ortaya koyduğu özelliklerden en önemlisi 60'lı yılların değişen ortamında, toplumsal, estetik, psikolojik duyarlılıklarla yeni kapılar açılan bir atmosfer sağlanmışken, bu filmlerde toplumsal duyarlılık konusu ele alınmış gibi gösterilip "yerel" melodram kalıpları içinde "kaderci" bir boyun eğiş neticesinde ortaya konulan sorulara, çözüm arayışına girilmeden ya da topluma muhalefet olabilecek radikal çözümler yerine ya çözümsüz bırakılmış ya da sunulmuş hazır çözümler çerçevesinde bir çözümlere gidilmiş olmasıdır.

Bu özellikleri dikkate alarak Demirkubuz filmlerinin melodram özellikleri taşıdığını ancak melodramatik öğelerin çok ötesinde *politik* filmler olduklarını söylemek mümkündür. Demirkubuz filmlerinin salt melodram filmleri olarak ele alınamayacağını gösteren bir başka önemli noktada şudur. Yeşilçam öykülerinde metinler gerçekten yüz çevirmiyor

olsa da bu filmlerdeki öyküler biraz masal biraz gerçektir. Modernitenin iyi ve kötü karşıtlığına dayanan insanlarını resmeden öyküler, her şeyi ve herkesi sınıflandırmaya tabi tutan modernist ahlakın perdedeki izlerini taşır. Bu Peter Brooks'un melodram için "modernisation's drama" derken kastettiğidir. İnsanların bu derece kesin ve kati kurallarla birbirlerinden ayrılıyor olması ve her iyiliğin içinde bir kötülük her kötülüğün içinde ise bir iyilik olamayacağının işaretleri, Yeşilçam öykülerinin iyilerin kazandığı dünyasında gerçeklikten uzaklaşarak masala yaklaşmış ancak hakim ideolojinin tekrarı sayılan kalıp öyküleri bir yandan da kadının yerinin "evi olduğu", erkeğin egemenliğinin acımasızca yeniden üretimi alanında gerçeğin ta kendisidir. Ancak Demirkubuz karakterleri iyi ya da kötü diye sınıflandırılamazlar. Karakterler davranış itibariyle yalın, iç dünyaları itibariyle komplikedir.

Sonuç Yerine

Nietzsche, *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası* isimli kitabında unutma ve hatırlamaya, toplumsal belleğe devrimci bir bakışla yaklaşır. Ona göre insan, tarihi, bir yük olarak taşıyamaz. Bu yük ona ağırlık verir ve bunun taşınması mümkün olmadığı gibi anlamlı da değildir. Bu nedenle tarih içinde insanı daha ileriye götürmeyecek olanı, kendi için veya insanlık için bir faydası bulunmayanı hatırlamaktan kimseye bir fayda gelmez. Bu nedenle sağlıklı olan kişinin unutması, unutabilmesidir. Nietzsche belleğin olumsuz bir edim olmasından bahseder. Belleği kişinin bugününü yaşayamamasının nedeni olarak görür. Sadece kitleleri ilgilendiren sıradan olayları unutmak mutluluk getirir ona göre. Ancak unutmak derken, unutarak kendini inkâr etmekten bahsetmez. O insanı yaratıcı alanın dışına çıkaran her şeye karşıdır. İnsan üç boyutlu bir varlıktır, hayvan gibi değildir. İnsanın geçmişi, bugünü ve geleceği vardır. Ancak sahip olduğu geçmişi bugünü ve geleceği değiştirmek için kullanmalıdır insan. Eğer koşulları çerçevesinde bugünü değiştirmiyor ve geçmişi sadece bugünü nasıl yaşayacağına dair bir şablon çiziyorsa o zaman unutmak daha akıllıcadır. Dolayısıyla herhangi bir hatırlama bugüne dair bir kazanç olabilecek ve yarını değiştirebilecekse anlamlıdır.

Milan Kundera, Nietzsche'nin noktayı koyduğu yerden yola çıkarak insanın bu yükü mü yoksa hafifliği mi seçmesi gerektiğini sorar. Ve eğer hatırlama mütemadiyen gerçekleşseydi yaşamın çekilmez bir hâl alabileceğinden bahseder. Ve hatırlamanın geçmişle bağının olduğunu söyler. İnsanın tüm korkunsun gelecek ve geleceğin belirsizliği olursa kişinin kendisini daha da geçmişe bağımlı hissedeceğini söyler.

Sokakta yürüyen bir insan bir şey hatırlamak istediğinde yürüyüşünü yavaşlatır. Buna karşın az önce yaşadığı kötü bir olayı unutmaya çalışan insan, bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır. (Kundera 1999: kapak)

Tam bu noktada melodramatik öğeli Yeşilçam filmlerini hatırlatan Demirkubuz filmleri sahip olunan geçmişi bugünü ve geleceği değiştirmek için kullandığını ve eleştirel bakışının, koşulları çerçevesinde bugüne ayna tutarak onu sorgulamaya ve geçmişi sadece bugünü nasıl yaşayacağına dair bir şablon çizme olarak hatırlamadığına işaret etmektedir. Demirkubuz'un melodramatik öğeler taşıyan filmleri bugüne dair kazanç olabilecek ve yarını değiştirmeye istekli olan filmlerdir.

Kaynakça

Atayman, Veysel (1998) 'Melodram Sinemasını İncelemek Üzerine Bir Adım,' *25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi,* sayı: 23.

Bauman, Zygmunt (2000) *Sosyolojik Düşünmek.* (Çev.) Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cook, Pam & Bernink, Mieke (2005) (Ed.) *The Cinema Book,* 2nd edition, UK: BFI Publishing.

Kundera, Milan (1999) *Yavaşlık,* (Çev.) Özdemir İnce, İstanbul: Can Yayınları.

Monaco, James (2002) *Bir Film Nasıl Okunur*, (Çev.) Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2006) *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası,* (Çev.) Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları.

Jameson, Fredric (2006) "Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar", (Der.) Öztürk, S. Ruken, içinde, *Kader: Zeki Demirkubuz*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, ss. 15-19

Sarıkartal, Çetin (2003) 'Voice of Contraction: Melodram,Star System, and a Turkish Female Star's Excessive Response to the Patriarchal Order,' *Performance Research* 8 (1): 11–13

Tunalı, Dilek (2006) *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara: Aşina Kitaplar.

Yılmaz, "Ertan Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu''. *kaosgl. org.* Ocak 2007. <http://www.kaosgl.org>

Yumul, Arus (2001) "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak" Deniz Derman (der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler,* içinde, İstanbul: Bağlam Yayınları.

The Albert Camus Society UK, Fate, erişim tarihi: Eylül 2007
<http://www.camus-society.com/fate-demirkubuz-review.htm>

Aslı Kotaman
Araştırma Görevlisi
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, TV ve Sinema Bölümü

BU KİMİN HAFIZASI?
BALKAN SİNEMASINDA SUSKUN ANLATILAR VE SEÇİCİ HATIRLAMA

Dina Iordanova

Güneydoğu Avrupa sinemasına daha fazla baktıkça giderek bu bölgenin en önemli filmlerinin hep tarihsel bellekle ilgilendiğini görüyorum. Daha özel anlamda tarih, süren, kendisi üzerinden yaşanan bir şey, kişinin üzerinde bir vekâletinin olmadığı, ama harici iktidarların güç istençlerinin konusu olduğu bir süreç olarak ele alınmıştır. Başka birileri nihai olarak sizin bugününüze ve geleceğinize karar verir. Değişen anlatılar hikayeyi farklı açılardan anlatmaya izin verir. Birtakım bellekler ihmal edilir ya da tamamen elenirken, öncelik bazı başka belleklere verilir. Bu koşullar sıklıkla bölgenin tarihsel geçmişinin, şimdisinin ve geleceğinin dengesiz ve değişken anlatılarıyla sonuçlanır.

Osmanlı'nın Ayak İzi

Doğu ve Güneydoğu Avrupa'nın bugünkü siyasal düzeni ve sıralanışı, bir yüzyıl önce haritayı belirleyen üç imparatorlukla büyük oranda eşleşir. Merkezi Avrupa devletleri kabaca eski Avusturya-Macaristan'a tekabül eder ve kesin bir biçimde Avrupalı olarak tanımlanırlar. Rusya kümesi ve onun önceki uyduları Rusya İmparatorluğu'na eşittir ve bazı ayarlamalarla birlikte tam anlamıyla Avrupalı bir hale gelme potansiyeline sahip olduğu düşünülür. Ve bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçası olan Balkan topraklarının Oryantalist kültürü belli derecelerde temsil ettiği kabul edilir. Dinamik, rasyonel ve pragmatik Avrupa'nın Balkanlarla; genelde yavaş hareket etmekle, tembel, zayıf bir biçimde örgütlenmiş, despot, mistik ve verimsiz olmakla ilişkilendirilen bu bölgeyle sadece zayıf bir ilişkisi olduğu düşünülür. Yunanistan, Makedonya, Bulgaristan, Ro-

manya, Sırbistan ve Arnavutluk gibi bazı ülkeler bu nedenle "yetersiz derecede Avrupalı" addedilmiştir. Bu ülkelere şüpheyle bakılmış ve sürekli olarak Avrupalı statüsüne uygunluklarını kanıtlamak zorunda kalmışlardır. Bir süredir kulübün bir üyesi olan Yunanistan bile bu kuruntularla yüzleşmek zorunda kalmış, kendinden sürekli "Avrupa medeniyetinin beşiği" olarak bahsetmek zorunda bırakılmıştır.

Osmanlı'nın kovulmasının ardından her Balkan ülkesinin temel ideolojik amaçlarından biri katı bir ulusal kimlik ileri sürmekti. Tarihsel anlatılara Osmanlı hakimiyeti yüzyıllarının esasında yabancı ve ulusal kimliği yıkıcı olduğu ifadesi işlenmiştir. Osmanlı döneminden gelen her bir ulus, yabancı İslami etkiden leke almadan çıkmış olarak gösterilmişti. Türklerle karışmayı ima eden her şey, ulusallığın saflığını bozmaya kasteden her şey paylanmış ya da inkâr edilmiştir. Türklere bölgenin edebiyat ya da sinemasında tipik olarak baskıcı, bozguncu ve güvenilmez hainler olarak sunulan arketipal kötü adam rolü biçilmişti. Bu nedenle sarışın Slav isyancıları kazığa oturtan zalim Türk sahneleri, Balkan sinemasında sık rastlanan görüntülerdendir. Bu durumun birkaç örneği Yugoslav *Banovic Strahinja* (Vatroslav Mimica, 1983), Yunan *1922* (Nikos Koundouros, 1986), Bulgar *Şiddet Vakti* (*Vreme na nasilie*, Ludmil Staikov,1988), ya da Makedon filmi *Toz*'dur (*Dust*, Milcho Manchevski, 2001).

Bununla birlikte şimdilerde tarihçiler ve sinemacılar Osmanlı döneminin karmaşık yapısını eleyen ya da çarpıtan geleneksel tarih yazıcılığı geleneklerini reddetmeye başladılar. Ulusalcı anlatılara yönelik bir meydan okuma oldukça sıklıkla geleneksel ulusal sınırların sorgulanmasını gerektirir. Maria Todorova'nın önemli çalışması, Balkanlara bir metafor olarak bakan birçok çalışmayı tetikleyerek, yerel kültürün kaynaşmışlığını ve melezliğini vurgulayarak ve böylelikle Osmanlı kültürünün farklı veçhelerini kucaklayarak Balkanlar ve Balkancılık kavramlarını onarmıştır. Başka tarihçiler de bir ulus devletten ziyade bir kentin ya da bölgenin tarihine odaklanmışlardır. Çok kültürlü Selanik, birçok projenin konusu olmuştur.

Yazılarında söylediğine göre Yunanistan'a hizmet eden antropolog ve şehir etnografı Elias Petropoulos'un çalışması, Kalliopi Legaki tarafından yapılan bir belgesel olan *Bir Yeraltı Dünyası* (*An Underground World*, 2004) ile ünlenmiştir. Petropoulos, resmi yüksek eski Yunan kültüründe var olan "katışıklığı" ortaya çıkaran konulardan güçlü bir biçimde etkilenmişti. Konuları arasında Atina'nın yeraltı dünyası, rembetiko müziği kültürü, alışılmadık cinsel aşırılıklar, gay argosunun karışıklıkları, Yunan Yahudileri ve Yunan kültürü

üzerindeki Osmanlı etkisi vardı. 1970'lerde göç eden Petropoulos, belgeselde Paris'teki evinde oturmuş kameraya artık özgür biçimde yazıyor olmanın tadını çıkardığını, yapıtlarını kendisinin yayınladığını ve onları "Yunanistan'a doğru el bombaları gibi fırlattığını" anlatırken gösterilmiştir.

Tersine Rouche (*Rouche in Reverse*, Manthia Diawara, 1995) filminde Manthia Diawara ile konuşan Jean Rouche, Afrika ülkelerinin "Balkanlaşma" tehlikesi altında olduğunu işaret eder. Kelimeyi kullanma biçimi balkanlaşmanın dışarıdan gelen ve dayatılan bir şey olduğunu ifade etmiştir. Yönetimde nüfusu dil ve din birimlerine bölen Osmanlı'nın millet sistemi klasik bir örnektir. Etnik anlamda karışık bir halde olan nüfus bölünmüştü ve birbirine karşı şüphe beslemekteydi. Dayatılan balkanlaşmanın bir sonucu kendini kendi komşundan farklılaştırma dürtüsüydü. Şovenistler, Osmanlı'yı yıkıma uğratan, kaybettiği toprağı geri isteme savaşının temeli haline gelen, etnik halisliğe dayalı sayısız bölgesel talebi desteklemiş ve geliştirmiştir.

Çağdaş sinemacılar kendi kültürlerinin gelenekçilerin gayretli bir biçimde kökünü kazımaya çalıştıkları yönlerini derinlemesine araştırmaya başlamışlardır. Çok sayıda belgesel ve film suskun çok kültürlü tarihlerin ve geçmiş göçlerin izlerini araştırmakta ve yeniden keşfetmektedir. Yakın tarihli bir film; *Hamam Hatıraları* (*Hamam Memories*, Peggy Vassiliou, 2000) hamamların kullanımını keşfederek ortak hayat tarzlarına bakmıştır. *Venizelos ve Atatürk Sokakları Arasında* (*Between Venizelos and Atatürk Streets,* 2004) filminde Türk yönetmen Hande Gümüşkemer, 1920'ler Türkiye'siyle Yunanistan'ı arasında yapılan ve 1.5 milyon Yunanlıyla yarım milyon Türk'ü etkileyen mübadeleden geride kalan insanlarla mülakatlar yapar. Unutulmuş bir etnik temizleme kampanyası, Türk yönetmen Yeşim Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken* (2004) filminin konusudur; filmde etnik olarak homojen bir Türk köyünde, Pontus Rum katliamından hayatta kalanlar hâlâ gizli olan birçok kültürlü geçmişle barınmaktadırlar.

Bu susturulmuş Balkan anlatılarına dair filmler yapmak için cesaret gerekmektedir. Bu meselelere gönderme yapan filmler yüksek oranda ters anlaşılmıştır ve sıklıkla olumsuz tepkileri tetikler. Çekişmeli alanlarda kurulan bu filmler politik olarak rahatsız edicidir, bugün bile hâlâ kaçınılan konulara dokunan ve sağır tepkilerle çevrelenmiş filmlerdir. Bu filmler ayrıca tartışmalıdırlar çünkü sıklıkla filmin yapıldığı ülkenin ötesinde meydana gelen olayları tasvir eder ve dolayısıyla *de facto* yabancı öznelerin hayatlarını konu edinmiş olur.

Balkan bölgesinde yapılan önemli ve politik olarak duyarlı sinemasal metinler sıklıkla kendi ülkelerinde büyük oranda görünmez kalır ve nadiren uluslararası izleyiciye ulaşır. Bu tarz yapıta bir örnek, çok kültürlü, erken 20. yy Bulgaristan'ının hassas ve karmaşık etnisiteler arası dengesini nostaljik bir biçimde bir arada tutan *Dünyanın Sonundan Sonra* (*Sled kraya na sveta*, Ivan Nichev, 1998)dır. Güzel Plodniv kentinin en eski semtlerinden birinde geçen film, kuşaklar boyunca bir arada yaşamış Ermenileri, Türkleri, Yahudileri, Çingeneleri, Bulgarları ve Yunanlıları gösterir. Son dönemlerin en popüler Türk filmlerinden olan Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) filmi de başka birçok kültürlü ve çoğulcu kronotopu göstermektedir. 14. yy Bursa'sında geçen bu renkli revizyonist tarihsel film, erken Osmanlı İmparatorluğu'nu, İslam'ın egemenlik için mücadele ettiği ve kendine çoğunlukla vergiyle ilgili avantajlar nedeniyle takipçiler edindiği; esasında ise etnik ve dinsel olarak çeşitli ve bir grup amazonvari iradeli kadının toplumdaki en saygın ve güçlü yere sahip olduğu bir alan olarak gösterir.

Bununla birlikte en temel kronotop tüm Balkan uluslarının bir tür tarihsel yakınlık taşıdığı İstanbul'dur. Büyük Konstantinopolis'e, imparator ve sultanların şehrine bütün bölgede büyük bir hayranlık duyulur. Kent gerçekten de kıtaların ve kültürlerin köprüsüdür, modernitenin telaşını doğuya özgü olanın rahat tavrıyla, minarelerin dikey keskin görüntülerini Boğazın yatay sularıyla birleştirir. Fatih Akın'ın müzikal belgeseli *İstanbul Hatırası* (2005), -Orhan Pamuk'un deneme romanı *İstanbul*'a da nüfuz eden- imparatorluğun sonunun melankolisini eş zamanlı bir biçimde yakalarken, şehrin bütün akislerini ve çelişkilerini modern bir tempoda harikulade bir şekilde bir araya getirir. İstanbul'a seyahat etmek ve onda kendini kaybetmek teması, ünlü merkezcil anlatılarda; Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) ve Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) gibi filmlerinde, Tanca'da Tony Gatlif'in *Sürgündekiler* (*Exiles*, 2004) ya da Andre Techine'nin *Uzak* (*Loin*, 2001) filmlerinde olduğu gibi) ya da Mekke'de Ismaël Ferroukhi'nin *Büyük Yolculuk*'unda olduğu gibi kendini yeniden keşfetmek temasıyla eş anlamlı hale gelmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın nefes kesen *Uzak* (2002)'ında da İstanbul manzarasının en önemli değer olarak kullanılması tesadüf değildir.

İstanbul, Yunan filmi *Bir Tutam Baharat*'ın (A Touch of Spice, Tassos Boulmetis, 2003) merkezinde de yine ortamsal ve melankolik bir tarzda ele alınmıştır. Yunanlı yönetmen Tassos Boulmetis, İstanbul'da doğmuştur. Ailesi şehirden sürülmüş olsa da yönetmen gele-

neksel Türk Yunan çatışmasına sadece çok küçük bir gönderme yapar. Bu muhalif hatıraların, mümkün ilişkilerin yeniden keşfedilmesi lehine arka plana atılması; zıtlıkların bir tarafa bırakılıp ortaklıklara vurgu yapılması isteği çağdaş Balkan sinemasının en umut vadeden ideolojik motifidir.

Yine bu aynı ruh, dalgın bir yönetmenin Balkan topraklarını kat ederek paylaşılmış bir kayıt ya da hatırayı araştırdığı Theo Angelopoulos'un *Ulysses'in Bakışı* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) gibi tüm Balkan filmlerine sızar. Bunun gibi büyük beğeni toplayan Bulgar belgeseli *Bu Şarkı Kimin?* (Adela Peeva, 2003) adlı film popüler bir halk ezgisinin geçirdiği hayret verici değişimleri araştırmak üzere yabancılaşmış ve dilsel olarak birbiriyle bağdaşmayan Balkanlar boyunca seyahat eden sinemacı Adela Peeva'yı takip eder. İstanbul'dan başlayan yolculuk, Yunan adası Lesbos'a ve daha sonra Arnavutluk, Bosna, Makedonya, Sırbistan ve Bulgaristan'a döner. Her yerde aynı şarkı çeşitli ritimler ve farklı dillerde beliriverir; bazen bir aşk şarkısı olarak ve bazen de hem Slav Ortodoks milliyetçileri hem de İslami cihatçılar tarafından sahip çıkılan saldırgan ulusçu bir marş olarak... Her yerde her zaman yerel halk, bu şarkı "bizim" geleneğimize ait "bizim" şarkımızdır iddiasına sahiptir. Çok sayıda farklı grup şarkıda hak iddia ettikçe şarkının ancak -tıpkı bölgenin tarihi gibi- paylaşılan bir şey olması bağlamında anlaşılabileceği gerçeği de ortaya çıkar. Şarkının kökenine dair araştırma bütün balkan mütekabiliyetinin tüm Osmanlı, batılı ve diğer yan anlamlarıyla birlikte nezaketle birbirine eklenmesinin bir motifi haline gelir.

Komünist Miras

Balkan sineması Sovyet ayak izini de yansıtır. Romanya, Bulgaristan ve Arnavutluk'taki birçok sinemacı 1990'ların büyük bir bölümünü yakın tarihin yaralarını meydana çıkarmaya ve çarpık komünist idarenin fısıldanan hikayelerini ifşa etmeye harcamışlardır. Komünist yılların yeniden gözden geçirilmesi sadece Yugoslavya'da baskın bir tema olmamıştır, bu da kısmen bu eleştirel projenin 1980'lerde gerçekleştirilmiş olmasından kısmen de Tito'nun mirasının etrafındaki haleye dair bir dizi farklı kaygının dayattığı ürkütücü parçalanmadan kaynaklanmaktadır. Bu kültürel bellek kaybının bir istisnası Sırp gişe hiti *Profesyonel* (*Profesionalac*, 2003)dir. Oyun yazarı Dušan Kovačević tarafından yönetilen film, eski bir gizli servis ajanının birkaç on yıl önce izlemeye aldığı bir adamın hayatını nasıl sis-

tematik bir biçimde kontrol ettiğini ortaya koyar. Rejimler değişmiş olabilir ama Kovačević gözetleme uzmanının hayatlarımızı her daim yönetmeye çalışacağını ileri sürer.

Tito'nun karizmatik ve tartışmalı karakteri bütün Yugoslav hafızasına kaçınılmaz biçimde hükmeder. Kardeşlik ya da birliğin ana yolunun kurdelesini kesen bir Tito görüntüsü ya da ihtişamlı bir edayla uçak kapısından çıkan Tito sahneleri eski Yugoslavya'da yapılmış birçok filmde kullanılmıştır. Hırvat Vinko Brešan'ın alaycı *Mareşal*'i (1999) bile ıssız bir Hırvat adasında Tito'nun hayaletini hortlatmıştır. Hayalet, liderin ölmediğini açıklayan ve eski düzenin onarılmasını araştıran bir grup bağnaz Yugoslavya-nostaljiğini çağrıştırır. Yerel girişimciler, emekliler için Tito-hayalet turizminin gelişimini planlamaya başlamak adına bu fırsatı kullanırlar. Komünist dönemin diğer yitik büyük önderlerinin ruhlarını yeniden canlandırarak neticede yeni bir uluslararası siyasal turizm pazarı mevki yaratmayı hayal ederler. *Ostaljik* Almanlara sinsi bir göndermeyle, Erich Honecker ilk tercihleridir.

Komünizm dönemi filmlerinde anlatılan hikayeler genelde yol boyunca acı çekenleri, mahvolmuş olanların hatırına acılarını anlatmak zorunda hissedenleri hikaye eder. Bununla birlikte en çarpıcı filmlerden bazıları parçalanmış hayatlarını anlatmak istemeyecek kadar travmaya uğramış insanlarla ilgilidir. Siniša Dragin'in belgeseli *Firavun* (*Faraonul*, 2004), bir Sırp hapishanesinde 40 yıl geçirdikten sonra ülkesine iade edilmiş ve artık Bükreş'in soğuk ve karlı sokaklarıyla yaşlı muhtaçlar evi arasında sessizce gidip gelen yaşlı evsiz bir adamın hayatından belli bölümleri birbirine bağlar. İçe kapanık başkahraman o kadar derin bir biçimde kendi içine kapanmıştır ki birkaç kelimeden fazla etmez. Tek istediği yalnız bırakılmak ve hatırlamasının istenmemesidir.

Anri Sala'nın belgeseli *Intrevista*'nın (1998) başkahramanı yönetmenin kendi annesidir ve o da hatırlamak istememektedir. Bir sinema öğrencisi olan oğlu bu çekici orta yaşlı kadını, kadının kendi gençliğinde bir Comsomol (Lenin Genç Komünistler Merkezi Komitesi) gösterisinin duyurusunu yaptığı sahneyle yüzleştirir. Çekim sesi yoktur ve ses kaydını onarma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Teknik olarak mümkün olsa bile hafızadan başarılı bir biçimde silinmiş bölümlerin yeniden ziyaret edilmesine dair bir ortak görüş bulunmamaktadır.

Tam tersine, Lucian Pintilie'nin *Bir İşkencecinin Öğleden Sonrası* (*Dupa-amiaza unui tortionar*, 2001) adlı filminin başkahramanı yal-

nızca hatırlamaya dair bir istek hissetmekle kalmaz aynı zamanda karanlık geçmişle ilgili aşırı derecede konuşkan görünür. Pintilie'nin komünizm sonrası Romanya'sında bellek ve devamlılığa dair acı gözlemlerini özetleyen bu dikkate değer filmde becerikli aktör Gheorghe Dinica günahlarını ortaya dökmeye hevesli emekli bir komünist partizanı; Franz Tandra'yı canlandırır. Uzun bir süre sessiz kalmıştır ama artık dosyasını bir genç gazeteciye ve Komünist suçlarla ilgili tanıklıkları kaydeden yumuşak sesli bir profesöre anlatmak ve kaydettirmek istemektedir. Tandra'nın içsel sadizmi ve erken çocukluk yıllarının gaddarlığı zalimlik ve cinayetle dolu hayatının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nedametsiz işkenceci hayatının büyük bölümünü geçirdiği, kasabanın sonunda bulunan ve arka bahçesindeki bir ağacın altında geçen tablovari itiraf sahneleri boyunca anılarının canlandığı bir barakada yaşar. Baraka grafitiler ve küfürbaz sloganlarla kaplanmıştır. Birilerinin ön tarafa spreyle çizdiği dev penis, işkencecinin, komşularının karanlık geçmişini açığa sermek için -ama daha çok kendi başkalarına gaddarca davranma isteklerini açığa çıkarmanın bir bahanesi olarak- rezil araçlar kullanan Vandal çetelerin kuşatması altında yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu zorba holiganlar muhtemelen kendileri de birer işkenceciye dönüşmekten geri durmayacaklardır.

Komünist geçmişle ilgili çok sayıda film onun bugünkü şartlarla ilgili acı sonuçlarını da meydana çıkarır. Örneğin Saimir Kumbaro'nun *Bir Atın Ölümü* (*Vdekja e kalit*, 1995) adlı filmi ikna edici bir biçimde, bir memurun hasedinin kurbanı haline gelen dürüst ve cesur bir askerin kaderi üzerinden Arnavutluk'un baskıcı Enver Hoca rejimi yıllarına bakar. Bütün aile üyelerini kaybeden başkahraman, yıllar sonra serbest bırakıldığında yıkımından sorumlu olan hain bürokratı yine iktidarda ve bu sefer yeni rejimin lehine çalışır halde bulur.

Kişisel hasetten kaynaklanan tutukluluk ve cinayet temaları güncel Balkan sinemasında bolca bulunmaktadır. Sözde suçun dinle ilgili olduğu Romanya filmi *Sağolasın Mapushane* (*Binecuvântata fii*, închisoare, Nicolae Margineanu, 2002) ya da aşk ilişkilerinin belirleyici olduğu Makedonya filmi *Gölün Karşısı* (*Preku ezeroto*, Antonio Mitrikeski, 1997) ya da Bulgar filmi *Kavruk* (*Izpepelyavane*, yön. Stanimir Trifonov, 2004) gibi örnekler verilebilir. Bu filmler devlet sosyalist sinemasının ahlâklı komünistlerin sapkın ve aşırı derecede sert faşistlerin kurbanı olmasına dayanan eski klişelerini tersine çevirir. Bu yeni filmlerde kötü adamlar yabani derecede kıskanç ve ahlâ-

ki değerlerden yoksun komünistlerdir, kurbanlarsa genelde erdemli ve dindar erkek ve kadınlardır.

Her ne kadar bu filmlerin çoğu geç 1940'lar ve 1950'lerde geçse de, bir kısmı daha yakın dönemlere bakar. Kujitim Cashku'nun *Albay Bunker* (1996) filmi Arnavutluk'un "sığınaklaşma"sında çalışan bir adama odaklanır. Albay neticede hizmet ettiği sistemin kurbanına dönüşür ama içsel çelişkileri kavranması güç olarak kalmaya devam eder çünkü paranoyayı doğuran aynı otorite filmde resmedilmez. Gjergj Xhuvani'nin *Sloganlar* (2001) filmi aynı döneme daha inandırıcı bir insan boyutu ekler. Okul öğretmenleri çalıştıkları okulun yönergesine bağlı kalmak yerine, günlerini beyaz taşlara kazınmış sloganları bir araya getirmek üzere çevre tepelerde geçirmek zorunda kalırlar. 1980'lerin ortasında geçen film ideolojik olarak absürd 1950'lermiş gibi görünür ve hissettirir. Öğretmenler savaş çoktan bitmiş olsa bile Vietnam'daki Amerikan emperyalist saldırıyı kınayan sloganları birleştirmeye zorlanırlar. Bu karamsar filmde tüm rahatlama anları, parti sekreterinin boğucu retoriği tarafından bozulur.

Geçmiş ve onun kasvetli temsilleri ne olursa olsun geçmişe yönelik en kara değerlendirmeler komünizm sonrası hayatı anlatan ve parlak olmayan bir gelecekten haber veren filmlerdir. Bu filmlerden en ilginçleri göç, insanların giderek ortadan kaybolmaları hakkında olanlardır. Hikayeler genelde geride kalan ve hayatın başka yerlerde giderek nasıl devam ettiğini gözlemleyen, burada devam edecek bir şeyin, doğumlar ya da düğünlerin olmadığını düşünenlerin bakış açısından anlatılır. Bu tema Balkan sinemasında bir sabittir, Yunanistan'da da Alexis Damianos'un üçlemesi *Gemiye*'de (*Mexhri to plio,* 1966) ve Theo Angelopoulos'un *Yeniden İnşa*'sında (*Anaparastasis*, 1971) görülebilir; bu tema bölünmüş bir topluluk arz eden ünlü yönetmenlerin son filmlerinde de bir kez daha canlanmıştır. Birliktelik artık mümkün değildir. Sevilenler çoktan terk etmiştir (*Bay Lazarescu'nun Ölümü'nde* (*Mortea Domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005) kız evlat Kanada'ya gider) ya da insanlar terk etmeye, Lucian Pintilie'nin *Niki ve Flo*'sunda (2003) olduğu gibi kişisel varlıklarını bırakmaya can atmaktadır.

Zorunlu ya da gönüllü sürgün yoluna çıkanlar, geride bıraktıkları yerde hayat başka bir yöne doğru devam ettiğinden, daha sonraki bir noktada yeniden bağlantı kurmakta zorlanabilir. Bu sürgün ve sonrasında yeniden bağlanamamak teması Edgar Reiz'ın *Heimat*'ında yol gösterici unsurdur. Başkarakter Paul, bir gün eve dönmeyiverir. Yıllar sonra öğrenilir ki Amerika'ya gitmiştir. Yeniden ortaya çıkmaya

ve bağlantı kurmaya çalışan birinin karşılaşacağı devasa ahlâki sorunlarla, hayatının yarısı zaten bitmiş biri için beyhude bir uğraşla yüzleşir. Aynı tema Angelopoulos'un ülkesine iade edilmiş ve Yunanistan'ın yeni halini anlayamayan bir komünistin anlatıldığı *Kitera'ya Yolculuk* (*Taxidi sta Kithira,* 1983) filminde de bulunur.

Komünizm yıllarında aldatılmış ve ihanete uğramış insanlar bu durumu haykırmak için ortaya çıkmaya ihtiyaç duyarlar. Bununla birlikte sinemacılar artan bir şekilde komünistlerin kendilerini nasıl da aldattığından bahseden yeni filmler yapmanın -bilhassa ihanet ve aldatma belli bir görecelik arz ettiğinden- bugünkü durumu düzeltmeyeceğini anlamışlardır. Geçmişle ilgili filmler yapmanın erdemi ne olursa olsun, başka bir kurban göstererek aynı mecazı dönüşüme sokmak izleyicileri ileride yatan şeylere dair kötümser kılabilir.

Kötü Adamlar Nerede?

Geçen sene en çok da boyun eğmeyen Frederick Wiseman tarzı yaklaşımından ötürü hayranlık duyduğum önde gelen Sırp belgeselcilerden biriyle konuşma fırsatım oldu. Ona günümüz Sırp belgeselciliğinin neden en çok Yugoslavya'nın dağılışının -bu durumun sorumluları büyük oranda es geçilirken- yoksullaşmış ve kafası karışmış kurbanlarından oluştuğunu sordum. Cevabı ne kendisinin ne de kişisel tanıdıklarının savaşın faillerinden herhangi birini tanıdığıydı. 1990'ların Sırp şiddetinin failleri olan "gönüllü cellatların" çoğunlukla yabancı mezralardan gelen ve sarhoş bir çılgınlıkla kazara komşu alana geçen hafta sonu askerleri gibi davranan ve sonra geri çekilip üniformalarını fırlatıp atarak kendi normal köy rutinlerine dönen köylü cahiller olduğunu düşündüğünü söyledi. Bugün bu insanlara gidip yaptıkları gaddarlıklar hakkında onları konuşturmanın mümkün olduğunu düşünmüyordu. Kötü adamlar yollarına devam etmişken kurbanlar hâlâ orada durduklarından odağın kurbanlarda kalması gerektiğini düşünüyordu.

Birçok Yugoslav 1990'lardaki çatışmaların kökenlerinin II. Dünya Savaşı boyunca işlenen etnisiteler arası suçlara dayandığına inanmaktadır. Bununla birlikte Tito yılları boyunca bu suçların hatıraları kasten bastırılmış ve insanlar Tito'nun "kardeşlik ve birlik"i adına unutmaya davet edilmiştir. Hırvat Ustaşa rejiminin çirkin günahları sadece bir avuç Yugoslav filminde ele alınmıştır, geride kalanların en bilindik olanı Lordan Zafranović'nin klasik *26 Sahnede İşgal* (*Okupacija u 26 slika*, 1978) filmidir. Seyircinin son zamanlarda

yapılan, bu dönemleri yeniden ziyaret eden ve güncel olaylarla paralelliklerine işaret eden Dino Mustafić'in Bosna yapımı *Yeniden Çevrim*'i (*Remake*, 2003) gibi filmlere yönelik kabulü bastırılmıştır.

Sadece Goran Paskaljević'in *Bir Kış Gecesi Rüyası* (*San Zimske Noći*, 2004) gibi Sırp sinemasının nadir yapıtları, var olan travmatik olaylara gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte en büyük gişe hasılatına sahip filmler folklor geleneğiyle ya da punk-rock mizahıyla doldurulmuş apolitik filmlerdir. Sırplar kendilerini hak etmedikleri bir biçimde cezalandırılmış hissetmektedirler ve Kosova krizi üzerinden uluslararası kurbanlaştırılmalarını tasvir eden filmleri desteklemektedirler. Örneğin aktörlükten gelme emektar yönetmen Ljubiša Samardžić NATO'nun 1999'da Sırbistan'ı bombalaması ile ilgili olayı korkunç bir tehdit olarak algılayan Belgrad'ın masum sakinlerinin bakış açısından gösteren aşırı duygusal filmler yapmıştır. Milutin Petrović'in *Gerçek, Aşk ve Özgürlüğün Vatanı* (Zemlja istine, ljubavi i slobode, 2000) adlı filmi, 1999 bombalaması esnasında bir yer altı sığınağında geçen ve Makavejev'in çağrışımlı montaj geleneğini kullanarak ulusal anlatıya ciddi bir biçimde başvuran tek filmdir; kurnaz bir biçimde 1950'lerin Sırp popülist masalından alınan sahnelerle paralel bir kurgu kurar.

Bu kurmacalar ve belgeseller zararsız, suçsuz insanları gösterir. Sırpları kendi köylerinde ya da kasabalarında sakin ve huzurlu hayatlar süren bir şekilde ve savaşı da hayatlarını yok etmek ve onları mültecilere çevirmek üzere gelen bir biçimde sunar. Savaştan sonra yoksullaştırılmış ve kötü bir biçimde etkilenmiş olarak kalırlar ama huzurlu ve sakin hayatlarını sürdürürler. Kötü adamlar kayıptır. Öldürülen, sakat bırakılan, yakılan, yağmalanan ve mahvedilenleri asla görmeyiz.

Diğer taraftan Bosna sineması en çok savaş travmalarına odaklanmıştır. Pjer Žalica'nın ustalıklı filmi *Yanan Ateş* (*Gori vatra*, 2003)'da *Günler ve Saatler*'de (*Kad Amidže Idriza*, 2004) ve Jasmila Žbanić'in büyük beğeni toplayan *Esma'nın Sırrı* (*Grbavica*, 2006) gibi filmlerde bu konuyla uğraşmıştır. Bosna'nın yaralarına Bosnalı olmayanların filmlerinde de değinilmiştir; İspanya'dan: Isabel Coixet'in *Kelimelerin Gizli Hayatı* (*Secret Life of Words*, 2005), Almanya'dan Christian Wagner'ın *Warchild*'ı (2006), İngiltere'den Anthony Minghella'nın *Hırsız*'ı (*Breaking and Entering*, 2006) ve İsviçre'den Andrea Staka'nın *Küçükhanım*'ı (*Das Fräulein*, 2006).

Resmi Hırvat söylemi ülkeyi hakiki bir demokrasi olarak göstermeye odaklanmışken, yakın tarihin tartışmalı ve susturulmuş meselelerine işaret eden Hırvat sinemacılar da bulunmaktadır. Vinko

Brešan'ın *Tanık* (*Svjedoci*, 2003) filmi Hırvatistan'ın bağımsızlık savaşında hayatını kaybeden ve kızı da neredeyse yok olan Sırp bir komşunun öyküsünü anlatır. Üç farklı ve bir miktar örtüşen bakış açısından anlatılan hikaye, hesap verme meselesine dair sorular sorar. Bir siyasetçiye dönüşen yerel bir doktorun görüntüsü (ki Tudjman'a olan dikkat çekici benzerliği tesadüfi olamaz) bilhassa rahatsız edicidir. Kolayca tali bir zarar olarak üstü örtülebilecek bir şey için "bizim oğlanları" sorumlu tutmaya gerek yok diye uyarır, zira bu savaştır ve bu ölü Sırp adam pekala "düşman" olarak sınıflandırılabilir.

Nenad Puhovski'nin Zagreb temelli belgesel kolektifi Factum, oldukça tartışmalı konular üzerine çok sayıda film üretmiştir. Her ne kadar Hırvatistan'da sadece kısmi olarak serbest bırakılsa da, bu filmler Hırvat ulusçuluğunun aşırılıklarına; hususi olarak da Sırplara yalnızca kötü davranılmadığı, aynı zamanda onların kanunsuz biçimde sürüldükleri ve yok edildikleri durumlara dair çok sayıda rahatsız edici soruyu da arttırmıştır. *Pavilion 22* (Nenad Puhovski, 2002) - çatışmanın ilk zamanlarında irticalen kurulmuş toplama kampı hakkında- ya da *Krajina'da Fırtına* (Bozidar Knezevic, 2001) -Sırp nüfusunun zorla ihracı ile ilgili- gibi belgesellerin yönetmenlerinin yurttaşlık cesaretleri eski Yugoslavya'nın diğer bölümlerinde emsalsiz olarak kalmışlardır.

En çok hayali savaş zamanı belgeseli *Cenaze İlanlarında Görüşürüz!* (*Vidimo se u čitulji*, 1996) ile tanınan Sırp bir sinemacı olan Janko Baljak çatışmanın bir takım zorlu meselelerini araştırmaya cesaret etmiştir. Baljak'ın bir Sırp-Hırvat ortak yapımı olan *Vukovar: The Final Cut*'ı (2006), Vukovar'ın Danube kasabasındaki ölümcül savaşın hikayesini olabildiğince anlaşılır biçimde anlatmayı denemiştir. 1991 tarihli çatışmanın çekiminde görünen insanlardan olaylar ve kendi beyanlarını geriye dönük olarak yorumlamaları istenmiştir. Yıllar geçmiş ve hayat ölüme karşı zafer kazanmıştır: Konvoyda ağlayan çocuk şimdi ergen bir kızdır ve 1991 tarihli TV çekimindeki kadın şimdi on yaş daha yaşlıdır ve her ikisi de tam da akrabaları başka yerlerde katledildikleri anda kameraya alındıklarını bilmektedirler.

Var mıydı Yok muydu?

1990'ların filmleri mavi kaskları olsa olsa bir uzaylının varlığı olarak tasvir ederken, Balkan filmlerinin barış koruma güçlerini tasviri alaydan kınamaya doğru önemli bir olumsuz dönüşüm geçirmiştir.

Danis Tanović'in zeki kıssası *Tarafsız Bölge* (*No Man's Land*, 2001) bir erken uyarıydı. Pjer Žalica'nın *Yanan Ateş* (*Gori Vatra*, 2003) filmi Bosna yardım programlarının kibir ve müdahalesinin yersizliğini güçlü bir biçimde alaya almıştı. Hatta hemen 1999 müdahalesi ertesi çekilen Kosova filmi *Kukumi* (Isa Qosja, 2005) bile yabancı güçlerin varlığını aşırı derecede olumsuz bir şekilde tasvir eder; sembolik bir biçimde, zararsız sevimli bir deli olan başkarakter finalde mavi kasklılar tarafından öldürülür.

Teona Mitevska'nın Makedonya filmi *Bir Azizi Nasıl Öldürdüm* (*Kako ubiv svetec*, 2004) giderek artan radikalleşmeyi ve kendi yerel topluluğunun uluslararası "barış koruyuculuğu" güçlerinin varlığının kaçınılmaz yan etkisi olarak terörist etkinliklere karışmasını gösterir. Amerika'da uzunca bir süre kaldıktan sonra eve dönen genç Viola, batıya yönelik garez belirtilerinden ve anti-NATO fikirlerinden ciddi biçimde kaygılanır. Tanklar ve yabancı askerler her yerdedir ve barış için geldiklerini söylerken her daim silah taşımaktadırlar. Gündelik hayatın sıkıntı ve şiddetinin orta yerinde erkek çocuklar pekâlâ yabancı diplomatları taşıyor olabilecek arabalara çamur fırlatmakta ve "Nato defol!" posterleri her yerde görülmektedir. Viola'nın kendi ergen erkek kardeşi aşırı bir milliyetçiye dönüşmüştür ve terörist eylemlere karışmıştır.

Barış koruyucuları bizi vuruyor ve bizi fahişelere dönüştürüyor ama kimsenin umurunda değil filmin mesajı aşağı yukarı budur. Yerel halk yabancı varlığından bıkmış durumdadır; her tür aşırılık gelişip büyümekte ve derinleşmektedir. Suç ve ulusalcı politikaların her ikisi de ambargoların işine geldiğinden gangsterlerle vatansever savaşçıları birbirinden ayırmak imkânsızdır ve elden ele yayılıp yerel insanlar tarafından yabancı işgalciler olarak görülen barış koruyucularının varlığıyla tetiklenmişlerdir.

"Uluslararası Cemiyet"le ilgili bir ümitsizlik hissi bütün Güneydoğu Avrupa'da egemen olmuştur. Bu yüzyıllardır etrafta olan alay ve değersizlik duygularının geri dönüşünden daha yeni bir duygudur. Dışarıdan hiç kimse burada; Avrupa'nın arka bahçesinde ne olduğuyla ilgileniyor görünmemektedir. Bütün bu kasveti ve hengameyi hatırlamanın anlamı nedir? Buradaki insanlar bellek ve belgeleme meselesi hakkında şüphecidir ve sinemacılar bu şüpheciliği bir temaya dönüştürmüşlerdir.

Kujtim Cashku'nun *Sihirli Göz* (*Syri magjik*, 2005) filmi kamusal kayıtın imkânsızlığı üzerine yerinde bir yorum yapar. 1997'de finansal piramitlerin çökmesi ertesinde Arnavutluk'ta iflas etmiş kalabalık-

lar silahları ele geçirir ve kaosla süren film medya manipülasyonunun bir örneğini teşkil eden güneyli bir fotoğrafçıyı takip eder. Kanunsuzluğun, yerel insanların çıldırmalarının bir sonucu olarak sunumunun bu tür bir malın temel alıcıları olan batılı medya ajanslarının bir pratiği olduğu gösterilmiştir. Kamusal alan yalnızca manipüle edilmiş medyanın kapsamında olabilir. Hakikat sadece özel topluluklarca dört duvar arasında dile getirilebilir ve sadece bir avuç insanın özel ilgisine mazhardır.

Bununla birlikte gerçek yanıtları bilmenin imkânsızlığına dair endişe, son yıllarda yapılan Romanya filmlerinde görülür. Sadece yakın geçmişi bilmenin imkânsızlığını göstererek değil aynı zamanda sahiden kimin bunu bilmek isteyeceğini de sorgulayarak herkesten bir adım öteye giderler. İliescu iktidarının gücü ele geçirdiği 1989 Aralık'ının şaibeli detayları o kadar çoktur ki şunu sormaya değer: Romanya'da bir devrim var mıydı? Açıkça bu sözde "devrim" aşırı bir biçimde televizyonda yayınlanmaya bel bağlayan sahnelenmiş hileli bir olaydı, öyle ki Timişoara, Bükreş ve diğer yerlerde olayların nasıl geliştiğine dair dikkatli bir inceleme sürdürülmeye değer görünebilir. Hatta Çavuşesku'ya ne olduğu bile yeterince açık değildir. Bundan dolayı, onları son can alıcı toplantıdan alan helikopterin görüntüsü, Mircea Daneliuc'nın *Evlilik Yatağı* (*Patul conjugal*, 1993) ve Lucian Pintilie'nin *Çok Geç*'i (*Prea târziu*, 1996) gibi Romanya filmlerinde popüler mitolojinin güçlü bir mecazı haline gelmiştir.

Romanya'nın "devrim"ini, 22 Aralık gecesini anlatan Radu Muntean'nın *Kağıt Mavi Olacak* (*Hartia va fi alabastra*, 2006) adlı filmi, içlerinden biri bütün geceyi ayaklanmaya yardım etmeye çabalayarak geçiren fakat bir anda yakalanıp teröristlikle suçlanan iki genç yedek erin anlamsız ölümlerine yol açan absürd askeri paranoyayı tasvir eder. Goran Marković'in dikkate değer *Cordon*'unu hatırlatan film, hikayeyi bu eziyetli rejimi savunmak zorunda olanların bakış açısından verir ve onların kendi inançlarının ve sadakatlerinin nasıl sarsıldığını gösterir.

Daha uzun bir süreçte oluşan fakat yine de yaklaşık 1989'da gerçekleşen devrim; Catalin Mitulescu'nun *Dünyanın Son Gününü Böyle Geçirdim* (*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*, 2006) adlı filminde yine aynı kavramsal zemini kaplar ve çalkantılı tarihsel anlardaki değişimlerin ortasında yer alan benzer karışık bireysel sadakat meselelerini açığa çıkarır. Genç Eva'nın sınırlı hayat tercihleri ve komünizm altındaki ahmak vatansever eğitimi merhametsiz bir biçimde dikkatle incelenmiş ve finalde parlak bir şekilde ışıklandırılmış bir

gezi gemisiyle denizde uzaklaşan Eva'nın alaycı bir biçimde tasviriyle ironik bir biçimde bitiştirilmiştir; devrim sonrasında hayati tek seçenek Batının tüketim cennetine kaçıştır.

Kitlesel seyircinin yüzeyde devrimi bir değer olarak kabul etmeye davet edildiği şeylerin arkasında dönen bütün entrikaları muhtemelen hiçbir zaman bilemeyiz. Ortaya çıkan kasvetli manzaraya ve gangstervari kapitalizme baktığımızda, komünizmin devrim olsun olmasın er ya da geç sona ermiş olacağı açıktır. Bu, Corneliu Porumboiu'nun *Bükreş'in Doğusu* (*A fost sau n-a fost?*, 2006) filminin de mesajıdır; filmin romence adının tam karşılığı "var mıydı yok muydu?"dur. Bu minik film Romanya'daki küçük bir yerel TV kanalında yayınlanan bir talk show'u konu eder, alkolik bir öğretmenle onun komşusuna 17 yıl önceki devrimi kasaba halkının yapıp yapmadığı sorusu sorulur. Kanıt zayıftır ve sohbet dönüp durur. Gündelik hayatın adiliği ve monotonluğu kötü etkisini göstermiştir ve şimdi, on yedi yıl sonra bu soru artık gerçekten bir anlam ifade etmez olmuştur. Hayat devam etmiştir, bugünün kaygıları bellek ve tarihsel kayıt gibi tali meselelerden çok daha geçerlidir.

Fransız *MK2*'nin filmlerine yaptığı DVD'deki yorumunda Romanyalı yönetmen Lucian Pintilie, kendi deyimiyle "acayip" bir şey söyler: komünizm sonrası etrafını saran toplumsal ve siyasal anksiyete öyle vahimdir ki, sinemanın problematik durumundan yakınmak istememektedir. Kesin şeyler film yapmaktan daha önemlidir diye açıklar yönetmen ve önce bunlarla ilgilenilmelidir. Bu karamsarlığı paylaşmak için çeşitli nedenler vardır. Fakat aynı zamanda kasvetin aleyhinde olmak için de nedenler vardır. Üretim koşulları zor olabilir fakat bu bölgeden çıkan filmler bütün zorlukların üstesinden gelmiştir ve Balkanlar'ın çetrefilli hikayesi sinemada anlatılmaya devam etmektedir.

İngilizceden Çeviren: **Tuğba Doğan**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Dina Iordanova
Bölüm Başkanı
St. Andrews Üniversitesi
Film Araştırmaları Bölümü

Türkiye ve Ötesi

BAŞKA DİYARLARA GÖRSEL YOLCULUKLAR: SİNEMASAL GÖÇ KURAMLARI

Levent Soysal

Bu makalede, *Otobüs* (Tunç Okan, 1974), *Bunu Hak Etmek İçin Ne Yaptım (*Que he hecho yo para merecer esto!!, Pedro Almodovar, 1984) ve *Duvara Karşı* (Gegen Die Wand, Fatih Akın, 2004) olmak üzere birbirinden farklı gibi görünen üç filmin okunması üzerinden göçü tahayyül ediş ve kuramsallaştırma biçimlerimizdeki değişimin izini sürmeyi amaçlamaktayım. Göç ilk göçmenlerin Avrupa'ya gelişinin üstünden geçen 40 yıl içinde ilk önce iş gücü hikayesi olarak kuramlaştırıldı ve görselleştirildi örneğin, Türk işçilerinin servet ve talih arayışı içinde çevreden merkeze, Almanya'ya yönlenişlerinde olduğu gibi. Zamanla, iş gücü hikayelerinin yerini kültür hikayeleri, başka bir biçimde söylemek gerekirse entegrasyon —Türk'lerin normlar, değerler ve Batı kültürlerine olan uyum(suz)luğu— hikayeleri aldı. Daha sonra, göç hikayelerinin ulusal bağlamdan uzaklaşıp, hem orada hem burada geçen ulus-aşırı hikayelere dönüşmesi ise göç anlatımlarındaki başka bir önemli değişim olarak karşımıza çıktı.[1]

Bu entelektüel tahayyül çerçevesinde ele alındığında Tunç Okan'ın *Otobüs* filmi göç hikayesinin başlangıcını, sakin ve rahat köy yaşantısından Batı'nın karmaşık metropol yaşantısına taşınmayı temsil etmekte, bir başka deyişle umutlarının peşine düşen göçmen işçilerin yıkım ve yoksullukla yüz yüze gelişlerinin hikayesini anlatmaktadır. Pedro Almodovar ise bize bildiğimiz göç kuramını görsel dille sunmaktadır: İspanyol köylerinden Madrid ve Berlin'e uzanan, ulus-içi ve uluslar-arası mekânlarda geçen 20. yüzyılın tanıklık ettiği göçün hikayesi. Fatih Akın ise göçmenleri memlekete geri dönüş diyebileceğimiz ulus-aşırı bir yolcuk sonunda Hamburg'dan İstanbul'a ve oradan da

[1] Bu makale 9. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda sunulan bildirinin genişletilmiş Türkçe halidir. Yazının Türkçeleştirilmesinde emeği geçen Esin Paça'ya teşekkür ederim.

Akdeniz'deki küçük bir sahil kasabasına geri getirmektedir. Ancak bu dönüş, Akdeniz'de küçük bir kentin dinginliğine bir dönüş olmakla birlikte göç hikayesinin başındaki köye, köklere değil, yeni bir yerde, belirsiz bir yeni hayata dönüştür. Bu nedenle, *Duvara Karşı* mecazi anlamda hem göç döngüsünü tamamlamakta hem de göç hikayesinde bir sona işaret etmektedir. Akın'ın filmi bir anlamda benim görsel olarak "göç hikayesinin sonu" olarak adlandırdığım olguya görsel olarak tanıklık etmektedir: Küreselleştiğini söylediğimiz, düşündüğümüz yirmi birinci yüzyılda insanların hareketliliklerinin, yer değiştirmelerinin göç hikayeleri ile anlatılabilmesi, anlaşılabilmesi mümkün değildir.[2]

Bu filmleri görsel göç kuramları olarak okuma çabam, temelde, göç üzerine yapmış olduğum önceki çalışmalarıma ve yazılarıma dayanmaktadır. Buradaki amacım, göç filmleri türü üzerine kapsamlı bir eleştiri, değerlendirme yazısı yazmak değil—ki, ele aldığım filmler bu türün "tipik" örnekleri olarak değerlendirilemeyebilirler. Ben bu filmleri kuramlarımızı tahayyül etmemize, kuramlarımız üzerinde düşünmemize ve kuramsal tahayyülümüzün sınırlarını çizmemize olanak sağlayan tanılayıcı anlatılar olarak ele almaktayım. Son olarak, benim ilgilendiğim göç hikayelerinin başlangıcı 1960'lara dayanan Avrupa'ya yapılan göçleri kapsamakta ve onlarla sınırlı olduğunun altını çizmek isterim.

Pedro Almodovar'ın *Bunu Hak etmek İçin Ne Yaptım* filmini seçme nedenim üzerine bir not: Bu film tümü itibariyle ne bir göç hikayesidir ne de Türk'ler üzerinedir. Ancak, önceden belirttiğim ve makalenin ileriki bölümlerinde ayrıntılandırmaya çalışacağım gibi, Almodovar'ın anlattığı hikaye üstü örtülü bir şekilde 1970'lerde şekillenen göçe bağıntılı hayatların incelikli ve derinlemesine bir resmini sunmaktadır. Almodovar'ın İspanya'daki göç(men) öykülerini duyarlıkla ele aldığı anlatısının Avrupa'nın başka çevre ülkelerine, örneğin Türkiye'ye kolayca taşınabileceğini düşünüyorum.

Otobüs: Yabancı Diyarlara Yolculuk Başlıyor

Her hikaye gibi, Türk'lerin Avrupa'ya göç hikayesinin de bir başlangıcı ve bir sonu var. Türk'lerin çok çalışıp para kazanarak yurtlarına,

[2] Bu savı daha ayrıntılı biçimde ele aldığım makale için bkz. Levent Soysal, "The migration story of Turks in Germany: From the beginning and to the end," içinde, *Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, (Der.) Reşat Kasaba, Cilt IV, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, s.199-225.

köylerine geri dönüp iyi bir hayat kurma beklentileri ile Avrupa'ya, özellikle de Almanya'ya, işçi olarak gittikleri 1960'lar adet üzerine göç hikayesinin başlangıcı olarak kabul edilir. Hikayenin sonu ise yaklaşık kırk yıl kadar sonra, Avrupa'nın Birlik kurma süreci içerisinde olduğu (ve başlangıçta Avrupa'ya göç veren bazı ülkelerin hali hazırda bu Birliğin içinde yer aldığı) ve Türkiye'nin Birlik üyesi olmak için görüşmelerini sürdürdüğü milenyum sonrasına denk gelir diyebiliriz. Bu makalede, Avrupa ve ötesinde göç, kültür ve entegrasyon üzerine hararetli tartışmaların sürdüğü bir ortamda ve Avrupa'nın merkezinde ve çevrelerinde, Türk ve diğer göçmen topluluklarının yerleşikleştiği bir süreçte sinemasal görsel anlatılar üzerinden göçün başlangıcı ile sonu arasındaki o kısa hikayeyi yeniden anlatmayı amaçlamaktayım.

Avrupa'ya göç, göç gönderen çevre ülkelerle merkezdeki göç alan ülkeler arasında imzalanan ikili anlaşmalar ile başlar. Bu göç hikayesinin ana kahramanı o zamanlar tınısı güzel olacak biçimde Misafir İşçi (*Guestworker*) programları olarak adlandırılan kurumsallaşmış işçi değişimlerinde yer alan uluslararası göçmen işçidir. İşgücü göçü, Avrupa'nın sanayileşmiş merkezindeki ülkeler (Avusturya, Belçika, Fransa, Hollanda, İsveç ve İsviçre) ile Avrupa'nın güney çevresindeki ülkeler (Türkiye, İtalya, İspanya, Portekiz, Yunanistan, eski Yugoslavya, Cezayir ve Fas) arasında, işçilerin çevreden merkeze hareket etmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Aynı dönemde merkeze (İngiltere, Fransa ve Hollanda) göç edenler arasında çok sayıda eski kolonilerden (Hindistan, Pakistan, Karayipler, Cezayir, Surinam, Endonezya) gelen göçmenler de bulunmaktadır.

Bu hikayede göçmen evinden (köyünden) ve geleneklerinden ayrılıp yabancı bir diyara (kentleşmiş ve modern Avrupa'ya) yerleşir. Göçmen, işçi olmaya yelken açmış bir köylü, tek başına olmanın yalnızlığına doğru ilerleyen bir aile adamı ve yeni bir kent hayatıyla karşı karşıya kalacak doğma büyüme kırsal kesimden gelme bir erkektir (kadınlar göç hikayesine daha sonra dahil olurlar). Göçmen, bu hikayede, aynı zamanda gurbete çıkıp ayrılığa yolculuk eden, evinden yurdundan uzakta yabancılığa ayak basan biridir. Ve böylece, işgücü göçü hikayesi, kategorik bir göçmen karakteri etrafında, memleket (Türkiye) ve yaban olan (Avrupa) arasındaki ikili güzergahta gidip gelme üzerine kurulur.

Otobüs filminde, yönetmen Tunç Okan, göçmenleri sonlarına —ve ölüme— ulaşmak üzere Batı'daki tanımsız ve düşman bir kent meydanına doğru yolculuğa çıkarır. Otobüsteki yolcular, sert suratları ve

sessizlikleriyle John Berger'in *Yedinci Adam* (*The Seventh Man*)[3] kitabındaki göçmenleri andırırlar. Yolcular, yabancı diyarda olmanın belirsizliğine ve gurbette olmanın bildik yüküne hazırlarmış gibi neredeyse tek bir kelime bile etmezler ve nadiren gülümserler. Bu ıssız coğrafyalardan ve uçsuz bucaksız açık mekânlardan bilinmeyene doğru yapılan yalnız bir yolculuktur. Otobüs şoförünün, bilmiş bir böbürlenmeyle, onları heveslendirmek için gidecekleri yere vardıklarında nasıl da zengin olacakları üzerine söyledikleri bile, yolcuların yüzündeki kaygı ve endişeyi dindirmeye yetmez. Yüzlerde sadece kısacık süren küçük bir tebessüm belirir.

Yolun sonunda, otobüsün yolcularını Batı'nın cansız ve renksiz bir meydanında uykudan uyanırken buluruz. Otobüsün kapısını tedirginlikle açarlar ve yeni gelmiş göçmenler olarak kaderlerine, bilinmeyene doğru ihtiyatla ilerlerler. Karşılarına çıkan Batılılar, yani yerel halk, soğuk ve yozdur, yabancıdan duydukları korku hareketlerinden ve yüzlerinden kolayca okunur. Yerliler göçmenlerden uzak durmaya çabalar, yeni gelenlere karşı insani bir yakınlık göstermez, yabancıların etraflarını çevreleyip, Beyaz Adam'ın Kızılderililer etrafında dans etmesi misali, dansa tutuşurlar.

Hikaye ilerledikçe, göçmenler kentin cazibesine kapılırlar. Vitrinlerdeki bolluk ve ışıltı onları sahip olabilecekleri şeylerin hayaline cezbeder. Tüketim ve eğlence olanakları onları baştan çıkarır. Ancak hayal kırıklığı hemen köşe başında onları beklemektedir. Tüketim bolluğunun ardında insan ilişkilerinin hayal kırıklığı yaratacak derecede soğukluğu ve yozlaşmışlığı durmaktadır. Yerliler uzaklıklarını korurlar. Yakınlaştıklarında ise amaç yabancıların saflığını sömürmektir. Kent buyur eden, hoş karşılayan değil, zalim ve yozlaşmış bir mekândır. İçlerinden biri istenmeyen bir homoseksüel ilişki içine çekilir. Bazıları polis tarafından kovalanır, bazıları kentin labirenti andıran sokaklarında kaybolur, bazıları da ölümle, sonlarıyla buluşurlar.

Kapitalin ve bolluğun diyarına yapılan bu uzun yolculuğun sonunda, *Otobüs*'teki göçmenlerin kaderleri yıkımla mühürlenir. Okan'ın anlattığı göç hikayesinin mutlu sonu yoktur (olamaz). *Otobüs*'ün açtığı yolu izleyen, *Sahte Cennete Veda* (Tevfik Başer, 1988), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören, 1979), *Umuda Yolculuk* (*Reise der Hoffnung*, Xavier Koller, 1990), *Yara* (Yılmaz Arslan, 1998) gibi filmler de göçün 'insani' bedelini anlamanın, anlatmanın görsel dilini oluştururlar.

[3] John Berger, *The Seventh Man: A Book of Images and Words about the Experience of Migrant Workers in Europe.* Baltimore: Penguin, 1975.

Bunu Hak Etmek İçin Ne Yaptım: Göçün Görsel Bir Kuramı

Avrupa'da işgücü ithal politikaları resmen 1970'lerin ortalarında son buldu (Almanya'da 1973). Bu sürede, Avrupa'daki, Avrupa-dışı doğumlu yabancı nüfusta büyük ölçüde artış görüldü.[4] 1960'ta daha önce belirtilmiş olan ülkelerdeki yabancı nüfus sadece 5 milyon iken 1976'da 12 milyona ulaştı. Bu 12 milyon yabancının yaklaşık 4 milyonu Almanya'da yaşamaktaydı ve bu sayı Alman Federal Cumhuriyet'inin (eski Batı Almanya) toplam nüfusunun %6,4'üne denk düşmekteydi.[5]

İş gücü ithalinin son bulması göçün son bulması anlamına gelmedi. Türkler de dahil olmak üzere, yabancı nüfus göçü aile birleşmesi ve siyasi iltica üzerinden 1980'ler ve 1990'larda da devam etti. 1990'da Avrupa'daki yabancı nüfus 14,5 milyona ulaştı.[6] 1994'te Almanya'daki yabancı nüfus, 2 milyonu Türkiye'den olmak üzere 7 milyonu buldu.[7] 1990 sonrasında, Avrupa Birliği'nin her ülkesinde geçirilen kısıtlayıcı göç yasalarına ve özellikle siyasi iltica yoluyla gelen göçü engelleyici uygulamalara rağmen, Almanya'da ve Avrupa'da göçmen sayısı ulaştığı seviyeyi kısmen artarak korudu.

Avrupa içi ve Avrupa'ya göç, kaçınılmaz olarak, süreci yaşayan, göç gönderen ülkelerde radikal değişimlere yol açan iç göçleri, yani kırsal kesimlerden kente göçleri de, içermekteydi. Köylüler, büyük kitleler halinde köylerini terk ettikçe, Londra, Berlin, Paris ve İstanbul gibi Avrupa kentleri, farklı kökenden gelen nüfuslara ev sahipliği yapmaya başlamış ve yeni gelenlerin yaptıkları katkılarla kentin kozmopolit niteliği daha da öne çıkmıştır. Başka diyarlara göç eden

[4] Burada yabancı sözcüğü, üçüncü-ülke (Avrupa Birliği üyesi olmayan ülke) vatandaşlarını, Avrupa vatandaşlarını (yaşadıkları ülkeden başka bir Avrupa Birliği ülkesinin vatandaşlığına sahip olanlar), mülteciler, çifte vatandaşlık sahipleri, çeşitli geçici ya da sürekli oturma izinlerine sahip kişiler ve kaçak göçmenler gibi değişik üyelik kategorilerine giren kişileri içine alan bir terim olarak kullanılmaktadır.

[5] Yasemin Nuhoğlu Soysal, *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe*, University of Chicago Press, 1994, s. 22.

[6] *a.g.e.*, s. 23.

[7] Rainer Muenz ve Ralf Ulrich, "Changing Patterns of Immigration to Germany, 1945-1995," içinde, Rainer Muenz ve Myron Weiner, der., *Migrants, Refugees, and Foreign Policy: U.S. and German Policies toward Countries of Origin*, Providence: Berghahn Books, 1997, s. 84, 93.

benzerleri gibi, kentlere yeni gelen topluluklar da hoş karşılanmamış, kendi ülkelerinin yerlisi olmalarına, kendi ülkeleri içinde yer değiştirmelerine rağmen düzgün davranmayı bilmeyen, kültürden yoksun, medeniyetten uzak kitleler olarak görülmüşlerdir.

İşgücü ithalinin resmen son bulmasını takip eden iki on yıl içinde Avrupa'daki yabancıların ikamet ettikleri ülkelerdeki yasal, siyasal, ekonomik ve sosyal yapılar ve kurumlara ayrılmaz olarak *"dahil oldukları (incorporated)"* söylemek mümkündür.[8] Aynı durumun kırsal kesimlerden kente göç edenler için de geçerli olduğu rahatlıkla söyleyebiliriz. Göçmenler, gittikleri ülke ve yerlerin işgücü ve yatırım pazarlarının, eğitim ve refah sistemlerinin, politika (*policy*) söylemlerinin ve rejimlerinin parçası haline gelmişlerdir. Sadece *ulusal* vatandaşlarla sınırlı hak ve ayrıcalıkları *yabancı olarak kazanmış* ve kullanmaktadırlar. Dernek ve seçim çalışmaları, sendika ve siyasi parti üyeliği, sanatsal ve kültürel üretim aracılığıyla kamusal hayata yaygın olarak katılmaktadırlar. Aynı zamanda, adaletsiz gelir dağılımı, sosyal farklılaşma ve etnik ve ırksal ayrımcılık gibi mevcut rejimlerin de parçası olmuşlardır. Kısaca, göçmenler, gittikleri yerlerin kabullenme ve dışlama, çatışma ve uyum, üyelik ve haklardan mahrum olmanın içiçe geçtiği karmaşık toplumsal yapılarının *özneleri* haline gelmişlerdir.

Bunu Hak Etmek İçin Ne Yaptım filminde Almodovar, savaş sonrası Avrupa içinde yaşanan, köyleri, kent merkezlerini, metropolleri, başka diyarları içeren ve Atlantik ötesine de uzanan geniş göçmen coğrafyasını, savaş sonrası Avrupa'sının yapısını sonsuza dek değiştirecek olan bu huzursuz hareketi, yer değiştirmeleri incelikle ortaya sermektedir. Filmde anlatılan göç hikayesi, Orta İspanya'nın yaylalarındaki bir köyden, Madrid'in toplu konutlarla betonlaşmış çevresine, oradan da İspanya sınırlarını aşıp Berlin'in yabancı mekanlarına gidip gelen bir rota izlemektedir. Bu rota, 70'lerde yaşanan göçün eksiksiz bir haritasını tasvir etmektedir.

Filmdeki aile köyden kente göç etmiştir. Büyükanne, betonlaşmış bir Madrid'in orta yerinde kentin tehlikesinden kaçıp —her ne kadar Almodovar'ın kentin tehlikesini tasvir edişi komediye yakın olsa da—

[8] Yasemin Nuhoğlu Soysal, *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe* kitabında *"incorporation"* terimini göçmenlerin, birey olarak göç ettikleri ülkelerin hayat tarzına uyumundan bağımsız olarak ilerleyen, onların yaşadıkları ülkelerin kurumsal yapılarına dahil olmaları süreci olarak tanımlamaktadır (s. 30). Bu anlamda, *"incorporation"* göç tartışmalarında sıkça kullanılan asimilasyon ve entegrasyon terimlerinden farklıdır.

köyüne geri dönmeyi hayal eder ve köydeki geçmiş güzel günlerin hatırasını düşleyerek yaşamaktadır. Park olarak adlandırılması zor, küçük bir boş alanda bulduğu kuru bir ağaç dalı ve kertenkele, onu hayalini kurduğu köyüne geri çağırır. Anne bir ev kadınıdır, günü kurtarmak, ayakta durmak için tinerimsi maddeler solur, uyku kaçırıcı haplar atar ağzına. Başkasının evindeki temizlikten kendi evine dönünce temizlik, ütü, yemek yapmaya koyulur. Evin iki erkek çocuğunun ise gelecekle ilgili belirgin bir beklentileri yoktur. Onları uyuşturucu ve çetelerle dolu, umutsuzluk ve yok olma vadeden bir sokak yaşantısı beklemektedir. Elinden hiçbir iş gelmeyen baba, taksi şoförlüğü yapmaktadır. Yaptığı iş para kazandırmaz. Baba, Berlin'de şoförlüğünü yaptığı, Nazi döneminde ünlü bir kadın şarkıcı olan ve o dönemin güzel günlerine dair kurduğu halisünasyonlar dünyasında yaşayan eski işvereni tarafından kaydedilmiş Nazi şarkılarını dinleyip taksisinde turlarken Berlin'deki mutlu günleri üzerine hayaller kurar. Baba, geri dönüşünün —Berlin'deki göçmen günlerine geri dönüşünün— hayaliyle yaşama tutunmaktadır. Atlantik'i aşıp film diyarı Los Angeles'a gitmeyi hayal eden komşuları genç kadın ise, film yıldızları gibi giyinerek fahişelik yapmaktadır.

Film ilerledikçe bazı hayallerin gerçekleştiğini, bazı hayallerin ise umutsuz, çıkmaz sonlara erdiğini anlarız. Büyükanne, torunlarından birini yanına alıp —sokaktan kurtarıp— köye geri döner. Geride kalan çocuk, ona iyi bir gelecek yaşatmaya söz veren eşcinsel bir dişçinin bakıcılığına teslim edilir. Ve sonra, baba için Berlin'e geri dönüş, dolayısıyla bir mutlu gelecek ihtimalinin olmadığını öğreniriz (Berlin'deki işvereni evinde ölü bulunmuştur). En sonunda, anne babayı öldürür ve anneyi evinin balkonunda özgürlüğe ve belirsiz bir geleceğe, kente bakarken görürüz. Komşu, bekleneceği gibi Atlantik'in öte yakasına geçemez; Hollywood her zaman bir rüya olarak kalacaktır.

Filmin sonunda kamera, sıra sıra toplu konutlardan oluşan bir kent manzarasından uzaklaşırken, gözlerimizin önünde birer birer büyüyen ve çok yakın bir gelecekte yoksulluk ve sefaletten sorumlu tutulacak, renksiz, süssüz beton yüksek binalardan oluşan tipik ve kasvetli bir kent tasviri, tipik bir şekilde köyde başlayan ve zaman zaman Almanya'ya gidip gelip sınırları aşan göç hikayesine noktayı koyar.

Duvara Karşı: Göçün Dönüşü ve Sonu

1980'lerin ortalarına yaklaşırken Avrupa "çok kültürlülük" dünyasına doğru yöneldi ve kültür ve kimlik göç olgusu üzerine düşünmenin merkezine yerleşti. Kültüre dönüş olarak adlandırılan bu değişim-

le, Misafir İşçi, misafir ve işçi olmaktan çıkıp, duyguları ve kültürü olan birey olarak göç öyküsündeki yeni yerine yerleşti. Göç metinlerine esas teşkil eden iş gücü istatistikleri yeni dönemde kimlik hikayelerine kanıt olarak sunuldu. Göç hikayelerinin başkarakteri haline gelen Türk'ün (ötekinin) kimliği kültürel farklılık temelinde Almanla (yerli) karşılaştırılmalı olarak çözümlenmeye başlandı.

Aynı dönemde, göç politikaları üzerine yürütülen tartışmalar işgücü göçünün ekonomisinden uzaklaşıp, entegrasyon sorunları ve sınır kontrolleri üzerine yoğunlaştı. Entegrasyon, hali hazırda ülkeler içinde yaşayan göçmenlerin "uyum sağlamaları" ile ilgiliyken, sınır kontrolleri Avrupa'ya yapılacak göçlerin ciddi bir biçimde azaltılması üzerine odaklandı. Entegrasyon yolunda izlenen politikalar (eğer böyle bir politika varsa) Müslüman ya da Türk olmak gibi kültürel farklılık söylemlerinin ezberden tekrarlanmasıyla içiçe, döngüsel bir biçimde göçmenlerin içinde bulundukları yeni toplumlara entegre edilmesi gerektiği konusunda bir kanıt olarak sunulan, ancak ne olduğu asla belirlenemeyen, farz edilen, "entegrasyon problemlerini" cisme büründürdü.

Kültüre dönüşle, yani kültürün haklar, görevler ve göçmenlerin üyeliği ile ilişkilendirilmesi üzerine yapılan vurguyla birlikte kadın meselesi göç sorunsalında öne çıktı. Kültürel göç hikayesinde göçmen artık sadece erkek değildir, kadının da oynayacak önemli bir rolü vardır. Bu hikayede kadınlar, kategorik Müslümanlar olarak, Türkiye, Pakistan, Surinam, Fas gibi farklı ülkelerden, farklı sosyal sınıflardan, eğitim düzeylerinden ve kültürel kökenlerden gelen kadınlar, aralarındaki farklardan ve toplum içindeki yerlerinden, toplumsal hayata katkılarından bağımsız olarak başörtüsü, gelenek, töre cinayetleri tartışmalarının ana konusu haline geldiler. Medya temsillerinde, göç tartışmalarında genellikle "peçe arkasında" saklı, sessiz kimlikler olarak resmedildiler.

Tam da bu ortamda gösterime giren Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* filmi biri erkek, diğeri ana karakter olmasa da güçlü bir karakter olan bir kadının, uyum güçlüğü çeken iki karakterin hikayesini anlatmaktadır. Akın'ın karakterleri farklı olmalarına karşın Almanya'nın herhangi bir büyük kentinin caddelerinde karşılaşabilinecek kadar sıradan kişilerdir. Onları farklı kılan göçmenlikleridir. Sibel, tutucu bir babanın sözünün geçtiği ve sessiz bir annenin ev hizmetlerinin yükünü taşıdığı geleneksel bir aileden gelmektedir. Ailenin namusunu koruma görevini üstlenmiş bir abisi vardır. Sibel hayatını kendi dilediği gibi yaşamak istemektedir, aile ise onu gelenek sınırlarının içinde tutmaya çalışmaktadır. Sibel'in ailesinden ve geleneklerden örülmüş bir kaderden kaçmak için evlendiği Cahit ise alkol ve marjinallik içine gömülü, kaybolmuş bir kişidir.

Sibel ve Cahit ruh hastalıkları kliniğinde tanışırlar (ikisi de intihara eğilimli oldukları için oradadırlar), evlenirler ve Cahit'in harabe halindeki evine tanışırlar. Kısa bir süre mutlu bir yaşam sunan imgeler ile karşılaşırız: eğlenceli bir düğün, arkadaşların evlerine yapılan ziyaretler ve seks dedikoduları ve Sibel'in yeni eşi için Türk yemekleri (etli biber dolması) yaptığı muhteşem sahneler. Sonrasında ise, sürpriz olmayan bir şekilde, rüya çöküşe geçer. Sibel'in abisi, namus temizlemek için fırsat kolladığını sezdiren biçimde, Sibel'i takip eder, kovalar, Cahit Sibel'in ilişki yaşadığı adamlardan birini öldürür ve hapse girer, Sibel Almanya'dan ayrılır ve geleceğini İstanbul'da aramaya başlar. Göç filmlerinden hatırımızda kalan beklentilerimize uygun bir biçimde, rüya felaketle sona erer.

Filmin ikinci bölümünde, hikaye Hamburg'dan, Sibel ve Cahit'in, geleneğin hüküm sürdüğü Almanya'daki evinden çok daha modern bir kent olan İstanbul'a doğru ilerler. Sibel, İstanbul'un vahşi metropol ortamında, bir orta sınıf evliliği yaparak ve çocuk sahibi olarak düzenini kurmayı başarır, bir çeşit sınıf atlar. Cahit hapisten çıkıp Sibel'i bulmaya, İstanbul'a gelir. Birbirlerini görmeyi başarırlar ancak ne yeni şehir, ne de birbirlerine duydukları aşk, tekrar bir araya gelmeleri için yeterlidir artık. Sibel kendisi için çoktandır yeni bir hayat kurmuştur ve sıra Cahit'in de aynısını yapmasındadır. Filmin sonunda Cahit'i hiç bilmediğini hissettiğimiz memleketine gitmek üzere bir otobüsün içinde görürüz. Almodovar'ın filminin kapanış sahnelerindeki anne gibi, hikayenin ana karakterini yeni bir başlangıcın bilinmeyenlerine bırakırız ve Okan'ın *Otobüs* filminde Batı'ya giden ana karakterlerin aksine, Cahit'i bekleyen geleceğin yıkımlar içermediğini sezeriz. Cahit'in yolculuğu memleketine, Doğu'ya yöneliktir.

Biz seyirciler, otobüs gardan çıkıp dünyanın herhangi bir yerinde görülebilecek sıradan bir otobanda ilerleyip kameradan uzaklaşırken eve dönüşün (Türkiye'ye dönüşün), "eve/memlekete geri dönmek" anlatılarının aksine, göçün yıkımsal güçlerine karşı ideal bir çare olmadığını ve Almanya'da kurulan hayatın memlekete dönüşle sona ermediğini (Cahit'in Almanya'ya geri dönmesi de bir o kadar mümkündür) görürüz. Ancak, *Duvara Karşı*'nın sonunda *Otobüs* filminde başlayan yolculuğun mecazi anlamda tamamlanışı ile göç kuramlarının öngördüğü "geri/memlekete dönüş" beklentilerini karıştırmamalıyız. Türkiye ve Almanya'nın daimi bir biçimde bağlanmış olduğu bir dünyada, memleketten ayrılıp başka diyarlara yerleşmenin doğrusal yörüngesinde ilerleyen anlatılardakinin aksine, geri/eve dönüş ancak geçici olabilir.

Günümüzde, göçle ilişkilendirilen kültürel problemlerin yersiz bir şekilde vurgulandığı bir ortamda, bilim insanları, politika üretenler ve de genel olarak kamuoyu, göçmenlerin yerleşikleşme sürecinin hızını ve küreselleşen bir dünyada yabancılığı korumanın zorluğunu görmezden gelme eğilimi içerisindedirler. Neticede elimizde kalan, farklılığı ve kimliği yaratan parametrelerin yalnızca Türklük, Almanlık, İslamiyet gibi ulusal/etnik/dinsel bir biçimde algılandığı sıradan bir entegrasyon hikayesidir. Göç üzerine yapılan sonu gelmeyen tartışmalar, ulus-devletin içinde ya da dışında gelişen eşitsizlik ve yakınlıkların karmaşıklığına yoğunlaşmak yerine, kültür parçalanmalar, paralel toplumlar ve İslami gettolar türünden çıkmazlarda tükenmektedir. Neticede, "ironik olarak, göçmenler ev sahibi devletlerin üyelik yapılanmalarında giderek artan, gözle görülen biçimde katılım gösterdikçe, ne kadar "uyum sağladıkları" üzerine yapılan tartışmalar artmakta ve kültürel ötekilikleri vurgulanmaktadır. Misafir işçiler, Avrupa'da *sembolik* yapancılara dönüşmektedirler."[9]

Bugün göç üzerine ürettiğimiz temsili ve söylemsel şemalar, çağımızın göçmenlerini vazgeçilemez bir geçmişe (memleketlerinin ve kültürlerinin geçmiş haline) ve ısrarcı, değişemez bir şimdiki zamana, onlara ev sahipliği yapan ülkelerinin ve kendi ötekiliklerinin şimdiki zamanına hapsetmektedir. Göçmenler, ötekilerin uluslarında, kendi ulusları (veya dinleri) ile sınırlanmış ve bu sınırlanmalar içinde sıkışmış daimi bir diaspora halinde yaşıyor gibi görülmekteler. Bu tür temsillerin baskın olduğu ortamda birden fazla yere ait olabilme, ulusla ya da ulussuz yaşama olasılığıyla birlikle göçmenlerin *gelecekleri*, *hayalleri* ve *becerileri* göz ardı edilmektedir. Bu çerçeveden bakınca, Akın'ın *Duvara Karşı* filmi, göçmenlerden söz ederken ve onları görselleştirirken sorgulamadan kabul ettiğimiz, doğal karşıladığımız anlatılara karşı yerinde bir düzeltme önermektedir. Cahit ve Sibel, coşkulu sevinçleri ve bildiğimiz sorunlarıyla, içinde varolduğumuz, yaşadığımız, seyahat, tüketim ve kültürün yük derecesinde çoğaldığı çağdaş dünyaya aitler ve bizi, geri dönüşlerin eve/memlekete geri dönüşler olmadığı göçün yenidünyasına, kendilerinin yanına çağırmaktalar.

Levent Soysal
Bölüm Başkanı
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo, TV ve Sinema Bölümü

[9] Yasemin Nuhoğlu Soysal, *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europa,* University of Chicago Press, s. 23.

SİLAHIN İMPARATORLUĞU: *ER RYAN'I KURTARMAK* VE AMERİKAN ŞOVENİZMİ*

Dünyanın eşsiz hikaye anlatıcısı olarak sinema, ulusların ve imparatorlukların anlatılarını yansıtmaya son derece uygundur. Ulusal bilinç sinemasal kurmacaya geniş ölçüde bağlıdır.

—Ella Shohat ve Robert Stam,

Frank P. Tomasulo

Sinemasal tarihi baştanbaşa kat eden ulusalcı ve vatansever duygular bugünün tarihsel dramlarında –özellikle de Hollywood'un 1980'ler ve 1990'lardaki şiddet dolu filmlerinde sürüp gitmektedir. Gerçekten de savaş filmi ve aksiyon-macera türleri, Ronald Reagan-George Bush dönemi ve hemen ertesinin "Önce Amerika" ve "ABD! ABD!" düzenine paralel olarak 1980'ler ve 1990'larda bir yeniden canlanmaya girmiştir.[1] Amerikan şiddeti, ayrıcalıkçığı ve zaferciliğinin güncel sinemadaki baş tedarikçilerinden biri, ilk dönemlerinde "ergen" filmlerinin "popcorn" yönetmeni olarak yaptığı üne rağmen sonradan "ciddi" bir sinemacı ve liberal bir yiğide dönüşen Steven Spielberg'dir. Spielberg, pekala Amerikan Kipling'i olarak tanımlanabilir. Spielberg'in bugüne kadarki on yedi filminden sekizi II. Dünya Savaşı dönemiyle ilgilidir.[2] Bütün bu filmlerde Amerikalılar - ya pratik zekaları ya da üstün silah güçleri nedeniyle - zafere ulaşır; Pen-

* Bu makale "The End of Cinema as We Know It: American Film in the 1990s" (der. Jon Lewis, New York University Press, 2001) başlıklı kitapta "Empire of the Gun: Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* and American Chauvinism" adıyla basılmıştır.

[1] Spielberg'in sineması ve Regancı politikalar arasındaki bağlantılar için bkz. Tomasulo, 1982, s. 331-40, ve Tomasulo, 2001, s. 273-82.

[2] Tomasulo, 2001.

tagon'un gurur duyacağı bir çözümdür bu.[3] Dolayısıyla çoğu Spielberg filminde Birleşik Devletler silahın imparatorluğudur.

Er Ryan'ı Kurtarmak (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998). *Er Ryan'ı Kurtarmak* ilk haftasında 30 milyon dolar yurtiçi (Kuzey Amerika) gişe yapmıştır. Bir yılda yurtiçi gişe hasılatı 215 milyon dolara, diğer ülkelerde de toplam 224 milyon dolara ulaşmıştır. Bugün toplam gişe hasılatı yarım milyar dolardır. Video kasetler, DVD'ler ve diğer yan pazarlama ürünleri (soundtrack albümü, romanlaştırması ve "filmin yapılış öyküsü"nün kitabı) de hesaba katıldığında perde arkasında 70 milyon dolarlık bir yapım bütçesi olmasına karşın filmin kârı etkileyicidir.[4] Bu gişe başarısına ek -fakat ona bağlı- olarak *Er Ryan'ı Kurtarmak,* çok sayıda eleştirmenden övgü ile prestijli adaylıklar ve ödüller topladı: Beş Akademi Ödülü, altı Oscar adaylığı, Yönetmenler Birliği En İyi Film Ödülü, Altın Küre'lerde En iyi Film ve En İyi Yönetmen Ödülü, New York Film Eleştirmenleri En İyi Film Ödülü, Chicago Film Eleştirmenleri En İyi Film Ödülü ve hatta En İyi Enstrümantal Kayıt dalında bir Grammy ödülü.

(Tamamen-) Amerikan Değerler

Er Ryan'ı Kurtarmak, rüzgarda dalgalanan yarı saydam bir Amerikan Bayrağı yakın çekimiyle; Birleşik Devletlerin insan uygarlığının alfa ve omegası, her şeyi ve sonu olduğunu ileri süren bir imge ve anlatı ile başlar -ve biter. - Dolayısıyla filmin duygusal bir "tahrikçi" olduğu aşikârdır. Bununla birlikte açılış ve kapanış görüntülerinde kullanılan bayrağın görsel şeffaflığı sadece Spielberg'in saydam ve açık propagandasını da yansıtıyor olabilir: İkinci Dünya Savaşı'nda Amerika dünyayı kurtarmak için, fazlaca yardım almayan ve büyük fedakarlıklara rağmen zafer kazanan "iyicil" bir şiddet kullanmıştır. Diğer milletlerin taburlarını hiç görmeyiz; üstelik Normandiya Çıkarması'nın "gerçekçi" bir tarifinin kolektif bir askeri çalışmaya odak-

[3] II. Dünya Savaşı, Spielberg'in daha önceki iki çalışmasının da konusu olmuştur: *Fighter Squadron* (1960), Castle Films'in 1940'larla ilgili belgesellerine bir övgü olan 8mm bir filmdir ve *Escape to Nowhere* (1962), yönetmen henüz sadece 16 yaşındayken yapılmış, ödüllü, 40 dakikalık bir filmdir.

[4] Bu figürler bir amazon.com şirketi olan ve daha çok <imdb.com> olarak bilinen, The Internet Movie Database Ltd.'ten gelmektedir.

lanması gerekliliğine rağmen. Tam tersine filme göre Normandiya Çıkarması *tamamen-Amerikalı* bir operasyondur.[5]

Filmin başında ve sonunda çerçeve olarak kullanılan bölümler Omaha Sahili'nin yukarısındaki bir mezarlıkta dalgın biçimde gezinen yaşlı bir adamı ve ailesini gösterir. Kamera akrabalarından uzaklaşan adamı seçer; bu adam bir Amerikan bayrağını inceler ve birörnek haçlarla dolu bir alanı gözden geçirir. Adam dizlerinin üzerine çöküp hıçkırarak ağlamaya başladığında, Spielberg adamın gözlerine doğru yavaşça zoom yapmadan evvel, haçların bulunduğu üç farklı plana geçiş yapar.[6] Kıyıya vuran dalgaların sesi filmin geri kalan üç saatlik bölümünü oluşturan geri dönüşü tetiklemiş olur.[7] Ağıt tarzındaki başlangıcın kurgunun ilerleyiş biçiminin ve kameranın sabitliğinin durgunluk ve sükuneti, devamında gelen sahnenin kaotikliğiyle zıtlık oluşturur: Normandiya Çıkarması. Kamera birdenbire titreyen bir el kamerasına dönüşür, korkunun etkisiyle kusan askerler ve çıkarma birlikleri kıyıya yaklaştıkça giderek yükselen patlama sesleri. Kumsalın tepesinde düzenli bir biçimde sıralanmış haçların aksine burada boynuna şans için astığı haçı öpen bir Amerikan askerini ve kayalığın sakin yeşil alanının yerine de yavaş çekimde kan ve dehşetin ortasında hayatta kalmak için yüzen, silahlarıyla donanmış askerlerin kıyametini görürüz.

Bu kurmaca sinematik görüntüler -mezarlıktaki günümüz sahnesi ve 1944 saldırısı- her yerde yayınlanmış iki görüntüyü hatırlamaya hizmet eder: Ronald Reagan'ın 6 Haziran 1984'te aynı mezarlıkta yaptığı 40. yıldönümü konuşması ve Bill Clinton'ın yine aynı yerde 6 Haziran 1994'te yaptığı 50. yıldönümü konuşması. Ayrıca Tom Brokaw'ın II. Dünya Savaşı gazileri ile ilgili kitabı *The Greatest Generation*'ın (*Mükemmel Nesil*) bestseller statüsü ve Washington D.C'de -oyuncu Tom Hanks tarafından desteklenerek yapılan- II.

[5] Normandiya Çıkarması'nda İngiltere, Fransa, Kanada ve Avustralya'yı içine alan birçok diğer müttefik ülke yer almıştır. Ayrıca Spielberg'in epiğinde siyah askerlere dair herhangi bir kanıt bulunmasa da sadece Afrika-Amerikalı askerlerden oluşan birlikler de Omaha Sahili'ne çıkmıştır.

[6] Spielberg iddiaya göre 1970'lerde Fransa'ya yaptığı bir seyahatte tam olarak böyle bir sahneye (dizleri üzerinde ağlayan bir adama) tanıklık etmiştir. Bkz. Jameson, 1998, s. 23.

[7] Daha sonra bu adamın, başkarakter Er Ryan'ın büyümüş hali olduğunu öğreniriz fakat geri dönüşün onun bakış açısından olduğuna inandırılmak istensek de aslında anlatıya yaklaşık iki saat sonra genç bir adam olarak girene dek tanıklık ettiğimiz olaylara dair onun hiçbir bilgisi yoktur.

Dünya Savaşı Anıtı da söz konusudur.[8] Steven Spielberg, Amerikan hegemonyasının tartışılmaz olduğu bir döneme geri dönerken kesinlikle yalnız değildi. Soğuk Savaş'ın ılık sonucuyla birlikte, düşman bulmak için başvurulacak yer, şeytani kötü adamlar olarak sadist Nazi askerlerinin bulunduğu "İyi Savaş"tı.

Indiana Jones serisinde ve *Schindler'in Listesi*'nde (1993) olduğu gibi, *Er Ryan'ı Kurtarmak*'taki Almanlar da ahlaksız canavarlar olarak tasvir edilmişlerdir. Örneğin açılış sahnesinde, Nazi makineli tüfekleri tarafından katledilmiş, düşmanın güçlü havan topu ateşi tarafından püskürtülmüş ve görülmeyen düşman askeri tarafından miğferleri üzerinden vurulmuş, yakılmış, parçalanmış ya da bağırsakları çıkarılmış Amerikan askerlerinin suda yarattığı dalgalar görülür. Her ne kadar ara sıra mihver topçularının bakış açısından yapılan çekimleri görsek de kesin olarak onların ahlaki bakış açılarında bulunmayız; Alman birliklerinin arkasındaki kameranın açısı onların anonimliğini korur, durumlarıyla özdeşleşilmesini engeller ve onları silahlardan öte bir şey olmayan suretsiz otomatlar olarak bırakır.

Böylece açılıştaki savaş sahnesi, düşman mevkiinin çok aşağısında konumlandırılan ve silahlandırılmış kumsalda çok sayıda zayiat vermeden sağlam bir yer gasp edemeyecek durumdaki "mazlum" A.B.D güçlerine yönelik bir empati oluşturur. Hem anlatısal yapı - uzun ve kanlı bir ölüm ve yıkım sahnesiyle açılan - hem de mekânın coğrafyası - yukarda Normandiyalılar ve aşağıda Amerikalılar - çaresizliğin ortasındaki bir epik kahramanlık duygusu yaratır. Er Caparzo, "Hiç şansımız yok ve bu hiç adil değil!" dediğinde bu mazlum statüsünü vurgulamış olur.[9]

[8] İronik bir biçimde mimar Frederick St. Florian'ın bu anıt için devasa tasarımı "sulandırılmış Albert Speer"i (nazilerin baş mimarı) hatırlatıyordu. Her biri altı metre yüksekliğinde elli altı taş sütunla çevrilmiş batık bir taş alandan ve zaferi simgeleyen, dört katlı bina yüksekliğinde bir çift kemerden oluşmaktaydı. (Goldberger, 27-28).

[9] Filmin iç burkan açılış savaş sekansı, savaşın zorlu koşullarını temsil eden tamamen "savaş karşıtı" gerçekçiliği nedeniyle övülmüştür, desatüre film stoku tarafından yaratılan ve eski 1940'lar siyah beyaz çekim haber filmi görünümünü nakleden bir *êffet du réal*'dir burada söz konusu olan. Bu görsel "realizme" ek olarak, *Er Ryan* "zamanın sahiciliğini silahlarla, taşıtlarla, üniformalar ve nişanlarla" olduğu kadar "savaş zamanı lehçesi ve askeri argo" üzerinden de vermiştir. (Doherty, 1999, 303). Bunun da ötesinde filmin reklam kampanyası Stephen Ambrose gibi tarihçilerden gelen övgülere dayanmaktaydı: "istisnasız, bütün gaziler bu filmin ger-

Bu nedenle bu savaş sahnesi Almanların konumuna doğru tırmanacak Amerikalıların karşı saldırılarının bir hazırlığıdır. Kısacası düpedüz nafile bir saldırıda öldürülen ve sakatlanan Amerikalılarla kurulan yirmi beş dakikalık bir özdeşleşme, onların düşmanlarına karşı nihai acımasız intikamlarına zemin hazırlar; kabul edilmiş uluslararası sözleşmelerin kurallarına ya da Amerikalıların genelde perdedeki kahramanlardan beklediği davranış kurallarına uymasalar bile.[10]

Shakespeare'in *V. Henry*'si ve Spielberg'in Epiği. Shakespeare'in tarihsel oyununda Kral V. Henry'nin sayıca azınlıktaki ordusuna yaptığı savaş öncesi konuşmaları, vatanseverlik görevi ve savaş alanının onuru üzerine retoriği nedeniyle oldukça ünlüdür. ("Bir kez daha cepheye dostlarım, bir kez daha"[11] "Bir avuç kadarız, ne mutlu bize, biz kardeşler birliği").[12]

Bundan daha az hatırlanan sahne, İngiliz Agincourt Muharebesi'nde İngiliz zaferinin hemen ardından gelendir. Zafer zamanında Henry bütün Fransız mahkumların soğukkanlılıkla öldürülmesini em-

Bu realizm etkisi kadar önemli olan diğer bir nokta da sözüm ona tesadüfi olaylardır. Örneğin, bir asker kurşunla kaskından vurulduğunda, mucizevi bir şekilde hayatta kalır ve inanamayarak kaskını çıkarır, yakındaki çok şaşırmış başka bir asker "Şanslı piç" der. Tam o anda başka bir (dijital olarak canlandırılan) Alman kurşunu Amerikan askerine alnının ortasından isabet eder ve onu öldürür. Her ne kadar savaş alanında hayatın ve ölümün tesadüfi doğasının ifadesi anlamına gelse ve masum Amerikan askerinin hayati tehlikesini tasvir etse de bu sahne Alman keskin nişancının katılığını ve sahilin yukarı kayalıklarında bulunan Cermen güruhunun elinden almanın imkansızlığını ispat etmek için hesaplanmıştır.

[10] Bu açıdan bakıldığında, *Er Ryan'ı Kurtarmak* çağdaş Hollywood sineması içinde, "erdemli" baş karakterlerin her ne kadar kötü olsalar da silahsız insanları vurarak bütün klasik etik haklılık kurallarını kırmasına bir istisna değildir. *Blue Steel* 'de (Kathryn Bigelow, 1990) kadın polis kahraman (Jamie Lee Curtis) erkek düşmanını (Ron Silver) tutuklamak yerine, üstelik "cephanesiz, yaralı ve ayakta bile zor duruyor halde" olmasına rağmen tam kalbinden vurur (Mizejewski, 16). Benzer şekilde *Los Angeles Sırları*'nda (*L.A. Confidential* , Curtis Hanson, 1997) kitabına uygun dedektif (Guy Pearce), silahsız ancak dolandırıcı yüzbaşıyı (James Cromwell), tam da diğer polisler işleri yola koymak üzere gelirken, gözünü kırpmadan vurur. Son olarak *8MM*'de (Joel Schumacher, 1999) bir özel dedektif (Nicolas Cage) pornografik "snuff" film kurbanı olan genç bir kadının intikamını almak için rastgele bir çok insanı öldürür. Kendi kanununu yazan kahraman, suç ortaklarından birini (James Gandolfini) yakalar, tabancasıyla acımasızca defalarca vurur, ve bu adi suçluyu uygun mercilere teslim etmek yerine üzerine benzin döküp yakar.

[11] William Shakespeare, V,. Henry, Perde 4, sahne 6, satır 37.

[12] Ibid., III, i, 1-2.

reder: "Böylece her asker, mahkumunu öldürür."[13] Henry'nin acımasız fermanı Yüzbaşı Fluellen tarafından eleştirilir: "Bu ordular yasasına kesinlikle aykırıdır. Bu katıksız bir hilekarlıktır."[14] O zamanlar, şimdi de olduğu gibi, savaş mahkumlarının öldürülmesi savaş "kuralları"nın ihlali olarak görülmüştür. Henry'nin zamanında ortaçağ şövalyeliğinin yazılı olmayan kuralları mahkumlara, sivillere ve katledilenlere nasıl davranılacağının normlarını sağlamıştı.[15] Bugün uluslar, Cenevre Sözleşmesi ve Nürnberg Savaş Suçları Mahkemeleri'nin legal prensipleri gibi daha resmi belgelere dayanmaktadırlar.

Bu nedenle *Er Ryan'ı Kurtarmak*'taki "kahraman" Amerikalıların teslim olan savaşçıları ya da mahkumları vahşice öldürerek Cenevre Sözleşmesini birçok yolla ihlal ettikleri ortaya çıkmaktadır. Bu tarz bir örnek ilk olarak Yüzbaşı Miller'ın (Tom Hanks) kumandasındaki birlik, teslim olan Alman makineli tüfek nişancılarına ateş açtığında ortaya çıkar. Daha sonra makineli tüfek kümesinin içinde kalanlara karşı el bombaları ve alev makinesi kullanılır. Bir Amerikan askeri sadist bir dille şöyle önerir; "Vurmayın. Bırakalım yansınlar!" Naziler teslim oldukça rutin bir şekilde siperlerinin içinden ya da etrafından soğukkanlılıkla vurulmaya devam ederler; bu esnada Amerikalılar mahkumların teslimiyetlerini açık eden ellerinin arkasına saklanma hareketleri ile dalga geçer (Alman aksanıyla: "Bakın, ellerimi yıkadım!") ya da silahsız Almanların merhamet dileyen sözlerini anlamıyormuş gibi yapar ("Üzgünüm, seni anlamıyorum"). "İyi adamlar" teslim olan elleri havada bir subayı bile aceleyle infaz eder. Bu film seyircilerinin "barbarlık"la özdeşleşmesini nasıl sağlayabilmiştir?[16]

Bu sorunun açıklamasının bir kısmı filmin başlangıcındaki bir sahnede bulunabilir. Miller'ın filosu bir radar alanına yaklaşır ve yakınlarda bulunan düşmanı seçer. Birlik Almanlarla kısa bir mücadeleye bulaşır ve doktorları Wade'i bu çatışmada kaybederler. Ölürken annesine seslenen Wade'in yakın çekimde verilen ıstıraplı ölümü, askerlerden birini o kadar kızdırır ki yaralı bir Alman askerine tüfeğinin dipçiğiyle şiddetli bir darbe indirir. Yine "masum" bir Amerikalının ölümü misilleme için bir provo-

[13] Ibid., IV, iii, 60-62.
[14] Ibid., IV, iii, 60-62.
[15] Bununla birlikte gerçek hayatta Azincourt Savaşında kralın şövalyeleri tereddüt etmiş ve Henry barbarca emrini yerine getirmek için okçuları çağırmak zorunda kalmıştır.
[16] Shakespeare, V. Henry, IV , vii, 3-5.

kasyon sağlar. Olay esnasında alınan bir Alman savaş esirine ölüler için mezar kazması emredilir. Beklenti onun infaz edilmesi ve kendi kazdığı çukura itilmesi yönündedir fakat tercüman Onbaşı Upham, Yüzbaşı Miller'ın sözsüz emrine meydan okur: "Efendim, onu öldürmelerine izin mi vereceksiniz? Bu doğru değil!" Tutsak kendi mezarını kazarken bildiği azıcık İngilizceyle kendini sevdirmeye çalışır: "Amerika'yı seviyorum!", "İstimbot Willie", "Betty Boop ne fıstık hatun", "Betty Grable, güzel bacaklar", ve hatta "Hitler'i ..." Upham yine bu Alman'ın bir savaş mahkumu olduğuna dair düşüncelerini söyler: "Bu doğru değil! O bize teslim oldu". Miller, neticede İstimbot Willie'yi salıvermeyi kabul eder: "O bir savaş esiri. Onu yanımıza alamayız". Bölükten yükselen neredeyse isyanvari tepkiye rağmen Willie'nin gözleri bağlanır ve yaklaşan müttefik güçlerce yakalanacağı varsayımıyla salıverilir.

Bu "iyilik" edimi filmin sonunda Miller'ın müfrezesine - ve seyirciye - tekrar musallat olur. Aynı mahkum finalde Ramelle'de bulunan köprüdeki çatışma sahnesinde geri gelir ve Yüzbaşı Miller'ı öldürür. Bu kıssadan hisse daha önce "Amerikanlaştırılmış" Alman savaş mahkumunun hatırına arabuluculuk yapan Onbaşı Upham tarafından da kaçırılmaz. Filmin sonunda Upham Alman esir grubunun kontrolünü ele geçirdiğinde İstimbot Willie'yi fark eder ve onu soğukkanlılıkla vurup öldürür. "İyi Savaş"ın incelikleri kısa zamanda unutulmuş, kana susama ve intikam, savaş onur ve ruhunu gölgede bırakmıştır. Her ne kadar Yüzbaşı Miller başlarda "Eğer Tanrı bizim tarafımızdaysa, onların tarafında olan kim?" sorusunu sormuş olsa da bu tür bir etik spekülasyon Amerikalılar haklı olduklarında terk edilmiştir.

Elbette bu Miller'ın ölümü ve Upham'ın İstimbot Willie'yi infaz etme sahnesi filmin söylemi içinde bir önceki sahneyle haklı çıkarılmıştır. Yahudi Amerikan askeri Er Mellish, bombalanmış bir binada, tuhaf bir biçimde cinselleştirilmiş – neredeyse narin – ve dahi meşakkatli ve dayanılmaz derecede eziyetli bir yumruk yumruğa mücadelede bir Alman asker tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. Bir eleştirmen bu *mano a mano* rekabetin Nazi'yi sadist olmayan, insanileştirilmiş bir biçimde gösterdiğini ileri sürmüştür. (Jaehne, 39-41). Alman'ın *"Lass uns es beenden"* ("Hadi şunu bitirelim") biçimindeki sözleri Mellish'e bir kolay ölüm teklif etmektedir, fakat bu diyalog aynı zamanda Amerikalıyı daha fazla mücadele etmeden teslim almak için yapılan sözlü bir taktik olarak da görülebilir. Silahsız durumdaki Mellish'e merhamet göstermenin aksine Alman, Amerikalıların bundan sonra yapacağı her türlü muameleyi haklı çıkarırcasına onun kalbine bir bıçak saplar.

"Bu Sefer Görev O Adamın Hayatı" Yüzbaşı Miller'ın vatansever görevi daha başlangıçta net bir biçimde ortaya konulmuştur. ABD güçleri Omaha Sahili'nin üstünde bulunan platoyu alıp düşmandan temizlemeye başladığında, sahne ölü sayısını kayda geçiren ABD ordu sekreterliğine geçer, bu esnada dış ses de yüksek sesle olaylarda ölenlerin duyurularını okumaktadır. Sonuçta bu tarz üç tane telgrafın şu anda geriye sadece bir oğlu; er James Francis Ryan (Matt Damon) kalan "mavi yıldız" annesi Bayan Ryan'a gönderildiğini öğreniriz. Araba, Norman Rockwell tarzı pastoral çiftlik evine yaklaşırken Bayan Ryan kötü haberlerin geldiğini hisseder. Bu sepya tonlu ve taşra Amerika'sını hatırlatan görüntüler, ABD askeri tarihinin saygı değer karakterlerinden ve savaş sonrası Avrupa'sını yeniden inşa etmek (ve komünistlerin burada güçlenmesini önlemek) için oluşturulan Marshall Planı'nın da yaratıcısı Genel Kurmay Başkanı George C. Marshall'ın görüntüsüne geçiş yapar. Marshall'ın, Abraham Lincoln tarafından, beş oğlu ABD Sivil Savaşında katledilmiş bir anneye yazılmış bir başsağlığı mektubunu ezberden okurkenki şefkati açıktır. Lincoln'un ağırbaşlı, neredeyse dinsel, müzikal bir refakatle yakarışı, Marshall'ın yüzünün yakın çekimiyle vurgulanır, empatik bir dille şöyle der: "Onu buraya getireceğiz!"

Bu sahne "saldırı noktasını", anlatının yorumsamasını da başlatır: Er Ryan kurtarılacak ve güvenle annesinin kucağına dönecek midir? Bu, ayrıca erlerin Omaha Sahili'nde ne için dövüşüp ne uğruna öldüklerini de kanıtlamaktadır: sevgili anneleri, aziz ülkeleri, sevgili dinleri ve aziz askeri üstleri için. Anlatı boyunca - nadiren bazı askerlerden gelen alaycı yorumlara rağmen - bu şeylerin uğruna savaşmaya değer şeyler olduğuna dair sık sık yinelenen hatırlatıcılar bulunmaktadır. Fakat burada vatanseverlik baştan farz edilmiştir, hayali konuşmalarla methedilmez.

Er Jackson'ın "değerli askeri kaynakların ciddi bir biçimde yanlış tahsisatı"na yönelik bir takım yakınmalarına rağmen Yüzbaşı Miller bir bölük toplar ve siluetleri dramatik fırtına bulutlarıyla kaplı ufkun önünde, birlikte yürürler. Kısa bir süre sonra bu fırtına bulutları patlar ve yağmur damlaları yapraklara düşer. Yağmur kuvvetlenip gök gürültüsü duyulduğunda Spielberg doğanın sesleriyle bombaların vurmalı patlamalarını birbiriyle harmanlar.[17]

[17] İkinci Dünya Savaşı haber filmi çekimleri her zaman sessiz olarak yapılmaktaydı çünkü var olan ses kayıt ekipmanı savaş durumlarını aktarmakta yetersizdi. Spielberg'ün üç boyutlu dijital THX ses efektlerini kullanması bu nedenle amacı her ne kadar "gerçekçilik" olsa da inanılmaz derecede anakronik ve sahicilikten uzaktır. Bkz. Bill Nichols, 2000, s. 10.

Bu uğursuz kehanetler, müfreze nihayet bombalanmış bir Fransız köyünde düşman kanıtlarıyla karşılaştığında yerine getirilmiş olur. Burada birkaç sivil kurban da bulunur: yıkılmış bir evde saklanmakta olan bir aile. Er Caparzo, Miller'ın emirlerine karşın küçük Fransız kızı da yanlarına almak ister. Caparzo kıza yanaşırken bir düşman nişancı tarafından vurulur ve sokakta ölür, kanı yağmur damlalarıyla karışır, babasına yazdığı mektup da kan ve yağmurla kaplanmıştır. Caparzo'nun ölümünün intikamını almak ve Alman nişancıya aynı şekilde karşılık vermek üzere birliğin keskin nişancısı ve dini fanatiği Jackson'a –sayısız savaş filminin klasik karakteri- başvurulur, Jackson yüksek sesle dua eder: "ellerime savaşmayı ve parmaklarıma kavga etmeyi öğreten Tanrı gücümü kutsasın... Düşmanlarım bana galip gelemesin."[18] Yüzbaşı Miller'ın aksine Jackson'ın tanrının hangi tarafta olduğuna dair hiçbir şüphesi yoktur· "Efendim bana öyle geliyor ki tanrı bana özel bir yetenek verdi, benim içime güzel bir savaş aleti koydu." Gerçekten de Jackson nişancıyı öldürür.

Bu olaydan sonra, Miller'ın adamları rahatlayarak sağlam olmayan bir duvara yaslanırlar. Duvar yıkılır ve arkasında iskambil oynayan bir Alman birliği ortaya çıkar. Askerler silahlarına davranır ve yakın mesafede birbirlerine bağırırlar; gerilim tırmanır. Naziler "Ateş etmeyin!" diye bağırır fakat tercüman Upham dışında kimse onları anlayamaz. Upham, onlara teslim olmalarını emreder: "*Haende hoch; ohne zu scherzen*!" ("Eller yukarı; dalga geçmek yok!") Tam o anda silah sesleri yükselir, bütün Almanlar vücutlarını acıyla kıvrandıran ve seğirten ürkütücü ölüm titremesiyle vahşi bir *danse macabre* içinde toplu halde ölürler. Nihayet ikinci kattan girmekte olan tetiği çekmeye hazır başka bir Amerikan birliği görürüz. Yine Naziler teslim olma noktasındadırlar ama ABD güçleri ilk olarak ateş etmeyi seçer.

Bu dehşet verici sahneden hemen sonra, Miller'ın bölüğünün Er Ryan'ı bulmuş olduğu izlenimini veren komik bir an gelir, ancak bu Er Ryan'ın kardeşlerinin daha ortaokulda öğrenci oldukları ortaya

[18] Jackson'ın dindarlığı, Eski Ahit deyimleri ve dağ köylüsü kökleri, sinemadaki bir başka keskin nişancıyı hatırlatmaktadır; *Sergeant York* (Howard Hawks, 1941) filmindeki I. Dünya Savaşı Onur Madalyası sahibi Alvin York (Gary Cooper) karakterini. *Sergeant York* II.Dünya Savaşı'nın arifesinde yapılmış, ABD'nin Hunları ikinci bir bozgunda mağlubiyete uğratmak için barış yanlısı, tecrit siyasetini bırakması gerektiğini ileri süren (York bir Quaker'dı) bir propaganda filmiydi.

çıkar. Bu komik karışıklık seyircinin teslim olan askerlerin katliamını unutmalarına imkân verir ve başka bir rasyonelleştirme sahnesi kurar. Mumla aydınlanan bir kilisede gecelerlerken Miller'ın eli titrer kusurunu ve dolayısıyla insanlığını ifade eden yinelenen bir motiftir bu; adamlarına sunmak zorunda olduğu suskun erkeksi bir güç görüntüsünün arkasındaki duygudur. Birliğinin zayiatını düşünür: "Komutam altında 94 adam öldü ama bu bunun on katı hayat kurtardığım anlamına gelir, öyle değil mi? Belki de yirmi katı." Şöyle ekler, "Görev ve adamlarının hayatı arasında seçim yapmayı işte böyle mantığa bürürsün". Miller'ın yardımcısı Çavuş Horvath, filmin sloganı olan ifadeyle yanıt verir: "Bu sefer görev, o adamın hayatı". Bu tarz vicdan sahibi bir liderlik bütün Amerikan savaş uğraşını haklı çıkarır gibi görünür. Görev için diğer bir mantıksal temel de elbette Ryan'ın evde bekleyen bedbaht annesidir.

Giderek eksilen birlik sonuç olarak gerçek Er Ryan'ın yerini Ramelle adında bombalanmış bir Fransız köyünde tespit ettiklerinde final yüzleşmesi için tohumlar da ekilmiştir. Ryan köyün küçük köprüsünü – yani bu stratejik kasabada kalan son özgürlük kalesini - savunan müfrezesine takviye gelmeden eve götürülmeyi reddeder.[19]

Hollywood sinemasının başka bir klişesi – son dakikada kurtarma - *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın sonunda birdenbire ortaya çıkar. Son anda ortaya çıkan süvariler yerine, panzer tanklarını ve Nazi birliklerini teslim alana kadar bombalayan ABD P-51 model savaş uçağı biçimindeki *deus ex machina* çıkagelir.[20] Ne yazık ki takviye, Yüzbaşı Miller'ı kurtarmak için geç kalmıştır, fakat stratejik köprü elde tutulmuştur. Bu son çatışmada, savaş yorgunu yüzbaşının elindeki titreme ancak öldüğünde son bulur ve "uzaklara bakışı" vakitsiz sert ölümünde donar. Her ne kadar film cesur "gerçekçiliği" yüzünden övülmüş olsa da

[19] Bu sahnede askeri bir soru açığa çıkar: bu küçük Fransız köyünü kim yok etti? Paris 1940'ta, altı haftalık bir seferin ardından düştü ve Almanlar bundan sonra Fransa'yı işgal etti. Nazilerin Normandiya Çıkarması boyunca yok etmek gibi stratejik bir ihtiyaçları yoktu. Her ne kadar filmde belirtilmese de müttefik bombacılar muhtemelen geri çekilen mihver güçlerinin bir parçası olarak-köyü boşaltmış- "köyü kurtarmak amacıyla onu yok etmişlerdi".

[20] İlk olarak bombacıları görmeden –ve duymadan- önce yaklaşan Alman tankının ani patlamasıyla kafamız karışır. Ölen Yüzbaşı Miller burada daha ziyade Nazi Calut'una karşı mazlum bir Davud gibi (ya da Alamo'daki Meksikalı Santa Ana güçlerinin karşısındaki Davy Crockett gibi) durmaktadır; 45liğini sadece onun patladığını görmek için tehditkar panzere doğru ateşler.

aynı zamanda – özellikle de bu ağlatıcı finalde- çok sayıda melodram unsuru da içerir. Belki hayatta ve sinemada insani duygularla melodramatik duygusallık arasında ince bir çizgi vardır, fakat Miller'ın soğukkanlı ölüm sahnesi çizgiyi pathosla kesiştirir görünmektedir. Miller'ın kendinden büyük bir amaç uğruna ölüşü onu bir dizi kurban "Spielberg'ci İsa vekili"nden biri yapar. (Kolker 2000: 306, 324).[21]

Finalde Normandiya mezarlığında artık oldukça yaşlanmış Er Ryan, kurtarıcısı Yüzbaşı Miller'ın mezarını gösteren haçı selamlar. Ve Spielberg haçtan yıldızlarla bezenmiş sancağa, hâlâ "görkemle dalgalanan" Amerikan bayrağına geçiş yapar. *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ta Tanrı ile Vatan arasında kurulan bu sinematik bağ, kutsallıkla ulusu eşleştiren ABD ulusal marşının dördüncü kıtasıyla da paraleldir: "cennet zafer ve barışla kutsanmış ülkeyi kurtarsın/bizi koruyan ve bir ulus yapan güce şükürler olsun / o halde fethetmeliyiz, amacımız budur / ve sloganımız da şu: "Güvendiğimiz Tanrı'dır".

Sonuç

Ulus devletleri de içeren her bireysel ve toplumsal grup kendini üzerinden tanımlayacağı bir düşmanı gereksinir görünmektedir. Eğer bu düşmanlar hususi bir tarihsel konjonktürde gerçekten var değilse sıklıkla psikolojik yansıtmaya benzer bir biçimde icat edilir ya da yaratılırlar. Bütün tarih neticede bugünün tarihi olduğundan ana akım filmler genellikle bugünkü episteme üzerine yorum yapmak için geçmişi tasvir ederler. Vietnam sonrası ve Soğuk Savaş sonrası dönemde Hollywood sineması gerçek toplumsal sorunları ve çelişkileri yansıtan – ve yerinden eden - kolektif bir yanılgıyı yeniden yaratmak ve uzlaştırmak için hem güncel hem de geçmişteki tarihsel olayları kullanmıştır. Bu çelişkiler ABD ordusunun ve devlet savaş aygıtının "iyicil" şiddetinin ve bu güçlerin Panama İstilası ve Körfez Savaşı boyunca yürüttükleri gerçek hayata dönük ıslah faaliyetlerinin filmsel yeniden meşrulaştırılmasının ortaya koyulmasıyla çözümlenmiştir.

[21] Bill Nichols da Spielberg'in "ince karakterli, empati kurabilen bir doğaya ve fedakar dürtülere sahip beyaz erkek kahramanlara, yani İsa figürüne" olan tutkusuna benzer bir vurgu yapar. Bkz. Nichols, "The Ten Stations," 9. Son olarak benim denemem, Tomasulo, "The Gospel According to Spielberg," uzaylı yabancı E.T. ile İsa arasında açık kıyaslamalar yapmaktadır.

Er Ryan'ı Kurtarmak özelinde hikaye, ABD ordusunun dünyayı kurtardığı ve Amerika'nın Avrupa ve Üçüncü Dünya üzerinde ekonomik ve kültürel hegemonyasını yaydığı parlak geçmişte kurulmuş olsa bile bunun güncel ahlâki ve politik verimi açıktır: Amerika'nın – özellikle de Sırbistan'ı bombalayan ve Kosova'ya bölükler gönderen ABD ve NATO güçlerinin - bir ulus olarak mitsel doğruluğunu yenilemek ve canlandırmak amacıyla geçmiş zamanlara dönmek. Her ne kadar geçmişte kurulmuş olsa da Spielberg'in filmi seyirciyi bugünde ve gelecekte etkileyen ideolojik dal ve budaklara sahiptir ve gelecekteki tek taraflı askeri istilalar, baskınlar ve müdahaleler için olduğu kadar Ebu Garip ve Guantanamo'daki Cenevre Sözleşmesi ihlalleri için de kendi kendini yenileyen şovenist gerekçeler sağlamaktadır.

Kaynakça

Doherty, Thomas (1999) *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*, rev. ed. New York: Columbia University Press.

Goldberger, Paul (2000) "Not in Our Front Yard," *New Yorker*, August 7, 2000, s. 23-28.

The Internet Movie Database Ltd., <imdb.com>, an amazon.com company.

Jaehne, Karen (1999) "*Saving Private Ryan*," *Film Quarterly*, Cilt 53: 1, s. 34-41.

Jameson, Richard T. (1998) "History's Eyes: *Saving Private Ryan*," *Film Comment,* Cilt 34: 5, s. 21-28.

Kolker, Robert (2000) *A Cinema of Loneliness*, 3d ed. New York: Oxford University Press.

Mizejewski, Linda (1993) "Picturing the Female Dick: *The Silence of the Lambs* and *Blue Steel*," *Journal of Film and Video,* Cilt 45: 2-3, s. 12-29.

Nichols, Bill (2000) "The Ten Stations of Spielberg's Passion," *Jump Cut* Cilt 43, s.2-10.

Shakespeare, William *Henry V*.

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

Tomasulo, Frank P. (1982) "Mr. Jones Goes to Washington: Myth and Religion, *Raiders of the Lost Ark*, içinde" *Quarterly Review of Film Studies* Cilt 7: 4, s.331-40.

_____. (2001) "The Gospel According to Spielberg in *E.T.: The Extra-Terrestrial*," *Quarterly Review of Film and Video* Cilt. 18:3, s. 273-282.

İngilizceden Çeviren: **Tuğba Doğan**
Redaksiyon: **Deniz Bayrakdar**

Frank P. Tomasulo
Öğretim Üyesi ve Program Yöneticisi
Florida Devlet Üniversitesi Film Okulu

ANLAŞMAZLIK ÇÖZÜMÜ SÜRECİNDE İNSAN GERÇEKLİĞİ

Müberra Yüksel

Toplumsal Dönüşüme Doğru...

Kıbrıs anlaşmazlığına duyarlı yaklaşan belgesellerin "zamanımızın aynası" ve "çağımızın tanıkları" olarak kamuoyunda farkındalık yaratmaya katkısı nedir?

21. yüzyılda anlaşmazlıkların çözümünde savaş ve propaganda odaklı dar bakış açısı, yerini barışa, çoğulculuğa, insan-odaklı çözümlere ve geleceğe yönelik toplumsal dönüşümlere mi bırakıyor?

Bir yandan, toplumu aidiyet, "biz ve öteki" ayrımına zorlarken, öte yandan halkların evrensel insan hakları ile halkların değerlerine saygı konularında hassasiyetin gelişmesi Kıbrıs'ta umudun yeşermesi için yeterli mi?

Kıbrıs anlaşmazlığı kırk yıldan fazla bir süredir gündemde; zaman zaman ortaya çıkan şiddet olayları ise her iki toplum üzerinde yıkıcı etkiler yaratmakta. Otuz yıldan fazla bir süredir, iki toplumu birbirinden ayırmış olan bölünme hattı ve tampon bölge Kıbrıs'ı yıllardır gündemde tutmuştur. Kıbrıslı Türk ve Rum yurttaşlar arasındaki uzayan bu anlaşmazlık, Doğu Akdeniz bölgesini etkilemektedir.

Kıbrıs sorununun stratejik önemi yanı sıra, iki toplumun eşit bir biçimde bir arada varolmasının uluslararası arenada tanınmak istenmeyişinin sonucu olarak girift bir sorun haline gelmiştir. Bu durum, Kıbrıs Türklerini zor duruma sokmakta ve dünyadan yalıtmaktadır. Yıllarca süren bölünmüşlük ve ayrımcılık, Kıbrıs Türkleri başta olmak üzere, her iki toplumun ekonomisini zarara uğratmaktadır. Adanın bir tarafından ötekine geçildiğinde, birbirine uymayan ekonomik gelişme nedeniyle, farklı dünyalara girilmiş gibi olmaktadır.

Kıbrıs'ta iki toplum birbirinin kurbanı olmuş ve adanın tarihinde birbirinden farklı perspektiflere sahip anavatanlar yaratmış, uluslararası sistemin etkisiyle uğradığı zarar giderek artmıştır. Adanın yakın

geçmişteki tarihi hatırlandığında, her bir grubun üyeleri yalnızca kendi halkının zaferlerini ve acılarını dile getirme ve öteki tarafı suçlama eğilimine girmektedir. Her iki taraf da geçmiş tarihlerinde, bugünkü sorunun canlı bir parçası olmuş olan haksızlıklar ve kitlesel ölümler görmüştür.

Adadaki Türkler ve Rumlar, 1963'ten beri fiziksel olarak ayrıydı; her iki tarafın kendi "hükümeti" vardı. Ayrıca, 'sınır psikolojisi' ve dış etkiler her iki tarafı da olumsuz etkilemişti. Kısacası, aşırı unsurlar, bir diğerine karşı 'tarihi düşman'lık duygularını devamlı körüklemekteydi.

Adada barışı yeniden kurmak için 24 Nisan 2004'te, tampon bölgenin açılmasıyla ve Kıbrıs adasının her iki yanında aynı zamanda gerçekleştirilen referandumla birlikte, BM desteğinde Kıbrıs barış süreci yeni bir aşamaya girmişti. Birbirine karşıt politik emeller sonucunda uzayan bu anlaşmazlık, Annan Planı'yla yeni bir çerçeveye kavuşarak içerikten ziyade 'işlem anlaşmazlıkları' haline gelince, Kıbrıs'ta barış süreci için yeni bir fırsat penceresi açılmıştı. Ne var ki, iki toplum arasındaki iyi niyet içeren temaslar tek başına barışı sağlayamadı.

Yazımın ilk kısmında, Kıbrıs üzerine anlaşmazlığa duyarlı filmleri anlatma yoluyla, anlaşmazlık çözümü hakkında hakim *Realpolitik* anlayışını eleştiren iki ana teoriyi özetleyeceğim. İkinci bölümde ise, Kıbrıs'a barış getirme karşısındaki zorluklara karşın çabaları belgesellerle göstermeye çalışacağım. Temel savım, Kıbrıs davasının uzun süreli bir toplumsal diyalog süreci olduğu ve ortak coşkuları ve paralel görüşleri vurgulayan filmlerin kişilerarası ve toplumlararası ilişkileri uzun vadede düzelteceğidir. Böyle bir sürecin "Kıbrıs Sorunu"nu yeni bir çerçeveye sokacağı ve anlaşmayı arttıracağı yolundadır.

Kuramsal Çerçeve: Anlaşmazlık Çözümü ve Kıbrıs

Bu yazıda, esas olarak Vamık Volkan'ın Psikoanalitik Teorisi'ni ve kısmen de John Burton'un Anlaşmazlık Çözümü Teorisi'ni kullandım. Hem Burton hem de Volkan "dönüştürücü" süreçleri birleştirmek için 'anlaşmazlık çözümü' terimini kullanıyor. Her ikisi de uzamış anlaşmazlıklara patolojik anlamda bakıyor ve sosyal psikolojiden yararlanıyorlar. Yani, anlaşmazlığın temel nedenleri üzerinde odaklanarak yeniden tanımlıyor ve nasıl çözümlenebileceğine dair ışık tutuyorlar. Üstelik böylelikle evrensel ile tekil söylem birlikte ele alındığında çoğulcu söyleme ve farklı düzlemlerdeki anlamlara erişmenin yanında, belli temel haklar ve ihtiyaçlar gibi bazı konularda da genelleme

yapabilmek mümkün olabilmektedir. Kenneth E. Boulding'in de belirttiği gibi:

"...İçeriği feda ederek genelliğin bedelini öderiz; uygulamaya yönelik her şey için söyleyebileceğimiz ise hemen hemen hiçbir şeydir. Bununla birlikte, anlamı olmayan özelle, içeriği olmayan genel arasında bir yerde, her amaç için ve soyutlamanın her düzeyinde en uygun derecede bir genellik olmalıdır."

Vamık Volkan, birbirine komşu geniş gruplar anlaşmazlık içindeyken, onların politik, toplumsal, ekonomik ve "gerçek-dünya" davalarının çoğunun psikolojik coşkularla çarpıtıldığını söylüyor. Volkan'ın teorisine göre, iki büyük komşu grup arasındaki etkileşmeler şöyle oluşmaktadır:

- İki komşu toplum, kültürel kimliklerini birbirinden farklı olarak sürdürmek ihtiyacındadır ve
- İki komşu toplum, aralarında, belirsiz olmayan bir psikolojik sınırı sürdürmek ihtiyacındadır. Eğer arada politik bir sınır varsa, o da psikolojik hale dönüşür.

Komşulardan her biri kendini ötekinin "ayna imgesi" olarak görür. Bundan, her grubun bir anlamda ötekinin benzeri olması gerektiği çıkarsanabilir. Bu yüzden, grup içi ilişkileri etkileyen kalıcı kültürel farklılıkların ve önemli benzerliklerin yanında bir başka psikolojik etmenin daha ortaya çıktığı görülür: "Alışılan merasimler ya da farklılık narsisizmi." Her iki durum, iki karşıt grubun birbirine benzer göründüğü fakat ufak farklılıklara sahip olduğu hallerde ve grup içi anlaşmazlık durumlarında gözlenir. Volkan'a göre, iki karşıt taraf arasında bu psikolojik farklılaşma şiddeti önler.

Buna göre, mazlum ya da kurban olma hali, bütün grup ve bireylerin kurtarılması gereken bir durumdur. Bu, yalnızca bir öz-algı değil, fakat bir ilişkiler sistemi içindeki algılamadır. Kurbanlaşmanın bir sorun olarak tanınması iyileşmeye doğru atılan ilk adımdır. İyileşme süresinin bir kısmı, öz-saygının yeniden kazanılması ve "öteki"nin insan olduğunun ve acı çektiğinin yeniden öğrenilmesidir. Ancak, iyileşme süreci toplumun kendini güvenlikte hissetmesiyle hızlanır. Toplumlar geçmişi hatırlama ve yas tutma süreci yoluyla iyileşmeye ve geleceğe hazırlanmaya başlayabilir.

Volkan'ın yaklaşımı özellikle "Seçilen Travma ve Seçilen Övünme" kavramına dayanıyor, yani toplumların kendi (ortak) kimliği öznel algısına... Bu algılar kamuoyunu olumsuz etkileyerek, anlaşmazlığın dönüşmesine doğru yapıcı yaklaşımları çoğu kez engeller. Volkan'ın yaklaşımı, bireylerin kısmen farkına vardıkları psikolojik tehditten

kendilerini korumak için kullandıkları dışlama, yansıtma ve özdeşleşme gibi psikanalitik savunma mekanizmalarının uygulanmasına dayanmaktadır.

Kendini kurban olarak algılayan ve ötekini suçlayan toplum, yaraları iyileşmeksizin, kendi acısından ve endişesinden ötesini göremez. Bu toplumlar, kendi eylemlerinden dolayı sorumluluk almaz ya da geçmişte işlenmiş şiddetten dolayı suçluluk duymaz. Kurbanlaştırma bencilliği "bir etnik-milliyetçi grubun, savaş tarihindeki travmaların doğrudan bir sonucu olarak, bir başka grubun acısını hissedebilmedeki yeteneksizliğidir" der Volkan.

Grup-dışı olanları saldırıya ve çatışmaya daha uygun hale getiren bir başka değişken, dışlamanın uygun hedefleridir. İmgeler, ulusal bayrağın renkleri, etnik yiyecekler, müzik, giysiler ve danslar gibi bu hedefler aracılığıyla bilinçdışında depolanır. Bu hedefler, eğitim ve radyo-televizyon yayınlarıyla kim olduğumuza dair mesajlar gönderirler. Olumlu imgeler genellikle kendi gruplarımız için alıkonur; olumsuz imgelerse grup-dışılar ya da düşman-öteki için yedekte tutulur.

Volkan'a göre, yas tutma yeteneksizliği birikime ve algı ile gerçeğin karıştırılmasına neden olabilir. Yas tutmayı, gerçek ya da yıldırıcı kayıp ya da değişikliğe karşı tepki olarak tanımlar. Gerçeklikle baş etmede zorlanma ya da yitirdikleri şeyden vazgeçmeyi göze alamama durumu, anlaşmazlıkları sürdürmeye neden olabilir.

"İnsanların travmalarının üstesinden gelmelerine ve paylaşabilecekleri bir geleceği kurmaya çalışmalarına nasıl yardım edebilirsiniz?" diye soruyor Volkan. Bir toplumun, çeşitli savunma mekanizmalarıyla inkâr etmekten ziyade, anlaşmazlığın psikolojik yaralarını iyileştirerek, başına gelen acı olaylarla açıkça yüzleşmesini sağlayacak uzlaşma programlarını yeğliyor.

John Burton ise, insani ihtiyaçlar teorisinin varsayımlarını izleyerek, bireylerin toplumsal ve psikolojik gerçekliğine doğru iktidar politikaları ve devlet-merkezli yaklaşımlardan uzak bir zihniyet değişimine ihtiyaç olduğunu ileri sürüyor. Kökü derinde birçok anlaşmazlığın altında güvenlik, sosyal kimlik ve tanınma ihtiyacının yattığını ileri sürüyor. Kaldı ki, bu tarz anlaşmazlıklar çıkar-temelli olmadıkları için, idare edilemez ya da uzlaşmaksızın üstesinden gelinemez. Zira insan ihtiyaçları "pazarlık konusu olamaz".

Burton'a göre, anlaşmazlıktan kaçınma bir çözüm değildir. Anlaşmazlık kaynaklarını ortadan kaldıracak ve ortak ilişkilerin, ortak eğitimin, sivil girişim ve aracıların davranış paternlerini kontrol ede-

bildiği bağlamlar geliştirecek adımları ifade için "önleme" terimini kullanıyor. Toplumların kalıcı olması isteniyorsa, karşılanması gereken birtakım temel evrensel değerlerin ya da insan ihtiyaçlarının bulunduğunu, bu yolla uluslararası kurumların ve politikaların kurulması için ideolojik olmayan bir temelin tartışılabileceğini belirtiyor. Temel insani ihtiyaçlar karşılanmadıkça ya da bütün öteki toplumsal gelişme ihtiyaçlarının izlenmesi için olasılıklar mümkün olmadıkça, anlaşmazlık kaçınılmazdır.

Anlaşmazlığın "çerçevelenmesi" bir filmde ya da bir tablodaki çerçeveleme gibi, bir olayın yorumlanma sürecini anlaşmazlık çözümünde dikkat odağına getirme anlamında iki kuram tarafından da kullanılmaktadır. Çerçeveleme, kalıp halindeki bilgileri işlememizi sağlayan bir bilgi yolu haritasıdır. Tarafların, anlaşmazlığın ne üzerine olduğunu, olup bitenleri ve bu konuda neler yapılması gerektiğini anlamalarına ve içselleştirmelerine yardım eder. Bir anlaşmazlığın çerçevelenmesi yolu, "gerçekten" olmuş olan şeylerin ötesinde birçok etmene dayanır.

Bir anlaşmazlığın çerçevelenmesi yolu, hem bilişsel hem de duygusal çerçevelere dayanır. Şu ya da bu kişiye (ya da gruba) geçmişte ne olmuştur? Onlar için hangi ihtiyaçlar ve değerler önemlidir? Durumu bir tehdit olarak mı yoksa potansiyel bir yarar olarak mı görmektedir ve tehlikede olan nedir? Bu soruya nasıl yanıt verileceği, anlaşmazlığın niçin ve ne zaman başladığı iki taraf arasındaki farklı söylem ve anlatılara göre değişir.

Deneyimler ve algılamalar, herhangi bir olayın nasıl yorumlandığını ve "çerçevelendirildiğini" değiştireceğine göre, bununla nasıl başedileceği de iki taraf arasında farklılık gösterir. Anlaşmazlık, bu farklı zihinsel haritaları izlemek ve anlaşmazlığı ya da birlikte varoluşu yeniden çerçevelemek yoluyla bütünsel bir tarzda ele alınabilir. Ortak sorun çözücü yolla karşılıklı çıkarları amaçlayan herhangi bir çözüm için, iki tarafın var olan çerçevelerinin dikkate alınması ve düğümü çözmek için sorunun yeniden tanımlanması gerekir.

Sözün kısası, anlaşmazlığı ortaya çıkaran üç ana süreç grubu vardır: düzgüsel (normative), algısal (perceptual) ve duygusal (emotional) süreçler. İlki, grup normları, anlaşmazlığa dur diyecek baskıyla birlikte anlayış doğruluğu ve ortak davranış paternleri üzerinde çalışmayla ilgilidir. İkincisi, anlaşmazlıkla-ilişkili bilgileri, özellikle de düşman imgesiyle ve her iki yanın anlaşmazlığa ilişkin kendi-imgesiyle ilgili bilgileri yorumlamaya yardımı olacak kişisel kavrama süreçleriyle ve sonuncusu ise geçmişten devralınan ve yaşanmış

tecrübeler ya da anlatıların etkileriyle oluşan duygusal süreçlerle ilgilidir.

Her iki kuram da sivil toplumla ilgili konularda "ikinci yol diplomasisi" tarafından kullanılır. İkinci yol düzeyi, güven kurmak ve resmi "birinci yol" altındaki politik olarak hassas konularda, üst düzey liderlikle kamu arasında "kamusal diyalog alanı" yaratmak için kişiler arası ve gruplar arası düzeylerde daha yararlı olabilir. Bu tür bir orta-erimli düzey, hükümet dışı örgütler, uzman, eylemci ve bilim adamları ağları gibi birtakım kurumların, evrensel insan hakları konusundaki uluslararası normları yaydığı ortak yüzeydir. Her ikisinde de nihai amaç, sorunun temeldeki nedenlerine ulaşarak tartışmalı ilişkileri işbirliği çerçevesinde ortak ilişkilere dönüştürmektir.

Belgesel film aracı / üçüncü taraf olarak seyirciyi etkilemede nasıl bir rol oynamaktadır?

Gibbons, Guardian'da şunları yazıyor: "Onların, düşman oldukları varsayılıyordu. Oysa Kıbrıslı Derviş Zaim ile Kıbrıslı Panicos Chrysanthou, her ikisi de yönetmen ve yapımcı olarak, ikiye bölünmüş toplumları üzerine *Paralel Yolculuklar* (Derviş Zaim, Panicos Chrysanthou, 2004) adı altında şaşırtıcı bir belgesel yapmak üzere güçlerini birleştirdiler. Belgesel, aynı yapısal formatı olan iki paralel perspektifle çekilmişti. Fakat 23 Nisan 2003'te sınır açıldığında görünüşte her şey değişmişti. "Filmimiz, bütün bunları birbirimize neden yaptığımızı anlamak üzerinedir. Sınırın açılması bunu değiştirmedi. Çünkü her zaman sorunlar olduğunu söyleyen milliyetçi "politikacılar"a ve "tarihçiler"e ve İngilizlerin yaratmış olduğu bölünmelere karşın, şu kadar uzun süre iyi anlaşarak birlikte yaşamıştık. İki Kıbrıslıyı yan yana getir, yiyip, içip dans eder" diyor Derviş Zaim.

Zaim, merkezi Kıbrıs ovasında üç köyün Kıbrıslı Türk erkek, kadın ve çocuklarının katliamı üzerinde duruyor; Chrysanthou ise Kıbrıslı Rumların Palykythio'da komşuları tarafından öldürülmeleri üzerinde odaklanıyordu. "Onların hikayelerini, milliyetçilerin: Bu insanları propaganda için kullanmış olanların ellerinden çekip almak istiyordum," diyor Zaim. "Birlikte yaşayacağımızı biliyoruz, fakat yine de geçmişte bunları birbirimize neden yaptık diye sormak zorundayız. Eğer bazı şeyleri söylemeden bırakırsak, bunlar peşimizi bırakmayan kötü düşler olarak kalır ve milliyetçiler tarafından sömürülür."

Bir sahnede, Kıbrıslı Rumlar ve Kıbrıslı Türkler 'öteki taraf'a geçmek için sınırı geçmektedir. Öteki taraftan insanlarla karşılaşınca

geçmişteki acı olayların kalıntılarını çabucak unutur ve aşırı unsurlardan gelen eleştirilere ve saldırılara karşın, uzlaşmanın güçlü savunucuları olurlar. Birçoğu, Kıbrıslı Türklerin ve Rumların aynı gemide olduklarını bir kez daha fark etmiştir; akıntıya karşı birlikte kürek çekmeye gönüllü olarak karar verirler. Son sahnede, Zaim'in kendisiyle yapılan söyleşide söylediği gibi, filmin başında "Yeşil Hat"la birbirinden ayrılmış gibi görünen Hüseyin ve Patros'un aileleriyle birlikte, keyifle yemek yediklerini ve dans ettiklerini görürüz.

Burada kısaca değineceğim Elias Demetrios'un *Birlikte Ayrı Ayrı Yaşama* adlı filmi, olağanüstü bir bölgede yer almakta. Yiannis Papadakis'in kitabına adını verdiği "ölü bölge"de - her iki tarafa da ait olmayan askeri bakımdan ölü/tampon bölgede - karışık nüfuslu bir köy olan Pile'nin öyküsünü anlatır. İki taraf arasında kalan Türkler ve Rumlar birlikte yaşamaya devam eder ve bir tür barış savaşının odağına dönüşürler. 1963 ve 1974 sarsıntılarına karşın, tampon bölgedeki köy, birbirini koruma çabası içinde Rum ve Türk Kıbrıslılar arasındaki dayanışma ile bir arada kalmayı başarır. Yerliler istilacıların köyde herhangi bir kişiye zarar vermesini önler. Bu belgesel, tampon bölgenin tehlike ortamında birlikte yaşayan insanların güvensiz yaşamlarını ortaya koymak ister.

Araştırılan soru, Pile'nin, Kıbrıslı Rum ve Kıbrıslı Türk yetkilileri istesin ya da istemesin, uyumlu bir birlikteliğin bir örneği olup olmadığıdır. Kilise ve cami yan yanadır. Kimileri birbirlerinin önünü kesmeye çalıştıklarını söyler; fakat diğerleri arada saygının olduğunu söyler. Hocanın sesi papazınkine karışır. Kimileri her bir tarafın ötekini zararsız duruma getirmeye çalıştığını söyler. Türklerin ve Rumların, milliyetçi sloganların ve farklı retoriğin açıklandığı ayrı kahveleri ve okulları vardır.

Pile, Kıbrıs'taki en son kalıntı mıdır yoksa örnek bir birlikte yaşama modeli midir? Yüzeysel bir seyirlik midir yoksa örnek alınacak sıra dışı bir komşuluk vakası mıdır? 1974'ten beri Pile'nin dışında bütün Kıbrıs bölünmüş durumdadır. Yalnızca bu köy, zaman içinde donmuş gibi, BM yönetiminde, 'hiç kimseye ait olmayan bir toprak'ta bölünmeye karşı ayakta durmaktadır. Fakat hayat, bütün kararsız coğrafyalarda olduğu gibi, "Ölü Bölge"de yaşayanlar için de kolay olmamaktadır ve dedikodular ile casuslukla suçlanma kaygısı farklı sosyal kimliklerle her iki tarafta da artmaktadır. Yine de günlük yaşam etnik iş bölümüne göre sürmektedir.

2003 Nisanında, Kıbrıs'ta sınır açılmış ve insanlar "aşılmaz" sınırı aşıp öteki tarafı ziyarete başlamıştır. Pileliler, komşular olarak, bir

sevgi eyleminden çok zorunluluk yüzünden ve farkında oldukları gerçek nedeniyle ahlaki bir topluluk oluşturuyor. BM'lerin bir İngiliz yetkilisine göre "yasa olmadan ama yasal bir biçimde" barış içinde yaşamaktadırlar. Filmde, Papadakis'in kitabında olduğu gibi, her iki taraftan kişilerin birbirine karışma ve paylaşması için umut var. Belgeseldeki imgeler kitaptaki öyküler ve analizleri görsel olarak vurgulamaktadır. Belgeseller kendimizi ve ötekini (karşı tarafı) anlamanın önündeki engelleri görmemizi ne kadar sağlayabilir? Örneklerde olduğu gibi, belgeseller insan gerçeğini ve öyküsünü "insan gerçekliğine" dönüştürerek anlaşmazlığı bireyin, bireylerin dramı olarak yansıtır. Isaiah Berlin'in belirttiği gibi:

Benim ya da sınıfımın veya ulusumun özgürlüğü çok sayıda başka insanın sefaletine, acısına bağlıysa, bunu ortaya çıkaran sistem haksız ve ahlak dışıdır.

Kurmaca bir sinema filmi, karşı tarafı anlamanın önündeki engelleri en aza indirmede nasıl kullanılabilir? Belgesel ile kurmaca sinemanın estetik, etik, sanatsal yaratıcılık kaygıları ile gerçekliğe yaklaşımları arasında bir fark var mı?

Çamur (Derviş Zaim, 2002) uzun ve konulu tek filmidir; ama birçok ödül ve film festivali aracılığıyla daha çok seyirciye ulaşmıştır. Yönetmen Zaim ve yapımcı Mark Müller geçen yıl *Çamur* üzerine birlikte çalıştılar; film, bir erin bir tedavi arayışını konu edinen güçlü bir gerçeküstücü alegorik öyküsüdür. Olay örgüsü, bilinçdışı travma, hastalık ve tedavi süreci çevresinde döner. Simgesel anlamları olan rastlantısal olaylar ve metaforlar zinciri nedeniyle seyirciyi zorlayan karmaşık bir filmdir. *Çamur* metaforik olarak siyasi hafızayı yansıtan bir mekan olarak kullanırken bazı gerçeküstü unsurlar da kullanmış.

Hepsi de 40'larının üstünde, er Ali (Mustafa Uğurlu), onun kadın hastalıkları uzmanı olan kız kardeşi Ayşe (Yelda Reynaud), sevgilisi Halil ve yakın arkadaşları Temel, zorlu geçmişlerinin kovalamacası altındadır. Hepsi bir hastalıklarından kurtulmaya ve iyileşmeye çalışmaktadır. Temel, geçmişiyle yüzleşmek, kurumuş tuz gölünün çamuru içine gömülmüş cesetler hakkında itirafta bulunmak istemektedir umutsuzca. Fakat korkusu onun çamura yaklaşmasına bile engel olmaktadır. Halil ise daha çok geçmişin saklı kalmasını istemektedir.

Ali iki toplum arasındaki gerginliği azaltmayı amaçlayan BM projelerinden birine katılır. Amaç, bir video kaset üzerinde anlatıları olan her iki taraftan insanların kopya bir heykelciği değiş-tokuş etme sırasında sınır-ötesi ötekilerle bu yolla temas etmektir. Ama Ali kendisinin gerçek boyuttaki bir kalıbının/ heykel enstalasyonunun, yıllar-

ca önce kaçmış olduğu Güneyde Rum tarafındaki evine götürülmesine izin verir. Ali, gizemli bir hastalık yüzünden sesini yitirmemiş olsaydı video kasetinde konuşmuş da olacaktı. Yitirdiği sesi, bir sessizlik metaforudur, oysa alerjileri psikosomatik bir hastalığın belirtileri gibi görünmektedir. Hem sözler hem de hareketler "lanetli" tuz gölünün simgesel dünyasında son bulmuştur. Ayşe, bir hekim olarak, kardeşini tıp yoluyla tedavi etmek istemektedir. Ama Ali, tuz gölünün söylentisel iyileştirici gücünden medet ummaktadır, kafayı buna takmıştır.

Bu arada, Ali çamurda eski bir bereket tanrıçası heykeli bulur; Halil bu heykelle bir servet yapma fırsatını yakaladığını düşünmeye başlar. Halil hepsinin hayatını tehlikeye atar. Mafya üç arkadaşı ele geçirir, yalnızca Ayşe kaçmayı başarır. Bütün karakterler "kalıbı kırmış" ve bir şekilde hakikatle yüzleşerek "zihinsel duvarlar"ı ya da "psikolojik sınırları" değiştirmiştir. Filmin karakterlerindeki önemli buluşma noktası bir yas sürecine götürür - "grileştirdiğinizde" kayıp kaçınılmazdır, her kayıpsa bir yas süreci doğurur. Kaybedilen şey, kendimiz ve onlar olarak süzme sürecinin mutlak ve zıt olan "siyah" ve mutlak "beyaz" kolaylığıdır.

Ayşe ise Ali'nin ısrarıyla çamura gidince, çocuğunu düşürür. Sonra, bir İsveç ortak projesi aracılığıyla bir yapay döllenme çalışmasına katılır. Hastalarına, bu süreç boyunca yitirmiş oldukları sevgili ölülerini geriye getirecekleri duygusunu da vermektedir. Son sahnede, Ayşe'yi iki oğluyla birlikte sahilde ve huzurlu bir halde görürüz. Umut hâlâ vardır ve hayat her şeye rağmen devam etmektedir.

Zaim'in filmi, Volkan'ın yas ihtiyacı gibi, bir travmayla baş edilebileceği teorisi ile aynı çizgide gibi görünüyor. Volkan'a göre, çok sayıda insanda, bazı istenmeyen unsurları başkalarına "dışlamak, atmak ve yer değiştirmek" eğilimi vardır. Daha önce de anlatıldığı gibi, "çamur", "başkalarının" tuvaline atılır ve ara sıra bir "leke" bırakır. Ama "çamur"un geriye, sahibine fırlatılabileceği endişesi ve korkusu da vardır. "Çamur"un geriye gelmesini önleyecek ve bu yolla her grubun kimliğinin bitişik kalmasına yardım edecek, aynı olmama ve psikolojik sınırlar ilkeleri de vardır. Anlaşmaz durumda olan iki grup arasındaki farklılıkları vurgulama eylemi, iki grubun kimlikleri arasındaki sınırı ayakta tutmanın bir yolu olarak görülebilir.

Bireysel travma ve yaraları sarma ile uğraşırken, Zaim bunu bireysel bir belirti ya da patoloji olarak ele alır gibi görünüyor. Bunun daha geniş bağlamsal ilintilerini aydınlatmaya çalışmaktan çok zihinsel sıkıntılar ve coşkulara odaklanmaktadır. Ne "tarihin kamuoyu

tarafından yapılışı"nı ne de "ulusal resmi tarih anlayışı"nı karşısına almamaktadır. Yalnızca kişisel düzeye odaklanmakla, şiddetin ve travmanın uzun süren sonucunu evrensel bir insan perspektifinden açığa çıkarmaktadır.

Belgesel ve kurmaca filmlerde sanatla bilimin buluşmasıyla, sanatın şiiriyle bilimin etik anlayışı, söylem ve yöntemleriyle Kıbrıs sorunu hakkında gerçeğe yaklaşım daha derin anlamlı olmaktadır. Filmlerin de anlattığı gibi Lagny'ye göre:

"Tarih bir imgeye benzer, fotoğrafta ve sinemada olduğu gibi, algıda seçicilik yanı sıra, çerçeveleme ve ışıklandırma şıklarında da seçmeyi gerektirir. Film gibi, o da bir düzenleme ve yansıtma süreci ister."

Filmler, alternatifler ya da çoklu-bakış açıları ortaya koyarak, resmi ya da ana görüş normlarının medya çerçevesinden süzücü ya da yöneltici rolünün giderek daha fazla sorgulanmasına neden olabilir. Kısacası, medya –özellikle de filmler- bize çözümler ya da yanıtlar sağlamaz, ama yine de doğru sorular sormamıza yardım ederler ve önyargılarımıza ve alternatiflere işaret ederler. Kanıtlar gösteriyor ki, ortak-yapımlar, belgeseller ve araştırmalar, her bir tarafa, tablonun 360 dereceyle bütününü görme ve çoklu bakış açılarını çizmek ve insanı sıfırlayan bir gelecek tehdidi karşısında direncin nirengi noktalarını bulmak için imkân tanır. Bu bakımdan, anlaşmazlıkların hem insani yanını hem de stratejik taraflarını yakalamak için, gerçekçi ve idealist bakış açılarını buluşturmamız gerekir.

Kanadalı yönetmen Alan King'in kısaca ifade ettiği gibi:

"İnsanları değiştirmeyi beklemeyin; ancak, insanların davranışlarını değiştirmelerini ya da düzeltmelerini, başkalarını anlayabilmek için daha geniş bir duygu yeteneğine sahip olmalarını sağlayacak bir şey duymalarını ya da görmelerini umut edebilirsiniz."

Kaynakça

Adam, G. (1997) "Medya: Medya Yoluyla Barışın Kurulması". *Cross-lines Global Report,* Cilt: 8. Cenevre: Crosslines Communications Ltd.

Bac, Müftüler Meltem (1999) "Kıbrıs Tartışması: Gelecek Nelere Gebe", *Futures,* S. 31, ss. 559–75.

Bryant, Rebecca (2004) *Imagining the Modern: The Cultures of Nationalism in Cyprus*, London: I. B. Tauris.

Burton, John. W. (1990) *Conflict: Resolution and Provention.* (vol. 1 of the Conflict Series). New York: St Martin's Press.

Burton, J. W. and F. Dukes (Eds.) (1990) *Conflict: Human Needs Theory.* (vol. 2 of the Conflict Series). New York: St Martin's Pres.

Canefe, Nergis "Kıbrıs Türk Toplumunda Tarihsel Aidiyet ve Vatandaşlık Akdi Arasında Geçişlilik", *Toplum ve Bilim,* S. 96; s. 141.

Coleman, Peter T. (2003) "Characteristics pf Protracted, Intractable Conflict: Towards the Development Of a Meta-Framework", www.tc.columbia.edu/icccr. (Jan 3rd /2005).

Morton, Deutsch and Coleman, Peter T., (Eds.) (2000) *The Handbook of Conflict resolution: Theory and Practice*, CA: Jossey- Bass.

Louise, Diamand and Fisher, Ronald J. (July, 1995) "Integrating Conflict Resolution Training and Consultation: A Cyprus Example" *Negotiation Journal*, Cilt: 11, S. 3.

Dodd, Clement (2003) "Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde Son Parlamento Seçimleri", *Marmara Journal of European Studies,* Cilt: 11, S. 1-2, ss.1-14.

Galtung, Johan and Carl. G. Jacobsen (2000) *Searching for Peace: A Road to Transcend.* London: Pluto Press.

Galtung, J. et al. (2002) "Searching for Peace: The Road to Transcend", *Peace by Peaceful Means*, *TRANSCEND.*

Gardner, E. (2001) "The Role of Media in Conflicts", in: Paffenholz, T. & Reychler, L. eds. *Peace Building - A Field Guide.* Boulder: Lynne Rienner Publishers.

Gazioğlu, Ahmet (Aralık – Şubat 2002-2003) "Kıbrıs'ta Yeni Bir Ortaklık İçin Avrupa Modelleri" *Perceptions,* Cilt: VII, S. 4, ss. 1-19.

Gazioğlu, Ahmet (Haziran – Ağustos 2002) "Kıbrıs Aslında Hiç Birleşmiş miydi?" *Perceptions.* Cilt: VII, S. 2, ss. 58-78.

Gray, Barbara (2005) Mediation as Framing and Framing within Mediation, paper presented at the IACM 18th Annual Conference, Seville June 12-15th İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (2004) 23üncü Uluslararası I Film Festivali: 10-25 Nisan, İstanbul: Mas Pub.

Kadir Has Universitesi (2004) "Kıbrıs'ın Avrupa Birliği'ne Üyeliği Türkiye-AB İlişkilerini Nasıl Etkiler?" (Proceedings of the 1st International Relations Conference). March, 18th.

Mallinson, William (2005) *Cyprus: A Modern History*, London: I. B. Tauris.

Özveren, Eyüp (Aralık - Şubat 2002-2003) "Kıbrıs'ın Jeostratejik Önemi: Uzun Erimli Eğilimler-Beklentiler". *Perceptions: Journal of International Affairs,* Cilt: VII, S. 4, ss. 35-50.

Papadakis, Yiannis (2005) *Echoes From the Dead Zone: Across the Cyprus Divide*, London: I. B. Tauris.

Rothman J. ve M, Olson. (2001) "Çıkarlardan Kimliklere: Uluslar arası Anlaşmazlık Çözümünde Yeni Vurgulara Doğru." *Journal of Peace Research*, Cilt: 38, S. 3, ss. 285-305.

Safty, Adel (Et. Al.) (2003) *Value Leadership*, İstanbul: University of Bahçeşehir Publications.

Sözen, Ahmet (2005) "A Model of Power-Sharing in Cyprus: From the 1959 London-Zurich Agreements to the Annan Plan" in *Greek-Turkish Relations in an Era of Détente* by A. Çarkoğlu & B. Dubin (Eds.), Routledge, pp.61-76.

Süalp, Z, Akbal, Tül "Geçmişi, Bugünü ve Geleceği Unutma..." *Türk Film Bakış Açılarında Yeni Perspektifler Konferansı VI: Tarih ve Seyircilik* içinde, İstanbul: s. 24-26, Haziran, 2004.

Volkan, Vamık D. (1979) *Cyprus – War and Adaptation: A Psychoanalytic History of Two Ethnic Groups in Conflict*. Charlottesville, VA: Univ. Press of Virginia.

Volkan, V. D. (1988) *The Need to Have Enemies and Allies: From Clinical Practice to International Relationships*, Northvale, NJ: Jason Aronson.

Volkan, V. (2004) *Blind Trust: Large Groups and Their Leaders in Times of Crisis and Terror*, Charlottesville, Virginia: Pitchstone Publishing.

Yağcıoğlu, Dimostenis (1996) "Kıbrıs Anlaşmazlığında Kültürel Farklılıkların ve Benzerliklerin Rolü", *Working Paper*- George Mason University.

Yüksel, Müberra (2005) The Role of Documentaries in Sensitizing Audience on "The Cyprus Issue", poster showcase at the IACM 18th Annual Conference, Seville June 12-15th; a working paper version at SSRN id-736286.

Müberra Yüksel
Bölüm Başkanı
Kadir Has Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Reklamcılık Bölümü

Sinema ve Temsil

YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA 12 EYLÜL DARBESİNİN TEMSİLİ*

Hakan Şükrü Doğruöz

Türkiye toplumu genellikle hafızasız olmak, toplumsal/kolektif belleğinin zayıf olması, tarihini ve tarihsel travmalarını unutmakla eleştirilmiştir. Türkiye toplumunun yaşamış olduğu çeşitli travmalardan bahsedebiliriz. Varlık Vergisi (1942), 6-7 Eylül Olayları (1956), Güneydoğu'daki çatışmalar ya da Kürt sorunu ve askeri darbeler bunlara örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan son zamanlarda Türkiye sinemasında Türkiye toplumunu zedelemiş olan travmatik olayların konu edinildiğini görmekteyiz. Asuman Suner, *Hayalet Ev* adlı kitabında 1990'larda başladığını öne sürdüğü Yeni Türk sinemasının üzerinde bir hayaletin uçtuğunu ifade ediyor. Suner'e göre bu,

> *"hayalet, unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişi bugüne taşıyan, silinmeye direnen 'iz'dir, ya da 'bastırılanın geri dönüşü'dür. Yeni Türk sinemasının merkezinde bir 'hayalet ev' var derken kastettiğim, öncelikle böyle bir 'hayaletli' ev. Yeni Türk sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği 'hayaletli evler'de geçen tekinsiz öyküler anlatır bize"* (Suner 2006: 14–15).

Hakikaten 1990'larda ve 2000'lerde sinema ve çeşitli araçlarla uzak ve yakın tarihimize ilişkin tarihi olayları ve travmaları hatırlamaya ve onlarla yüzleşmeye başladık. Varlık Vergisi'ni ele alan Tomris Giritlioğlu'nun *Salkım Hanımın Taneleri*'ni (1999) ya da Kürt so-

* Bu yazı *Birikim* dergisinin 2007'de 222. sayısında yayınlanmış olan "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri" adlı yazının gözden geçirilmiş ve üzerinde bazı değişikler ve ilaveler yapılmış bir versiyonudur. Bkz. Hakan Şükrü Doğruöz (2007) "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri" *Birikim* Sayı 222, ss. 68-80.

rununu ele alan Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk*'unu (1999) bu bağlamda hatırlamak mümkün.

12 Eylül, Türkiye yakın tarihinin en önemli siyasi, sosyal ve politik dönemeci ve her şeyiyle travmatik bir dönemeç. Bu coğrafyadaki insanların yaşadığı belki de en ağır, Murat Belge'nin deyimiyle yerli şoklardan ve dahası "Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en büyük katastrof"larından biri (Belge 1993: 7). 12 Eylül hiçbir cenahtan esirgenmemiş zulmüyle binlerce insanın hapsedildiği, gözaltına alındığı, işkenceden geçirildiği ve onlarca kişinin idam edildiği bir dönemdi. Yasal zeminde hiçbir zaman sorgulanmamış ve gerçek bir toplumsal hesaplaşmanın yapılmadığı 12 Eylül darbesi yarattığı travmalarla birlikte Yeni Türk sinemasında işlenen konulardan biri oldu. 2004'den 2007'ye uzanan süreçte çekilen beş filmle 12 Eylül'ün Yeni Türk sinemasının –Suner'in ifadesi ile– yeni hayaleti olduğu söylenebilir.

Bu yazı, yaygın toplumsal bellek kaybına karşı direniş pratikleri olarak adlandırabilecek, 2004-2007 döneminde çekilmiş beş 12 Eylül filmini, yani *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2006), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 2007) ve *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007) adlı filmleri toplumsal hafıza ve 12 Eylül darbesinin sinemasal temsil stratejileri zaviyesinden değerlendirmeyi amaçlıyor.

12 Eylül ve Sinema: Genel Bir Değerlendirme

12 Eylül travmasının sinemasal temsilleri hakkındaki tartışmaya başlamadan önce, bir adım geriye giderek, öncelikle 12 Mart'ın sinemadaki temsili üzerinde durmak bir karşılaştırma olanağı sağlayacaktır. 12 Mart döneminin sanat alanıyla olan ilişkisi bağlamında Murat Belge şunları söylemekte: "O dönemde sinema (Yeşilçam) bu olaylarla fazla ilgilenmemiştir. Dolayısıyla 12 Mart baskı dönemi sanat alanında öncelikle romana (tabii şiire de, ama o daha farklı) yansımıştır" (Belge 1993: 137).

Hakikaten 1980'ler ve 1990'larda 12 Mart sinemada işlenmiş olmakla birlikte, 12 Mart'ı izleyen yıllarda o dönemin baskısı daha çok roman alanında ele alınmıştı.[1] 12 Mart döneminde 12 Mart'ın

[1] 12 Mart sonrası dönem politik romanın zenginleştiği ve çoğaldığı yıllar oldu. Çetin Altan'ın *Bir Avuç Gökyüzü*, Tarık Dursun K.'nın *Gün Döndü*,

sinemada yeterince işlenmemiş olması, öncelikle Yeşilçam'ın popülist karakteriyle, ağır sansür koşullarıyla ve sonrasındaki yıllarda da Türk sinemasının krize girip seks filmlerine yönelmesiyle açıklanabilir. Dolayısıyla 12 Mart darbesinin 1970'li yıllardaki toplumsal anımsatıcısı sinemadan ziyade roman olmuştur. [2]

Peki, 12 Eylül'ün sanat alanı ve sinema ile olan ilişkisi nasıl oldu? Murat Belge'ye göre "1980'ler ve 12 Eylül'le başlayan dönem bu sefer daha çok sinemaya malzeme sağladı" (Belge 1994: 137). Bir başka ifade ile 12 Eylül'ün toplumsal anımsatıcısı daha çok sinema oldu. Keza 12 Eylül'ün izlerini taşıyan birçok filmden bahsetmek mümkün gözükmektedir.[3] Ama gerçekten 12 Eylül filmi olarak

Erdal Öz'ün *Yaralısın*, Sevgi Soysal'ın *Şafak*, Füruzan'nın *47'liler* adlı romanları o dönemde yazılmış 12 Mart'ı ele alan romanlara örnek olarak gösterilebilir. 12 Mart darbesi, 1970'lerin sinemasına çokça yansımamış olsa da 1980'ler ve 1990'larda çekilmiş 12 Mart'ı konu edinen filmlerden bahsetmek mümkün. İlk 12 Mart romanı olan Çetin Altan'ın *Bir Avuç Gökyüzü* adlı romanın bir uyarlaması olan *Bir Avuç Gökyüzü* (Ümit Elçi, 1987), 68 gençliğinin, 12 Mart ve 12 Eylül darbeleri sonrası girdikleri bunalımı anlatan *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990), 68 kuşağının önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını idama götüren süreci ve 12 Mart darbesini ele alan *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1997), 68 kuşağından bir grup gencin, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının asılma kararlarını engellemek için Amerikalı bir askeri kaçırışlarının öyküsünü konu alan *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998) 12 Mart dönemini konu edinen filmlere örnek olarak gösterebilir.

[2] Avishai Margalit'e (2004) göre toplumsal bellek ya da Margalit'in deyişi ile "paylaşılan bellek" (*shared memory*) bir iletişimi ve hatırlamaya ilişkin bir işbölümünü gerekli kılar. Yani belletici/bellemsel/anımsatıcı (*mnemonic*) işgücünün işbölümü üstüne kuruludur. Dolayısıyla o anı yaşamış olanlar ya da olmayanlar bu işbölümü sonucu oluşmuş belirli kanallar/mecralar aracılığıyla o ana ilişkin bir iletişim ve paylaşım içinde girerler. Bu mecralar televizyon, sinema, müze gibi çeşitli araçlar olabileceği gibi dedikodu ya da birinci elden tanıklıklar da olabilir. Margalit, bunları "toplumsal anımsatıcılar" olarak adlandırıyor. Ve de bu "toplumsal anımsatıcılar"la o toplumun "paylaşılmış belleği" oluşuyor. Sinema da toplumların "paylaşılmış belleğini" oluşturan "toplumsal anımsatıcılardan" biridir. Ya da bir başka deyişle, sinema hatırlama ritüelinin en önemli parçalarından biri haline gelmiş durumda.

[3] Şükran Esen *80'ler Türkiyesi'nde Sinema* (2000) adlı eserinde 1980'lerde çekilmiş olan 12 Eylül filmlerini şöyle sıralıyor: 1) *Yol* (Şerif Gören, 1981), 2) *Ses* (Zeki Ökten, 1986), 3) *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), 4) *Prenses* (Sinan Çetin, 1986), 5) *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), 6) *Su da Yanar* (Ali Habip Özgentürk, 1986), 7) *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987), 8) *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987), 9) *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), 10) *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989).

adlandırılabilecek kaç tane film vardır? 1980'lerde çekilmiş olan sekiz filmi ele alan Murat Belge bu filmlerin hepsinin "şu ya da bu biçimde o dönemden ve olaylardan esinlendiği ya da kaynaklandığı" (Belge 1994: 135) belli olmasına rağmen hiçbirinin 12 Eylül filmi olarak ele alınamayacağını belirtiyor.[4] *Eve Dönüş* (2006) filminin yönetmeni Ömer Uğur bugüne kadar çekilen birçok 12 Eylül filminin 12 Eylül'ün kıyısından geçtiğini belirterek "12 Eylül biraz fon olarak kullanıldı filmlerde" diyor. Peki ya 2000'li yıllarda çekilmiş olan 12 Eylül filmi olarak lanse edilen filmlerin bu anlamı ile 12 Eylül ile ilişkisi nasıl? Bu filmlerde 12 Eylül birer fon/arka plan olarak mı yoksa filmlerin asıl odak noktası olarak mı ele alınıp işlenmekte?

Bilahare Esen, 1980'lerde çekilmiş olan tam olarak 12 Eylül'ü konu etmemiş olsa da 12 Eylül filmi sayılabilecek filmler olarak *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (Şerif Gören, *1987), İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989) ve *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) adlı filmlere de değiniyor. İlaveten Murat Belge 1980'lerde çekilen 12 Eylül dönemine değinen ve Esen'in kitabında ismi geçmeyen iki filmden bahsediyor. Bunlardan biri Mesut Uçakan'nın *Öç* (1984) adlı filmi diğeri ise Ziya Öztan'ın televizyon için çekmiş olduğu *Baharın Bittiği Yer* (1989) adlı televizyon filmi. Hem Murat Belge'nin hem de Şükran Esen'in bahsetmediği filmler ise şunlar: 1) *Sevgi Çıkmazı* (Yaşar Seriner, 1986), 2) *Gökyüzü* (Sinan Çetin, 1986), 3) *Kimlik* (Melih Gürgen, 1988). 1990'larda çekilmiş 12 Eylül filmleri olarak ele alabileceğimiz filmler şunlardır: 1) *Darbe* (Ümit Efekan, 1990), 2) *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990), 3) *Uzlaşma* (Oğuz Tercan, 1991), 4) *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991), 5) *Çözülmeler* (Yusuf Kurçenli, 1993), 6) *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994), 7) *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995), 8) *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1998), 9) *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999). İlaveten *Çemberimde Gül Oya* (Çağan Irmak, 2005) ve *Hatırla Sevgili* (Ümmü Burhan, 2006) adlı diziler 12 Eylül öncesini, 12 Eylül dönemini ve sonrasını gösterdiği için anılmaya değer bir çalışmalardır. 2000li yıllarda çekilmiş ve 12 Eylül'e dolaylı ya da direk olarak değinen filmler ise şöyle: 1) *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), 2) *Pardon* (Mert Baykal, 2004), 3) *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2006), 4) *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), 5) *Fikret Bey* (Sema Köksal Çekiç, 2006), 6) *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 2007), 7) *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007), 8) *Son Ders: Aşk ve Üniversite* (Mustafa Uğur Yağcıoğlu, 2007), 9) *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008).

Yani 1980'den 2000'li yıllara hepsini tam anlamı ile 12 Eylül filmi olarak adlandırılmak mümkün olmamakla birlikte öyle ya da böyle 12 Eylül'e değinen tam 38 film ve diziden bahsetmemiz mümkün gözükmektedir.

[4] Murat Belge'nin ele aldığı filmler şunlar: 1) *Öç* (Mesut Uçakan, 1984), 2) *Ses* (Zeki Ökten, 1986), 3) *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), 4) *Prenses* (Sinan Çetin, 1986), 5) Sis (Zülfü Livaneli, 1998), 6) *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989), 7) *Baharın Bittiği Yer* (Ziya Öztan, 1989).

Bu yazıda ele alınacak olan beş filmden ancak ikisinin, *Eve Dönüş* ve *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007) filmlerinin 12 Eylül'ü arka plan olarak almanın ötesinde dönemin kendisini filmlerin odak noktası haline getirdiklerinden dolayı tam anlamı ile 12 Eylül filmi olarak adlandırmaya hak kazanan filmler olduğunu vurgulamak gerek.[5] 12 Eylül'ü odak noktası ya da arka planı olarak ele alan söz konusu beş filme ilişkin daha yakın bir okumaya girişmeden önce, travmatik olayların sinemasal temsil stratejileri hakkında genel bir çerçeve gerekmektedir.

Travmatik Olayların Sinemasal Temsili

E. Ann Kaplan ve Ban Wang (2004) sinemada travmatik olayların temsili açısından dört ana sinemasal stratejiden bahsedilebileceğini belirtiyor: tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklık. Öncelikle sondan başlayıp tanıklık stratejisine değinecek olursak, Kaplan ve Wang'a göre bu dört temsil biçimi içindeki politik olarak en kullanışlı ve uygun olan tanıklık stratejisidir. Bu strateji izleyiciye travmatik olay hakkında gerçek görüntüler, fotoğraflar, tanıklar ve belgeler aracılığıyla bilgi vermeyi amaçlayan belgesellerde sıkça kullanılır. Tanıklık ve temsil toplumun olgusal belleğine hitap eder. Holokost'ta ne olmuştu, 12 Eylül'de ne olmuştu, izleyici bunları hatırlamaya başlar.

[5] Benzer bir biçimde 1980'lerde çekilmiş olan Zeki Ökten'in *Ses* (1986) ve de Erden Kıral'ın *Av Zamanı* (1987) adlı filmleri 12 Eylül'ün baskı ortamının insanlarda yaratmış olduğu travmatik etkiyi aktarmalarına rağmen, her iki film de daha çok 12 Eylül'den esinlenmiş ama belirsiz zamanlarda geçen ve kişisel hesaplaşmaları ele alan filmler olarak not edilmeli. O dönemde çekilmiş filmlerle ilgili olarak Hilmi Maktav (2006) şöyle diyor: *"12 Eylül bütün ülkeyi Kenan Evren'in komuta ettiği bir kışlaya çevirdiğinde, cezaevine gönderilenler arasında yönetmenler, oyuncular da vardı ama askerî darbelerin mağdur ettiği solcu kahramanlar film karelerine, bir kez bile 'ordu' ve 'darbe' sözcüklerini kullanmadan, orduyu eleştirmeden, sadece sol geçmişleriyle hesaplaşarak girebildiler. Bugün bile 1970 sonrasında doğan ortalama bir seyircinin darbe yıllarında geçen bu filmleri izleyip de, 12 Mart'ta veya 12 Eylül'de ne olduğunu anlamasının imkânı yoktur. Niçin girmişlerdir cezaevine o kahramanlar, niçin işkence görmüşlerdir ve niçin filmin kötü adamının dışında, başta cuntacılar olmak üzere hiçbir kurumla hesaplaşma gereği duymamışlardır?"* Fakat Maktav'ın da yazısında değindiği gibi 1980'lerde çekilmiş olan filmlerin Kenan Evren'in hâlâ iktidarda olduğu ve bugüne nazaran daha ağır sansür koşullarının olduğu bir ortamda çekilmiş olmasından dolayı daha sonradan çekilmiş olan filmlere nispeten daha muğlâk olmak zorunda kaldıklarını belirtmek gerekir.

Dahası Kaplan ve Wang'a göre böyle bir pozisyon/strateji, travmatik olayın film aracılığıyla yeniden travmalaştırılmasına başvurulmadan izleyicinin mağdur ya da mağdurların deneyimlerini anlamalarına yol açan "empatik bir özdeşleşme aracılığıyla [...] dönüşmesi için alan açar" (Kaplan, Wang 2004: 10). Böyle bir stratejiye örnek olarak, Holokost'u konu edinen iki filmi Alain Resnias'ın *Night and Fog*'u (1955) ve Claude Lanzmann'ın belgeseli *Shoah* (1985) gösterilebilir.

Kaplan ve Wang'ın yaklaşımına binaen sinemanın geleneksel teknik ve temalarıyla travmanın sunulduğu ve filmin avutucu/rahatlatıcı bir şifayla son bulduğu stratejiye tedavi stratejisi diyebiliriz. Kaplan ve Wang, bu tür filmlerin travmatik olayı iyileştirilebilir ve temsil edilebilir, soyut ve geçmişe ait bir olay olarak ele aldıklarını belirtiyorlar. Dahası Kaplan ve Wang'a göre aslında bu tarz filmler travmayı doğru biçimde temsil etmedikleri gibi o toplumun travmatik olayları unutma istediğine karşılık geliyorlar. Komedi filmleri ve melodramlar bu tür bir stratejiyi uygulayan filmler olarak değerlendirilebilir. Travmanın melodramatik temsili için Steven Spielberg'ün *Schindler'in Listesi* (1993) ve travmayı komedi ile tedavi eden bir film olarak da Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir* (1997) adlı filmi örnek gösterilebilir.

Her ne kadar Kaplan ve Wang tedavi stratejisinden bahsederken katarsis kavramına değinmemiş olsalar da, çerçeveye bu kavramı da dâhil etmek gerekmektedir. Aristoteles'in *Poetika*'da tragedyanın amacı olarak işaret ettiği katarsis, "seyircinin sahnede sergilenip korku ve acıma duygusu uyandıran kişi ve olaylarla özdeşleşerek korku ve acıma duygusundan arınması"dır (Brecht 1997: 51). Fakat burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu taklit (*mimesis*) sürecinin birebir taklit olmanın ötesinde, tragedyanın görevi olan katarsis'e (arınmaya) yol açabilmesi için taklit edilen ile belirli bir mesafenin olması gerektiğidir. Yani izleyicinin karakterler ve olaylarla hem özdeşleşebileceği hem de belirli bir mesafe hissedeceği bir yeniden yaratım süreci gerekmektedir.

Arınma, yakınlık duyulan kahramanın yazgısına katılarak, yani kurban-kahraman ile empatik bir özdeşleşme (*Einfühlung*) yaşarak onun yaşadığı haksızlık karşısında duyulan acıma ve korkuyla mümkün olur. "Bunun içinde, trajik kahraman, acıma duygusu verecek biçimde bize karşı estetik bir uzaklık kazanmalı, ama korku verecek biçimde de yakınımızda bulunmalıdır" (Nutku 1990: 52). İzleyici kendisinden daha kötü bir kaderi yaşayan trajik kahramana acır ve aynı kötülüğün kendi başına gelmesinden korku duyar. Bütün bunların sonucunda bu acıla-

rın kendi başına gelmediğini görerek rahatlar ve 'oh be' (*Schadenfreude* yani başkalarının yaşadığı talihsizlerinden haz almak) der. Bu ise gerilim ve huzursuzluk durumundan bir tür rahatlama ile sonuçlanan ruhsal yenilenme, arınma, tedavi, onarım ve yeniden canlanma durumuna geçiştir. Bu bağlamda sinema, antik tiyatro gibi, katarsis aracılığıyla ruhsal arınma ya da tedavi sağlayabilir.

Sinemanın bu türden bir arınma sağladığı örneklerde çoğu kez format melodram olduğundan tartışmaya bu kavramı da dahil etmek gerekmektedir. Öte yandan santimantalizm ve aşırı duygusallığı içeren melodramatik bir temsilin bütünüyle zararlı olduğu iddia edilemez.[6] Keza bir yas çalışması (*trauerarbeit*) bu acıları çekmiş kuşakların ihtiyacına cevap verir. Travma ile baş etmenin yollarından biri de yas tutmaktır. Travmatik şokun sembolik olarak ve uygun dozlarda hatırlaması travma ile başa çıkmanın yollarından biridir. Freud'un *Yas ve Melankoli* (1972) adlı çalışmasında da belirttiği gibi eğer yas tutmak başarılı bir biçimde gerçekleştirilemezse bireylerde bugünü yaşamak hususunda bir tür güçsüzlük baş gösterir. Bu bireylerin kaybettikleri şey ya da şokları üzerinde melankolik bir bağlılık göstermelerine yol açar ki bu durumda kişilerin bugünle başa çıkmalarını güçsüzleştirir. Bu bağlamda yas tutmayı sağlayan duygusallık ve santimantalizm taşıyan melodramatik filmler bütünüyle kötülenemez.

Bir başka temsil biçimi de travmatik olayı sinema aracılığıyla tekrar travmalaştırıp izleyiciyi şok etme stratejisidir. Holokost'a ilişkin şiddet içeren görüntüleri bolca ve sert bir biçimde veren bir filmi şok etme stratejisini uygulayan filmlere örnek olarak düşünmek mümkündür. Şiddet içeren görüntülerin sertliği ve bolluğu izleyicinin travmatik olay hakkında bilgi edinmesi yerine filmi yarım bırakmasına da yol açabilir. Bu tarz bir stratejinin, böyle bir olumsuz potansiyel barındırıyor olmasına rağmen bu tür bir ikincil travma aracılığıyla (şiddet sahneleri izleyicinin kaçmasına yol açmayan bir sertlik ve dozda verildiği takdirde) izleyicinin konu hakkında daha fazla bilgi edinmeyi istemesine ve yaşanmış olan bu travmayla ilgili bir şey yapmayı istemesine yol açması da mümkündür.

Dördüncü bir strateji ise izleyiciyi "röntgenci" konumuna yerleştiren temsil biçimidir. Bu aslında modern insanın her gün televizyon ekranının başında deneyimlediği bir izleyici konumudur. Bu uçak

[6] Thomas Elsaesser (2002) de yas tutmamıza imkân tanıyan filmlerin olumlu bir işlevi yerine getirdiğine değinir.

kazaları, meşhur insanların ölümü, acımasız cinayetler, linç girişimleri gibi olayları rutin bir olaymış gibi arka arkaya ve hızlıca sunan televizyon haberlerinin dayattığı izleyici pozisyonu ve temsil biçimidir. Böyle bir temsil biçiminde vaat edilen röntgenciliğin hazzıdır. Röntgenciliğin hazzına hizmet eden bu temsil biçimi travmatik olayları hızlı ve birbirinin üstüne bindirerek sunmasıyla eleştirel bir alımlamayı zorlaştırmakta ve izleyiciyi gizlice bu travmatik olaylardan yıkıcı ve sadistçe bir zevk almaya teşvik etmektedir. Pornografi cinsellikten daha geniş kapsamlı olarak ele alındığında burada söz konusu olanın bir tür pornografik haz olduğunu söylenebilir.[7] Linda Williams (2000), cinsel pornografinin erkek izleyiciye sunduğu cazibenin gizli bir sadizm olduğunu belirtir. Williams'ın cinsel pornografi hakkındaki savını izlersek travmanın bu tarz bir sunuluşunun da bir tür gizli sadist zevki vaat ettiği söylenebilir. Dahası bütün bunlar pornografik bir temsil biçimini, travmanın pornografik temsilini ima eder. Bu travmanın sadece başkalarının başına gelen birşeymiş gibi sunulduğu, başkasının yaşadığı bu travmadan zevk almayı vadeden ve bu zevk verme vaadini gerçekleştirmek için travmanın yavaş çekimler, müzik gibi söylemsel araçlarla estetize edilip travmanın içinin boşaltıldığı ve rutinleştirildiği pornografik bir temsil biçimidir. Bu pornografi izleyiciyi gizlice başkalarının travmasını röntgenleyip zevk almaya davet eder. Böyle bir temsil stratejisi politik olarak en yanlış temsil biçimi olarak değerlendirilebilir. Bir sonraki bölümde 2004-2007 arasında çekilmiş olan ve 12 Eylül'ü arka plan ya da odak noktası olarak ele alan söz konusu beş filmin bu bölümde çerçevesi çizilen temsil stratejileri ve de toplumsal hafıza açısından bir değerlendirmesi yapılmaya çalışılacaktır.

2004–2007 Arasında Çekilmiş Beş 12 Eylül Filminin Değerlendirmesi

Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2004)

İlk olarak *Vizontele Tuuba* filmiyle başlarsak film küçük bir kasabada 1980 yazında yaşananları konu ediliyor. Kasabanın gençlerinin oluşturduğu birbirleri ile devamlı şenlikli bir mücadele halinde olan iki devrimci dernekle 12 Eylül öncesi siyasi ayrılıklarının yansıdığı küçük kasabada hayat sakin ve mutlu bir biçimde sürmektedir. Bir gün ka-

[7] Keza Robert E. Neale, *The Art of Dying* (1977) adlı kitabında geniş kapsamlı bir pornografi kavramından bahsedip ölümün pornografisinden bahseder.

sabaya yeni konuklar gelir. Kütüphanesi olmayan kasabaya kütüphane müdürü göreviyle Güner Sernikli (Tarık Akan) siyasi sürgün olarak yollanmıştır. Her şey mutlu mesut giderken 12 Eylül darbesi gelip çatmıştır. Filmin sonunda tutuklanıp götürülen insanları görürüz. Bu şekilde özetlenebilecek olan filmin yukarıda saydığımız temsil stratejileri açısından trajikomik bir film olarak tedavi stratejisine denk düştüğü ifade edilebilir. Toplumsal bellek açısından bakıldığındaysa *Vizontele Tuuba* filminin 12 Eylül darbesine ilişkin bize hatırlattığı tek şey filmin sonunda askerlerin kasabaya gelip insanları tutuklamasından ibaret. Peki, ama bu filme göre 12 Eylül nedir? Filmde 12 Eylül'ün gelişiyle dağılan yuvalar ve Asuman Suner'in deyişi ile çocukluğun (masumiyetin) yitimi söz konusudur. Bu nokta da bizi Suner'in (2006) de işaret ettiği gibi nostalji meselesine götürüyor.

Avishai Margalit'in (2004) belirttiği gibi "paylaşılan bellek" nostaljik bir bellek olabilir. Nostaljik bir belleğin sorunu aşırı duygusallığından (santimantalizminden) kaynaklanır. Keza aşırı duygusallık gerçekliği çarpıtabilir. Nostaljinin aşırı duygusallığı geçmişi saf bir masumiyet ile donatarak idealize eder. Bu nostaljik hatırlama sürecini *Vizontele Tuuba* filminde görmek mümkün. Film, 12 Eylül öncesini ve insanları nostaljik bir biçimde anımsatmaktadır. 12 Eylül öncesi saf bir masumiyet içinde verildiğinden dolayı Yıldırım Türker'in (2004) ifadeleri ile solcular "bir avuç zekası gelişmemiş, ahlâkı ve kafası tekâmül etmemiş solcu" klikleri veya bir avuç çocuktan oluşan klikler olarak gösteriliyor. Başka bir ifade ile filmin trajikomik modalitesi ve nostaljik belleği solcuların karikatürize edilmesine yol açıyor. Filmin sonunda Yılmaz (Yılmaz Erdoğan) karakteri 12 Eylül'ü şöyle yorumluyor: "bazıları bir ya da birkaç yıl sonra geri döndü, bazıları dönmedi [...] Hepsi iyi çocuklardı [...] Yapmak istedikleri şeylerin bazılarının yasadışı olduğunu biliyorlardı, ama yapmak istediklerinin hiçbirini yapmamışlardı" (Suner 2006: 92).

Buna benzer bir ifade Bülent Görücü'nün "12 Eylül'ü Anlatmak" adlı yazısında belirttiği gibi *Vizontele Tuuba* filminin internet sayfasında yer alan kısa sinopsisinde şöyle dile getiriliyor: "Siyasi şiddet ülkeye egemendir. Sağda ve solda onca değişik fraksiyon türemiştir. Bu anlaşılmaz saçma ve komik 'anarşik' atmosfer 'Vizontele' şehrine çok başka ve kendine özgü biçimde yansımıştır" (Görücü 2007: 33). Burada ifade bulan yaklaşım yani "anlaşılmaz saçma ve komik 'anarşik' atmosfer" ifadesi 12 Eylül öncesine ilişkin nostaljik bakıştan kaynaklanıyor. Keza 12 Eylül öncesi çocuksu ve saf bir masumiyet olarak idealize edilince filmin 12 Eylül döneminin çekişmelerine ilişkin

söyleyecek tek şeyi bu oluyor. Görücü'nün ifade ettiği gibi filmde 12 Eylül öncesinin "gerçekliğinden soyutlanarak, 'kör didişme, kardeşin-kardeşi vurduğu, sağ-sol kavgasının hüküm sürdüğü' bir sürece" (Görücü 2007: 33) indirgenmesi söz konusudur. Genel olarak *Vizontele Tuuba* filminin hatırlattığı geçmiş, 12 Eylül'ü olumsuzlayan, ama 12 Eylül öncesini nostaljik bir biçimde ele alışından dolayı saf çocukların masum ama saçma (belki de gereksiz) çatışmasıdır.

Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2006)

Babam ve Oğlum filmi, 12 Eylül darbesinin sabahında çocuğunu doğururken ölen karısından sonra çocuğu ile birlikte yalnız kalan ve "'80' öncesinde sol hareket içinde yer aldığı için babası (*Hüseyin Efendi*) ile bütün bağlarını koparan bir kahramanın (*Sadık*), cezaevinde yakalandığı ölümcül hastalıktan dolayı oğlunun (*Deniz*) kimsesiz kalmaması için" (Maktav 2006) küs olduğu babasının evine dönüşünü anlatıyor. Film, Kaplan ve Wang'ın temsil stratejileri sınıflandırması açısından bakıldığında ölümcül bir hastalığın getirdiği yıkımı ve de baba oğul arasındaki küslüğü işleyen melodramatik yapısıyla tedavi stratejisine denk düşüyor. Peki, ama bu melodram aracılığıyla 12 Eylül'e dair neleri hatırladı seyirci?

> *"Darbe gecesi, karısının doğurmak üzere olduğunu, gün ışığında ise elinde bir bebekle görürüz Sadık'ı, karısı kan kaybından ölmüş, şaşkınlık içindedir. Yanına gelen askerin söylediği 'darbe oldu' sözü ile biter filmin 12 Eylül ile ilişkisi. Birkaç kare ile geçen hücre ve işkence sahneleri ışında döneme ait hiçbir şeyle karşılaşmayız daha sonra"* (Kocabıyık 2007: 37).

Hakikaten de filmin 12 Eylül darbesi ile ilgili olarak toplumsal belleğe hatırlattığı şeyler sadece bunlardan ibaret! *Babam ve Oğlum*'da 12 Eylül ile birlikte ölüm (Sadık'ın karısının ölümü), hastalık (Sadık'ın hapishanede yakalandığı ölümcül hastalık), evin yitimi ve evsizlik (Sadık ve eşinin dağılan yuvası) geliyor. Ama film, 12 Eylül'ün ne olduğunu seyirciye söyleyen, seyirciye 12 Eylül'ün anlamının ne olduğunu hatırlatan pek bir şey barındırmıyor. Başka bir deyişle, film 12 Eylül üzerine birkaç kere gözüken kısa işkence sahneleri ve sokağa çıkma yasağından dolayı gelen bir ölüm (Sadık'ın karısının ölümü) ve bu ölüm sonucunda bir ailenin dağılmasının ötesinde hiçbir şey söylemiyor. Dahası darbenin niçin ve kim tarafından gerçekleştiği havada kalıyor. Hilmi Maktav'ın (2006) işaret ettiği gibi

"Ama uzaylıların dünyayı istila etmesine benzeyen bir atmosfer yaratan darbeyi kimin, niçin gerçekleştirdiği öylesine muallakta kalmıştır ki, 12 Eylül'le savrulan bir ailenin hikayesini izleyen yüz binler, bu melodramı başlatan olayların bir 'askeri darbe' sebebiyle gerçekleştiğinin farkında bile olmadılar sanki."

Maktav'ın deyişi ile adı dahi konmamış ve uzaylıların istilası gibi gösterilen 12 Eylül askeri darbesinin bu silik bir görüntüsü darbecilerin ve darbenin nedenlerinin görünmez kılınmasına yol açıyor. Böylelikle filmin başında Sadık'ın (Fikret Kuşkan) karısının sokağa çıkma yasağından dolayı hastaneye gidemeyip çocuğunu sokakta doğururken öldüğü sahne ve birkaç kere gösterilen kısa işkence sahneleri ile müphem bir biçimde de olsa bir an hatırlar gibi olduğumuz 12 Eylül'ü filmde nadiren görüyor ve unutuyoruz. Filmden geriye kalan ise "'Biraz komedi, biraz hüzün!' İşte budur cuntacıların adının bile anılmadığı en görkemli 12 Eylül filminden geriye kalan" (Maktav 2006).

Peki, bu melodramda neye ağladık, neye hüzünlendik? Filmde "12 Eylül, Sadık'ın yaşamında melodramın başladığı" (Görücü 2007: 34) noktayı oluşturuyor olmasına rağmen filmin devamında ağlanılan şeyin 12 Eylül'den çok bir baba ve oğul (Hüseyin Efendi ve Sadık) arasındaki küslük durumu olduğu söylenebilir. Melodramın başlangıç vuruşunun 12 Eylül ile yapılıyor olmasına rağmen "12 Eylül'ün yerine başka bir olay konulmasının mümkün" (Görücü 2007: 34) oluşu filmde 12 Eylül'ün bir fon olmaktan öteye geçmediğine işaret ediyor. Dahası *Babam ve Oğlum*, Sadık'ın nasıl devrimci olduğunu, siyasal görüşlerini, nasıl faaliyetlerde bulunduğunu ve neden hapse atıldığını göstermiyor. Birden bire Sadık hapisten çıkıyor ve film 7 yıl sonrasında devam ediyor. Bu sefer ana tema, arada sırada yansıyan işkence sahneleri dışında bir baba-oğul dramıdır. Bir baba-oğul çatışması ve uzlaşması! Bu nedenle *Babam ve Oğlum* filmi bir 12 Eylül filmi değil, çünkü filmde 12 Eylül bir fon/arka plan olmanın ötesine geçmiyor. Ya da bir başka tabirle filmde 12 Eylül başrolü oynamıyor. 12 Eylül bir arka plan olarak kaldığı için de film 12 Eylül ile hesaplaşmamıza hizmet etmiyor.

Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006)

Eve Dönüş, apolitik bir işçi olan Mustafa'nın (Mehmet Ali Alabora) gözünden anlatılan, bu masum kurban-kahramanın 12 Eylül darbesi sırasında haksız yere ev sahibinin entrikası sonucu sol bir örgütün üyesi olduğu iddiası ile hapse düşmesini ve işkence görüp acı çek-

mesini işleyen bir film. Dolayısıyla Mustafa'nın 12 Eylül sonucu haksız yere hapse düşüp işkence görmesini ve yuvasının dağılmasını işleyen *Eve Dönüş* de *Babam ve Oğlum* gibi melodramatik yapısı ile tedavi stratejisini güden bir film. Fakat tam bu noktada şunu belirtmek gerekir ki 12 Eylül'ün yasını tutma fırsatı bulamamış nesiller için melodramatik bir modalitenin, bu tip yas çalışmalarının bütünüyle gayri meşru olduğu söylenemez. Keza bu filmler o dönemi yaşamış insanların duygusal belleğini harekete geçirdiği gibi yaşamamışların da baskının yarattığı duyguları deneyimlemelerine vesile oluyor.

Hiç şüphe yok ki *Eve Dönüş* işkence boyutuyla 12 Eylül'ü odak noktasına alan bir film. Keza solcuların hatta ülkücülerin ve masum-kahraman Mustafa'nın polisler tarafından işkenceye maruz kalışını gösteren film, Türk sinemasının dokunulmazlarından olan polislere tabiri caizse dokunduruyor.[8] 12 Eylül döneminde polisin yapmış olduğu işkencenin gösterilmesi ile film 12 Eylül döneminin şiddetini görünür kılıyor. Tam bu noktada *Eve Dönüş* ile *Babam ve Oğlum* arasındaki farklılığa dikkat çekmek gerek. *Babam ve Oğlum* insanların ağlayarak, hafiflemiş olarak çıktıkları melodramatik bir film iken *Eve Dönüş* filmi insanları ağlatarak hafifletmek kadar sert ve uzun uzadıya gösterilen işkence sahneleri ile seyirciyi sinirlendirmeyi de hedefleyen bir film. Dolayısıyla *Eve Dönüş* melodramatik modalitesi ile tedavi etme stratejisini uygulayan bir film olmanın yanı sıra 12 Eylül'ün işkencesini sinema perdesine taşıdığı için şok etme stratejisine uygun düşen, izleyiciyi sinirlendirmeye, meraklandırmaya ve bilgi edinme arzusuna yönelten öğeler taşıyan bir film. Bilahare *Eve Dönüş* işkence sahneleriyle ile seyirciyi şok etmeyi amaçlayan bir film olmasına rağmen şiddet sahneleri dengeli tutulduğu için izleyiciyi kaçırmıyor. Zira yönetmen filmini işkence sahnelerini pornografikleştirip izleyicinin sadist sapmalarına ya da bu sahneleri estetikleştirip izleyicinin röntgencilik hazzına hizmet edecek bir biçimde çekmemiş.

Eve Dönüş toplumsal bellek açısından değerlendirildiğinde, filmde 12 Eylül, ölümü (filmin devrimci karakterlerinden biri olan Hoca'nın işkence sonucu ölümünü), muti bir bedeni ve de zihni (işkence sonrası yeni uysal Mustafa'yı) getiriyor. Dahası film, toplumsal belleğe 12 Eylül işkencesini, toplu tutuklamaları, cezaevinin ağır koşullarını ve daha birçok şeyi hatırlatıyor. Peki, bu filmde 12 Eylül'ün anlamı

[8] Türk sinemasının dokunulmazları için Hilmi Maktav'ın *Birikim* dergisinin 2006 yılında 207. sayısında çıkmış olan "Vatan, Millet, Sinema" yazısına bakınız.

nasıl veriliyor? *Eve Dönüş*'te, *Vizontele Tuuba*'dan farklı olarak yitirilen, saf ve masum bir geçmiş değildir. Masum-kurban kahraman Mustafa'nın hayatı açısından bakarsak yitirilen şey zaten bir türlü kirası ödenemeyen bir ev ve bir takım haklardan mahrum olunarak çalışılan iştir. Dahası film Mustafa'nın apolitikliğinden dolayı 12 Eylül denen noktaya varıldığını vurgulamaktadır. Keza filmin devrimci karakterlerinden olan Hoca (Altan Erkekli), Mustafa'ya şöyle diyor: "Sen ve senin gibilerin bu işlere aklı erseydi ne sen burada olurdun şimdi ne de ben." Özetle filmin demek istediği tam da bu zaten. Film 12 Eylül öncesinde hiçbir politik safta yer almayan ve darbe olduğu gün darbenin olmasına değil de sokağa çıkma yasağından dolayı Gülhane Parkına gidip içki içemeyecek olmasına hayıflanan Mustafa tipi ile apolitik ve duyarsız insanları sorguluyor. Film sonu itibarıyla da yaratılan yeni muti beden ve zihinleri Mustafa ile somutlaştırıyor. 12 Eylül'ün baskısını birçok yönleri ile hatırlatan ve 12 Eylül ile birlikte yaratılan yeni insan tipini gösteren bir film olması ile tam anlamı ile bir 12 Eylül filmi *Eve Dönüş.*

Beynelmilel (Sırrı Süreyya Önder - Muharrem Gülmez, 2007)

Beynelmilel filmi 12 Eylül askeri idaresinin yönetimi altındaki Türkiye'de, 1982 yılında sıkıyönetim idaresinde olan Adıyaman'da bir grup yerel müzisyenin (Gevendelerin) başına gelen trajikomik olayları anlatıyor. Şehir askerler tarafından bir kışla mantığı ile idare edilmektedir. Gece eğlencesinin ve bazı parçaların çalınmasının (Lorke gibi) yasak olduğu şehirde sosyal hayat adına hiçbir şey yapılamamaktadır. Askeri darbeyi yapan konseyin şehri ziyareti söz konusu olunca yörenin sıkıyönetim komutanı bu yerel müzisyenleri 'çağdaş bir orkestra'ya dönüştürmeye karar kılar. Trajikomik olaylar ve Gevendelerin hayatının altüst oluşu işte tam bu noktada başlar. Başka bir üniforma bulunamadığı için temsili düşman (Fransız askeri) kıyafetleri ile askerileştirilen ve resmileştirilen, davulu, klarneti ve kemanı bırakıp saksafon, trombon gibi alışık olmadıkları batılı enstrümanlar ile marş ve nota bilmeyen ama marş çalmaya zorlanmış olan yerel müzisyenler grubu! Özetle bu insanlardan askeri ve çağdaş bir orkestra yaratmaya çalışmanın komikliği! Bütün bunlar filmin komik unsurlarını oluşturuyor. Filmin en belirgin trajik unsurunun ise devrimci Haydar'ın (Umut Kurt) şehri ziyarete gelen 12 Eylül konsey üyelerini protesto etmeyi amaçlarken tören sırasında öldürülmesi denilebilir. Bu trajikomik olayların konu ediniliyor olmasından dolayı Kaplan ve Wang'in sınıflandırmasına binaen *Beynelmilel* filminin te-

davi stratejisine denk düştüğünü söyleyebiliriz. Fakat Kaplan ve Wang'dan farklı olarak *Beynelmilel* filmi örneğinden yola çıkarak tedavi stratejisine denk düşen komedinin her zaman travmatik olayın unutulması isteğine denk düşmediği dahası komedi ya da mizah ile travmatik olayın temsil edilebilirlilik kazanıp güldürmenin düşünmeye ve hatırlamaya teşvik eden bir yanı olduğu söylenebilir.

Filmin yönetmenlerinden biri olan Sırrı Süreyya Önder'in 16-18 Mayıs 2007 tarihlerinde Kadir Has Üniversitesinin düzenlemiş olduğu *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII*, *"Sinema ve Politika"* konferansındaki konuşmasında ifade ettiği gibi *Beynelmilel* filmini anti-militarist bir film olarak ele alabiliriz. Yine Önder'in ifadesi ile film herhangi bir darbeyi de konu ediniyor olarak yorumlanabilir. Hakikaten filmin asıl gösterdiği şeyin militarizmin absürdlüğü olduğu söylenebilir. Filmde 12 Eylül, yerel bir müzik grubundan orkestra yaratmaya çalışan askeri idare, "gece sokağa çıkma yasakları, komutanların yasakladıkları şarkılar, konseyin şehre gelecek oluşu gibi öğeler ile" (Görücü 2007: 34) var oluyor. Fakat filmde 12 Eylül'ün arka planını/öncesini ve getirdiklerini detayları ile göremiyoruz. Dolayısıyla filmin odak noktasının 12 Eylül olduğunu söylemek mümkün değil. Fakat yine de filmin, 12 Eylül'ün ve askeriyenin o gülünesi mantığını teşhir ettiği söylenebilir.

Her gittiği ilde konuşmasını soğan kestiğiniz bıçakla ekmek kesmeyin diye bitiren dönemin devlet başkanının[9] –Kenan Evren'in– sözlerinde somutlaşan mediokratik 12 Eylül idaresinin absürdlüğünün bir taşra kentindeki izdüşümünü işliyor film. Keza 12 Eylül mediokrasinine paralel olarak *Beynelmilel* filmi yerel ve 'düzensiz' bir çalgıcılar topluluğundan (Gevendeler) tertipli, düzenli ve üniformalı bir orkestra yaratmaya çalışmanın saçmalığını ve bir taşra kentinin kışlaya çevrilmeye çalışılmasının absürdlüğünü gösteriyor. Ya da bir başka açıdan bakarsak film, yerel bir müzik topluluğunun askerler tarafından zorla, tepeden inme ve iğreti bir biçimde batılılaştırılmaya, modernleştirilmeye çalışılmasının mizahını yapıyor. Buna totaliterliğin budalalığı ya da budalalığın totaliterliği diyebiliriz. Film kendini Adıyaman ile sınırlı tutuyor olsa da aslında bu absürdlük, Adıyaman'dan tüm Türkiye'ye uzanıyor. Dolayısıyla Adıyaman tüm Türkiye'nin hal-i pür melalini temsil ediyor. Peki, zama-

[9] Ben de Kenan Evren'in bu bilge sözlerini Sırrı Süreyya Önder'den öğrendim. Militarizm, totaliterlik ve absürdlük ya da budalalık ilişkisinin incelenmesi için Kenan Evren'in konuşmaları siyaset bilimcilerinin için verimli olsa gerek.

nımızı çalmış olan 12 Eylül'ün ve onun absürdlüklerinin bu toplumdan yaratmaya çalıştığı şey neydi ve bizim üzerindeki etkisi ne oldu? Film, 12 Eylül üzerine bizi bu açıdan yeniden düşünmeye teşvik ediyor. 12 Eylül'ü ve de arada sırada unuttuğumuz belki de hiç hatırlamadığımız ve post-modern darbeler, e-muhtıralarla tekrar karşılaştığımız militarizmin absürdlüğünü yeniden ve bizi güldürüp düşündürerek hatırlatıyor *Beynelmilel.*

Hülasa film, budalalık ve militarizm arasındaki ilişkiyi, izleyicinin militarizmin bir taşra kentini ve yerel bir müzik grubunu kendi istediği kalıba sokmaya çalışmasının gülünesi halini işleyerek gösteriyor. Dolayısıyla filmin bilge bir soytarının rolünü üstlendiğini söyleyebiliriz.[10] İzin verilmiş bir soytarının sadece güldüren ama zülfü yâre dokunmayan sözleri ile değil iktidarın ve militarizmin gerçek ve gülünesi yüzünü ortaya koyarak sözünü dile getiriyor *Beynelmilel.* Yani taşı gediğine koyuyor! Sabahattin Eyuboğlu'nun ifadesi ile "gülen düşünce" yani mizah (*humour*) ile kralın çıplak olduğunu haykırıyor. Ya da bir başka tabir ile mizah ile 12 Eylül iktidarının absürdlüğünü teşhir ediyor! Bu anlamı ile filmin "hem şaka hem de zeka (anlayış, sezgi)" (Yavuz 2002: 14) ikilisini içinde barındıran nüktedan bir film olduğunu söylenebilir.[11] Bu "gülerek düşündürme biçimi" (Yavuz 2002: 14) ile film gayri resmi bir hakikati ve gerçeği, darbenin ve militarizmin absürdlüğünü ifşa ediyor, açığa vuruyor. Dahası 12 Eylül'ün absürdlüğünü ve bu absürdlüğü ile bizden çaldıklarını komedi ile temsil edilebilir yani gülünebilir ve görünebilir kılıyor. Film bize 12 Eylül'ün Adıyamanlılardan şarkılarını ve eğlencelerini nasıl çalmış olduğunu gösterirken 12 Eylül'ün tüm toplumdan neler çalmış olduğu üzerine yeniden düşünmemize vesile oluyor. Bilahare filmin yaratmış olduğu kahkahanın izleyiciyi sadece rahatlatıp tedavi ettiğini değil de aynı zamanda meraklandırmaya ve sinirlendirmeye yönelttiğini ifade edebiliriz. Keza absürdlük ya da budalalık sadece güldürmez aynı zamanda şaşırtır ve sinirlendirir. *Beynelmilel* film de militarizmin ve 12 Eylül

[10] Bilge soytarı ifadesi ve soytarılığın muhalif yönü ile ilgili olarak bkz. Yavuz (2002), ss. 15-18.

[11] Arthur Koestler, *Mizah Yaratmak Eylemi* adlı eserinde nükte ile ilgili olarak şunları söylüyor: "Nükte (İngilizce '*wit*') sözcüğü *witan*'dan gelir; bu sözcüğün kökeni (*videre* ve *eidw* üzerinden) Sanskritçe *veda*, bilgi sözcüğüne gider. Almanca *Witz* sözcüğü hem şaka hem de zekâ (anlayışı, sezgi) anlamına gelir. (...) Fransızca da aynı dersi verir: *Spirituel* ya nükteli ya da tinsel açıdan derin anlamına gelir; (...) Nükteli bir söz, bir *jeu d'esprit*'dir- buluşun şen şakacı bir biçimi [...]" (Yavuz 2002: 14).

idaresinin absürdlüğünü deşifre ederken bizi güldürerek ve şaşırtarak düşündürüyor.

Zincirbozan (Atıl İnanç, 2007)

1979-1983 yıllarını anlatan *Zincirbozan* filmi "Abdi İpekçi suikastı ile başlayarak, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesine kadar tırmanan terör olaylarını, bu olaylarla başa çıkmaya çalışan siyaseti, ordunun yönetime el koymasını, siyasi liderlerin sürgüne gönderilişini ve o süreçte yaşananları konu" (Sinefolio 2007) alıyor. *Zincirbozan* filmi Kaplan ve Wang'ın yaptığı sınıflandırmaya binaen hangi temsil stratejisine denk düşmektedir? Bu soru, içindeki kurgusal öğelere (herhangi bir siyasi bağlantısı olmamasına rağmen idam edilen simitçi gibi) rağmen *Zincirbozan*'ın tanıklık etme stratejisini güttüğü şeklinde yanıtlanabilir. Keza film kurgusal/sinemasal önermeler taşıdığı gibi tarihsel önermeleri de barındırıyor. Yani *Zincirbozan* tarihi yazılı olarak anlatmak yerine sinema aracılığıyla anlatmaya çalışan bir film. Film özellikle ilk yarısı itibari ile adeta bir resimli tarih ansiklopedisi ya da Uğur Vardan'ın (2007) deyişi ile görsel bir tarih kitabı. Bu resimli tarih ansiklopedisinde Abdi İpekçi, Kemal Türkler, Nihat Erim ve Mahmut Türker suikastları gibi tarihsel olayları kronolojik bir sıra ile bir daha hatırlıyoruz.

Tam bu noktada tarihyazımı ile tarihin sanatsal temsili arasında bir ayrım yapmakta fayda var. Aristoteles, şiir ve tarih arasında bir ayrım yapar. Buna göre tarih olmuş olanlar ve belirli olaylar ile ilgiliyken şiir olabilirle ve genel doğrularla ilgilidir. Natalie Zemon Davis (2000), Aristoteles'in ayrımına paralel bir biçimde tarihsel filmler ve tarihsel düzyazı (tarih bilimi) arasında bir ayrım yapar. Davis, nasıl şiirde kurgulama, icat etme özgürlüğü ve bunu yapmak için belirli bir takım teknikler (metafor, ritim gibi) varsa aynı şekilde tarihi filmlerde de olayları icat etme ve kurgulama özgürlüğü ve tarih yazımından farklı bir takım anlatım teknikleri olduğunu söylüyor. Tarihi temsil etme iddiasını taşıyan *Zincirbozan* filminin tarihyazımından farklı olarak sinemanın teknikleri ile tarihi yeniden kurgulama özgürlüğünü kullanırken sinemanın kendine ait alanından tarihyazımının alanına sıçradığını yani tarihyazımının tarihi doğru bir biçimde yeniden hikayeleştirmek (*narrate*) iddiasını taşıdığı söylenebilir. Keza filmin oyuncularından Ege Aydan, "Bu film bir tarihi anlatıyor. Film için bu bir belgesel diyebilirim" (Tezel 2007) derken, senarist Avni Özgürel de şunları söylüyor: "Bugüne dek birkaç 12 Eylül filmi yapıldı ama bu açıdan

değil. Demirel, Ecevit, Evren üzerinden anlatıyoruz filmi ve tarihi bir gerçek olduğunu iddia ediyoruz. Bu iddianın arkasında da 40 yıllık gazetecilik birikimi yatıyor. Referansı güçlü" (Taşçıyan 2007).

Hakikaten *Zincirbozan* filmi tarihi temsil etmek ve kendi tarihsel iddiasının arkasında durmak hususunda çok iddialı bir yapım. Filmin en çarpıcı iddialarından olan ve filmde açık bir biçimde dile getirilen 12 Eylül'ün arkasında ABD vardı savını gerek yönetmen gerekse senarist röportajlarında ısrarla dile getiriyorlar. Radikal'e verdikleri röportajda yönetmen Atıl İnanç "Mesela filmdeki Cüneyt karakteri Amerikalıların Türkiye'deki adamı. Bunu biz uydurmadık" derken Avni Özgürel de dizi versiyonunun finalinde Amerikan ajanlarının ve tutuklanan MİT istihbarat daire başkanın isimlerini tek tek vereceklerini söylüyor (Özyurt 2007). Aslında filmin dört temel iddiası var: 1) 12 Eylül'ün arkasında ABD vardı, 2) şiddet olayları, çatışmalar ve suikastlar CIA ile işbirliği yapan belli bir merkezden yönlendiriliyordu, 3) Turgut Özal'ın başbakanlığının arkasında ABD vardı, 4) Hiram Abbas ve Uğur Mumcu cinayetleri gibi olayların arkasında da ABD vardı ve bunlar 1980'lerde planlanmıştı. Görüldüğü gibi bu savlarıyla film malûmu ilâm'dan başlayıp giderek komplo teorileri sularına doğru yelken açıyor.

Özellikle sonuncu iddia gibi spekülatif önermeleri barındıran bir film olarak *Zincirbozan*, Amerikan sinemasının "politik gerilim" (*political thriller*) filmleriyle de ortak özelliklere sahip. John Hill (1998), politik gerilim filmleri hakkındaki tartışmasında, Hollywood'un uzlaşımlarının sosyal meseleleri ekonomik ve politik nedenleri ifşa ederek değil de psikolojik ve bireysel düzlemde açıkladığından bahseder. Kim Newman'ın ifadeleri ile 1970'lerin Amerikan politik gerilim filmleri toplumu ve devleti *Rosemary'nin Bebeği* (Rosemary Baby, Roman Polanski, 1968) adlı filmdeki cadılar toplantısıyla aynı şekilde işliyor gibi gösterir (Hill 1998). Bu filmleri John Orr'un (2000) deyişi ile komplo filmleri ya da politik entrika filmleri olarak adlandırabiliriz.

Tam bu noktada *Zincirbozan* filminin tarihyazımı ve tarihi filmler arasındaki ayrımı silikleştirip tarihyazımına özenerek tarihsel önermeler taşıma iddiasını barındırıyor olmasına rağmen tarihi yani 12 Eylül'ü, politik gerilim filmlerine benzer bir biçimde kişiselleştirerek ve gizli entrikalara bağlayarak işlediğini söyleyebiliriz. Filmdeki kişiselleştirme olayların arkasında bir bireyin olduğu şeklinde değil de ABD'nin (CIA'nin) olduğu şeklinde biçimleniyor. Bu da onu komplocu ya da entrikacı bir yaklaşıma sürüklüyor. Film, 12 Eylül'ün arkasındaki temel nedenleri vermek yerine, indirgemeci bir tavırla 12 Ey-

lül'ü sadece bir ABD operasyonu olarak gösteriyor. [12] Filmi yapanların 12 Eylül'ün arkasında ABD'nin olduğuna dair deliller olduğuna ikna olduklarına şüphe yok.[13] Bu üzerinde durulması gereken bir husus da olabilir. Bu anlamıyla filmin 12 Eylül üzerine bir düşünce deneyi (*thought-experiment*) olduğunu söylenebilir. Ama bu komplo yaklaşımı nedeniyle ya da 12 Eylül'ü salt ABD üzerinden açıkladığı için film, 12 Eylül'ün gerçek yüzünü ve gündelik hayatta nasıl deneyimlendiğini görmemize engel oluyor. Seyirci 12 Eylül'ün arkasındaki karmaşık sosyal gerçekleri ve nedenleri göremiyor. Film toplumsal hafızaya 12 Eylül ile ilgili birçok şeyi ekliyor (idamlar, baskı, toplu tutuklamalar, partilerin kapatılması gibi) ama izleyicilerin aklında 12 Eylül'ün bir ABD entrikası olduğu kalıyor. Bir başka ifadeyle film, 12 Eylül'ün nasıl tezgahlandığını gösteriyor ama sosyal ve politik sebeplerini havada bırakıyor. Dahası tek neden üzerine odaklı yaklaşımlar olguyu yanlış değerlendirmeye yol açabilir. Aynı şekilde *Zincirbozan*'ın 12 Eylül'ün tek nedeni olarak ABD entrikasını göstermesi 12 Eylül ile ilgili olarak yanlış bir izlenime yol açıyor.

Bitirirken

Nicola Gallerno, "Tarih ve Tarihin Kamusal Kullanımı" adlı makalesinde 'tarihçilerin tarihi' ile 'tarihin kamusal kullanımı' arasında bir ayrım yapıyor. Gallerno, 'tarihçilerin tarihi' derken bilimsel araştırmalar alanını, "genellikle bilim adamları tarafından yazılan ve toplumun son derece sınırlı bir kesimine yönelik tarihi" kastediliyor (Gallerno 2001: 112). Öte yandan 'tarihin kamusal kullanımı' ise 'tarihçilerin tarihi'nin tam tersine geniş bir kesime yönelik tarihe ilişkin çalışmaları kapsıyor. 'Tarihin kamusal kullanımı', sanat, edebiyat, okullar, müzeler, anıtlar, gazeteler, radyo, televizyon, tiyatro, sinema gibi alanlarda tarihin kullanımına işaret ediyor. Gallerno'nun da dediği gibi tarihin kamusal kullanımı şeytan sayılması gereken bir alan değildir. Tam tersine "karşılaştırma yapmak için ve sadece bilim adamlarının değil, yurttaşların da temel konular üzerindeki tartışmalara aktif katılımını sağlayan bir zemin olabilir" (Gallerno 2001: 115). Bu bağlamda Gallerno yazısında 'tarihin kamusal kullanımı'na sine-

[12] Elbette bu nedenler arasında, ABD'nin Türkiye'de Yunanistan'ın NATO'nun askeri kanadına dönüşünü veto etmeyecek bir yönetim isteğinin sayılması mutlaka gerekli.

[13] Avni Özgürel (2007) delillerini şu yazısında veriyor: "Bu defa ciddiyet ilan etmek lazım."

mada olumlu örnekler veriyor. Hülasa Gallerno'yu takip ederek tarihsel ve travmatik olayların sinema aracılığıyla temsil edilmesinin bu konu hakkında kişilerin bilinçlenmesi ve tartışmaların başlaması açısından faydalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu yazıda da ele aldığımız filmlerin de eksikliklerine rağmen sinema aracılığıyla tarihin kamusal kullanımına örnekler olarak 12 Eylül ile yüzleşmemizi sağladığından dolayı olumlu adımlar olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

Belge, Murat (1993) *12 Yıl Sonra 12 Eylül*, İstanbul: Birikim Yayınları.

Belge, Murat (1994) *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brecht, Bertholt (1997) *Epik Tiyatro*, İstanbul: Cem Yayınları.

Davis, Natalie Zemon (2000) *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, United States of America: Random House.

Elsaesser, Thomas (2002) "One Train May Be Hiding Another: History, Memory, Identity, and the Visual Image" Belau, Linda & Ramadanovic, Petar (der.) *Topologies of Trauma: Essays on the Limit of Knowledge and Memory* içinde, New York: Other Press, ss. 61-71.

Esen, Şükran (2000) *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, İstanbul: Beta Yayınları.

Freud, Sigmund (1972) *Mourning and Melancholia*, N.J.: Sharp & Dohme.

Gallerno, Nicola (2001) "Tarih ve Tarihin Kamusal Kullanımı" Tartanoğlu, Ali & Suavi, Aydın (der.) *Tarihçinin Toplumsal Sorumluluğu* içinde, Ankara: İmge, ss. 111-132.

Görücü, Bülent (2007) "12 Eylül'ü Anlamak" *Yeni Film* s. 13, ss. 27-35.

Hill, John (1998) "The political thriller debate" Hill, John & Gibson, Pamela Church (der.) *The Oxford Guide to Film Studies* içinde, Oxford: Oxford University Press, ss. 114-116.

Kaplan, E. Ann & Wang, Ban (2004) "Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity" Kaplan, E. Ann & Wang, Ban (der.) *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations* içinde, Hong Kong: Hong Kong University Press, ss. 1-22.

Kocabıyık, İsa (2007) "12 Eylül Filmlerinde 'Mazi Kalbimde Bir Yaradır'" *Yeni Film* s. 13, ss. 36-42.

Maktav, Hilmi (2006) "Vatan, Millet, Sinema" *Birikim* s. 207
http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=323&dyid=4852. (erişim 09/03/2009).

Margalit, Avishai (2004) *The Ethics of Memory*, Cambridge: Harvard University Press.

Neale, Robert (1977), *Art of Dying*, New York: Harpercollins.

Nutku, Özdemir (1990), *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Orr, John (2000) *The Art and Politics of Film*, Edinburgh: Edinburg University Press.

Özgürel, Avni (2007) "'Bu defa ciddiyet ilan etmek lazım'" *Radikal Gazetesi*
http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=217797.(erişim 09/03/2009).

Sinefolio *Zincirbozan* http://www.sinefolio.com/zincirbozan/. (erişim 14/07/2007).

Suner, Asuman (2006), *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları.
Taşçıyan, Aylin (2007) "Ezber Bozan '*Zincirbozan*'" *Milliyet Gazetesi* http://www.milliyet.com.tr/2007/04/09/pazar/axpaz02.html. (erişim 09/03/2009).
Tezel, Cenk (2007) "*Zincirbozan* Aydınlatıyor" *Hürriyet Gazetesi* http://kelebek.hurriyet.com.tr/magazin/6302746.asp?gid=176. (erişim 09/03/2009).
Türker, Yıldırım (2004) "'Vizontele'den 78'lilere" *Radikal Gazetesi* http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=106415. . (erişim 09/03/2009).
Uğur, Ömer (2006) "'Eve Dönüş'" *Lokomotif Kamera* http://www.lokomotifkamera.com/mmerugev.html. (erişim 09/03/2009).
Vardan, Uğur (2007) " CIA altımızı oyuyormuş da..." *Radikal, 13 Nisan*
Williams, Linda (2000) "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" Stam, Robert & Miller, Toby (der.) *Film and Theory: An Anthology* içinde, Great Britain: Blackwell Publishers, ss. 207-221.
Yavuz, Hilmi (2002) *Budalalığın Keşfi*, İstanbul: Can Yayınları.

Hakan Şükrü Doğruöz
Yüksek Lisans Öğrencisi
Bahçeşehir Üniversitesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

HALİT REFİĞ'İN *GURBET KUŞLARI*'NDA KADININ SİNEMASAL TEMSİLLERİ

Zeynep Koçer

Bu çalışma Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nda kadınlığın temsillerini,[1] eserdeki karakterler Fatoş ve Ayla'nın Şirin Tekeli tarafından ortaya konulan bir kuramsal çerçevede; *Devlet Feminizmi* bağlamında karşılaştırılması yoluyla tartışacaktır. Bu bağlamda, geleneksel ataerkillik ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini yeniden yaratan ve Türk kadınları için yeni bir kimlik öneren Kemalist ilerlemeci ataerkillik üzerine odaklanacağım. Bu yazının amacı geleneksel ve ilerlemeci ataerkilliklerin arasındaki benzerliklere işaret etmek ve her ikisinin de kadınların hayatlarını biçimlendirip sınırladığını göstermek olacaktır.

Türkiye'nin İslami bir imparatorluktan seküler bir ulus devlete geçişi bir gecede meydana gelmemiştir, bununla birlikte,

Şubat 1926'da İsviçre medeni kanunu parlamentoya sunuldu. Kanuna dair herhangi bir tartışma ya da eleştiri yasaktı. Bir gecede Türk kadını İsviçre'deki kadınlarla tamı tamına aynı medeni hakları kazanmıştı.[2]

Tekeli'ye göre, Devlet Feminizmi boyunca kadınların konumu 1926'da Medeni Kanunun kabulü ve 1924 tarihli Tevhid-i Tedrisat gibi gelişmelerle birlikte devletin sekülerleştirilmesi ve cinsiyet eşitliği ile büyük oranda ilerlemiştir. Tekeli buna Devlet Feminizmi der, çünkü kadınların hakları toplumsal hareketler üzerinden kazanılmamış, devlet tarafından bir takım medeni hakların yayılması ile tahsis

[1] Burada *Gurbet Kuşları*'nın bir dramatizasyon, yazılı bir metin olması bir çelişkidir. Bu nedenle basitçe iç göçün etkisini yansıtmamaktadır. Bununla birlikte göçmenlerin sorunları üzerine yorumlar yapar. Bu nedenle her ne kadar kurmaca bir metin olsa da kendi döneminin sosyal ve tarihsel trendlerini tasvir eder.

[2] Tahire Koçtürk, *Namus Meselesi: Türk Kadın Göçmenlerin Deneyimleri* (London; New Jersey: Zed Books Ltd, 1992) 31.

edilmiştir. "Kurucu babalarından"[3] aldıkları medeni haklarla birlikte kadınlar, 'kısa eteklerle geçit töreni yapan, bayrak taşıyan, okul ya da asker üniforması içinde ya da balo dans sahnelerindeki batılı gece elbiseleriyle, rejimin ikonografisinde belirgin bir figür haline gelmişlerdir'.[4] Bu ikonografi ülkedeki her kadın için geçerli miydi? Kırsaldaki kadın yeni medeni haklarının farkında mıydı? Eğer Tekeli 'kültürel değerlerin tutumların ve değer eksenli davranışların toplumsal yapılardan daha yavaş değiştiği'[5]ni öne sürmekte haklıysa, erken Cumhuriyetin modernleşme reformları kadınlara hem kentsel hem de kırsal alanlarda eşit bir toplumsal uzam sağlama anlamında ne kadar etkiliydi?

Ataerkil Etki: Geleneksel ve İlerlemeci

Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) daha iyi bir hayat arayışıyla Kahramanmaraş'tan İstanbul'a gelen bir göçmen ailenin hikayesini anlatır. Filmde iki ana kadın karakter vardır; göçmen ailenin kızı Fatoş ve tıp kariyeri yapmayı planlayan doğma büyüme kentli bir kız olan Ayla.

Fatoş İstanbul'da

Fatoş sessiz sakin mizaçlı genç bir kızdır. Sosyal hayatı konusunda oldukça katı üç erkek kardeşi vardır. Mualla mahalleden tek arkadaşıdır. Fatoş'un aksine Mualla açık saçık elbiseler ve ağır bir makyajla partilere katılarak burjuvazinin kıyılarında gezinmeyi sevmektedir. Fatoş'u da bu partilerden birine götürmek amacıyla ona yeni bir saç şekli ve biraz makyajla geleneksel görüntüsünü daha 'modern' bir görünüşe dönüştürmesi gerektiğini söyler. Mualla'nın yol gösterdiği hayatın cazibesine kapılan Fatoş, Mualla'nın ona verdiği

[3] 'Kurucu Baba' Yeşim Arat'ın '1923'te ilan edilen Türkiye Cumhuriyeti'nden sonra Türkiye'yi batılılaştırmak için bir dizi reformu gerçekleştiren siyasal elit' için kullandığı bir kavramdır. (Yeşim Arat, "Özgürleştirmeden Özgürlüğe: Türkiye Kamusal Alanında Kadının Değişen Rolü", *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 54:1 (2000): 107.)

[4] Deniz Kandiyoti, "Ataerkillik Örüntüleri: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin bir Analizi için Notlar", *Türk Toplumunda Kadın: Seçki* içinde, der: Şirin Tekeli (London; Atlantic Heights, N.J.: Zed Books, 1995) 311.

[5] Şirin Tekeli,, "Giriş", *Türk Toplumunda Kadın: Seçki*, der: Şirin Tekeli (London; Atlantic Heights, N.J.: Zed Books, 1995) 3-4

yeni saç şekli, yeni bir elbise ve tamamen yeni görüntüsüne teslim olur. Aynadaki yeni yansımasından büyülenen Fatoş, Mualla'ya şimdiye değin bu kadar güzel olduğunu bilmediğini söyler. Bu dönüşüm sahnesinde, Mualla Fatoş'u aseksüel bir özneden Laura Mulvey'in deyimiyle bakılacak bir görüntüye çevirir. Fatoş'un ailesi bu değişimleri fark edecek midir ve nasıl tepki vereceklerdir?

Şiddetin Haklı Çıkarılması

Erkek kardeşlerinin evden çıkmasını kati bir şekilde yasaklamalarına rağmen Fatoş, Mualla ile birlikte daha sonra kendisini eve bırakmayı teklif edecek olan Orhan'la tanıştığı partiye gider. Ancak kardeşi Murat onları birlikte görür ve küplere biner. Deniz Kandiyoti, "erkek namusunun kadın akrabaların davranışlarına bağlı olduğunu ve kadınların kamusal alana yalnızca saygınlık ve seksüel nesne olarak erişilemezliklerinin oldukça güçlü sinyallerini yayarak girebildiklerini"[6] belirtir. Murat'a göre Orhan Fatoş'un ancak cinsel bir nesne olarak "elde edilebilirliği" ile ilgileniyor olabilir.

Zehra Arat da benzer bir görüş ortaya koyar:

Namus nosyonu sadece kadınların cinselliğini, davranışlarını ve imkânlarını (örneğin çalışma) sınırlamaz, aynı zamanda erkekleri de olağanüstü bir silahla silahlandırır. Kadınlara psikolojik bir baskı koymanın yanı sıra erkekler, kadınlara ve kızlara yönelik şiddeti haklı çıkarmak için de namusa başvurabilirler.[7]

Fatoş'un Orhan'la kişisel ilişkisi Murat'ın ona kötü davranmasının tetikleyicisi haline gelir. Erkeklere atfedilen güce yaslanan Murat Fatoş'u döver, ona fahişe der ve saçlarını keser. Anadolu'nun bazı yerlerindeki geleneğe göre kızlar evlenene kadar saçlarını kısa kesmezler. Başka bir deyişle saç bekareti sembolize eder. Murat Fatoş'un saçlarını kestiğinde onu sadece iğdiş etmiş olmaz, aynı zamanda evleneceği bir adamla karşısına çıkana kadar bir daha ona saygı duymayacağını da söylemiş olur. Ayrıca burada ataerkil normlar Murat'ın kız kardeşine kötü muamelesinin ve ona karşı gösterdiği şiddetin haklı çıkarılmasının bir aracı haline gelmiştir.

Zehra Arat, "Kemalist modernleşmenin kadınları ailenin ve ulusun namusunun sembolü olarak algılayan kültüre el sürmediğini"[8] öne

[6] Kandiyoti, "Ataerkillik Örüntüleri," 315.
[7] Arat, "Giriş," 26.
[8] Arat, "Giriş," 26.

sürer. Sonuç olarak, melodramatik biçimlerde namus, geleneksel ataerkillik fikirlerinin mahali haline gelmiştir. Bu nedenle, Orhan Fatoş'la cinsel ilişkiye girip tıpkı erkek kardeşinin öngördüğü gibi onu terk ettiğinde, Fatoş eğer eve geri dönerse erkek kardeşlerinin ailenin şerefini lekelediği için kendisini cezalandıracaklarını bildiği için fahişelikten başka bir seçeneği olmadığını hisseder. Sonuçta düşmüş bir kadın olarak kaderini kabullenir ve ailesinin hayatından çekilerek ortadan kaybolur. Ne var ki daha sonra kardeşleri fahişelik yaptığı yerde Fatoş'u bulurlar. Gördükleri manzaranın etkisiyle Fatoş'u kovalamaya başlarlar ve Fatoş çatının merdivenlerine tırmanır. Çatının kenarına kadar koşar ve kardeşlerinin yüzlerindeki sinirli ifadeyi görür. Bir sonraki kare Fatoş'un yüzündeki dehşet ifadesinin yakın çekimi ve sırayla kardeşlerinin ve Fatoş'un yüzleridir. Ailesinin namus ve cinsellik konularında ne denli sert olduklarını ve hiçbir ikna çabasının onların fikrini değiştirmeye yetmeyeceğini bilen Fatoş intihar eder. Bağımsızlığı için mücadele etmez çünkü tam da geleneksel normlara karşı davrandığı için bunu asla elde edemeyeceğini bilmektedir. Bu nedenle bir fahişe olarak alçak bir biçimde yaşamaktansa ölmenin daha yeğ olduğu inancına yenilir.

Peki, Ayla'nın hayatı nasıldır? Fatoş'un üzerindekine benzer bir baskı onun için de söz konusu mudur? Daha da önemlisi seçkin bir kent kızı, Fatoş'unkine benzer bir kaderi nasıl paylaşabilir?

Ayla Kahramanmaraş'ta

Mustafa Kemal Atatürk ve hükümeti 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyetini ilan ettikten sonra Türkiye'nin sekülerleşmesi sürecinde reformlar gerçekleştirmiş olsalar da, Medeni Kanun gibi bazı reformlar özünde ataerkil kalmaya devam etmiştir. Başka bir deyişle, "1920'ler ve 1930'larda kadınlara erkeklerle eşit bazı medeni ve siyasal haklar verilirken, toplumsal normlar ve gelenekler tarafından sınırlanmış halde kalmaya devam etmişlerdir." [9] Yani köylerdeki geleneksel ataerkilliğe ek olarak başka türlü bir ataerkillik, ilerlemeci ataerkillik ortaya çıkmıştır.

Gurbet Kuşları'nda ilerlemeci ataerkilliği temsil eden karakter Ayla'dır. Üst sınıf bir aileden gelen, tıp kariyeri yapmayı planlayan,

[9] Yeşim Arat, "Özgürleştirmeden Özgürlüğe: Türkiye Kamusal Alanında Kadının Değişen Rolü", *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 54:1 (2000): 107.

doğma büyüme şehirli bir kızdır. Erkek arkadaşı göçmen ailenin en küçük oğlu Kemal de aynı üniversiteye gitmektedir.

Ayşe Durakbaşa şu düşünceleri öne sürer:

Her ne kadar Kemalizm kadınların eğitim ve uzmanlıklara katılımını teşvik eden ilerlemeci bir ideolojiyse de ataerkil ahlak normlarını değiştirmemiş ve aslında kadın erkek ilişkilerine dair temel kültürel muhafazakarlığı devam ettirmiştir. [10]

Dahası Durakbaşa Kemalist ideolojinin Türk kadınları için bir kimlik yaratmış ya da yeniden yaratmış olduğunu da ortaya koyar. Bu kimlik örneğin yeni bir tür ahlak, modern bir baba-kız ilişkisi, çalışma, yeni rejime ve Cumhuriyete hizmet etmeye yönelik büyük bir istek ve son olarak da cumhuriyetçi reformlara candan bir minnettarlık"[11] gibi yönlere sahiptir. *Gurbet Kuşları*'nda Ayla bu örneğe uyan tek kadın olarak durur. Tıp okuluna gitmesi anlamında moderndir. Modayı takip eder ve bununla beraber görüntüsü konusunda mütevazıdır. Ne açık seçik giyinmekte ne de giysileriyle kadınsılığını tamamen saklamaktadır. Erdemlidir çünkü bakiredir. Ayla'nın evindeki sahne ilerlemeci ataerkilliğin normlarını daha iyi anlamayı sağlayacaktır.

İlerlemeci Ataerkillik Bağlamında Türk Kadınlarının Yeni Kimliği

Sahne, Kemal'in Ayla'nın ailesiyle tanışmak üzere davet edildiği Ayla'nın evinde geçmektedir. Ayla ve babası modern bir baba-kız ilişkisine sahip olarak çizildiğinden Kemal'in evde hoş karşılanması, Fatoş'u Orhan'ın arabasında gören Murat'ın tepkisiyle kıyaslandığında bir sorun teşkil etmez. Bununla birlikte Ayla'nın babası ziyaretinin yarısında Kemal'e Ayla'nın okuldan sonra ABD'ye gideceğini söyler. Ayla'yı kaybetme fikriyle perişan olan Kemal ona evlenme teklif eder. Ayla kabul eder ve mezun olduktan sonra birlikte ABD'ye gidebileceklerini söyler. Ne var ki Kemal Ayla'ya burada kalıp kendi ülkeleri için çalışmanın daha iyi olacağını belirtir. Bu, bizi ilerlemeci ata-

[10] Ayşe Durakbaşa, "Kemalism as Identity Politics in Turkey" ("Türkiye'de Kimlik Siyaseti Olarak Kemalizm"), *Deconstructing Images of the Turkish Woman* ('Türk Kadını,' İmajlarını Yapı Sökümüne Uğratmak) içinde der: Zehra F. Arat (New York: Palgrave, 2000) 140.

[11] Ayşe Durakbaşa, "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler," içinde *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, der: Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998) 46.

erkilliğin başka bir yönü üzerine düşünmeye yöneltir; yeni rejim için çalışmaya yönelik büyük bir istek. Kemal Ayla'ya Türkiye'de kalmayı ve kendi ülkeleri için çalışmayı teklif ettiğinde Ayla bu teklifi kabul eder. Bu karar ilerlemeci ataerkilliğin en önemli veçhesine, yeni bir tür ahlaka dikkat çeker. İlerlemeci ataerkilliğin ahlaki standartları içerisinde de korunan itaat kavramı geleneksel ataerkilliğin önemli bir veçhesidir. Jenny B. White'ın ileri sürdüğü gibi ilerlemeci ataerkillik kadınları "kentli ve medeni, toplumsal olarak ilerlemeci fakat aynı zamanda ev içinde de şikayet etmeyen ve hürmetkar"[12] olarak tasavvur etmektedir. Ayşe Durakbaşa ve Aynur İlyasoğlu da benzer bir düşünceyi tartışırlar:

Çok çeşitli sayıda ideolojik söylem "yeni kadını" "modern ama erdemli" olarak tanımlamış ve "geleneksel kadınlık" irdelenirken kadınların ne dereceye kadar "modernleştirileceklerine" dair sınırları kurmuştur.[13]

Gurbet Kuşları'nda geleneksel ataerkillikteki ahlakın itaat, tevazu ve uysallık gibi temel normları Ayla tarafından temsil edilmektedir. Daha da önemlisi 'ilerlemeci' bir aileden gelen Ayla'nın karakteri bu normların aynı zamanda ilerlemeci ataerkilliğin temelini de biçimlendirdiğini göstermektedir. Ayrıca erdemli, modern ve mütevazı bakire üniversite öğrencisinden beklenebileceği üzere Ayla, ABD'ye taşınma rüyasını da terk eder.

Ayla'nın film boyunca geçirdiği değişim hayallerinden vazgeçme kararıyla da sona ermez. Her ne kadar filmin ortasında Ayla köylülerin kent sakinleri arasında yaşama şansı için uygun nezaketten yoksun olduklarını ileri sürse ve bu nedenle onları küçümsese de, sonradan tam bir U dönüşü yapar ve Kemal'le evlenir. Kemal'in geleneksel ailesi tarafından kabul edilmek için büyük bir arzuyla başörtüsü takar, Kur'an satın alır ve Kemal'in ailesini ziyaret eder. Bu sahnede yönetmen Refiğ, Fatoş'la Ayla'ya yer değiştirtir. Hoş, bakire gelin; kaybettikleri yüz kızartıcı kız evladın yerine takdim edilmiştir. Ayla'nın fedakârlıkları son ana kadar gözden kaçırılmaz, itaatsiz Fatoş ölümle cezalandırılırken, o Kemal'le evlenir.

[12] Jenny B. White, "Devlet Feminizmi, Modernleşme ve Türkiye Cumhuriyeti Kadını"," *NWSA Journal* 15.3 (2003): 146.

[13] Ayse Durakbaşa ve Aynur İlyasoğlu, "Cumhuriyet Türkiyesinde Toplumsal Cinsiyet Kimliklerinin Biçimlendirilmesi ve 'onun hikayesi' Olarak Kadınların Anlatıları" *Toplumsal Tarih Dergisi,* 35.1 (2001): 196.

Sonuç

Ayşe Durakbaşa'ya göre, Kemalist etik "cinsel erdemi kadınların evlenmeden önce bakire olmalarıyla"[14] tanımlamıştır. Durakbaşa, ayrıca cinsel ahlaka ataerkil yaklaşımın şöyle olduğunu da ileri sürer:

...Kemalist reformcular kadınların kendi özgürleşme potansiyellerini keşfetmeleri durumunda kendi kadınlarının kontrolünü yitirebileceklerini hissettiklerinden Türk kadınının "özgürleştiricileri" olma rolünü kendilerine saklamışlardır.[15]

Burada "özgürleşme" ile kastedilen cinsel özgürlüktür. Bu bakış açısından Fatoş erkeklerin kontrolünün ötesinde bulunmaktadır çünkü "onda masum kız kardeşinin yoksun olduğu bir şey vardır: kendi cinselliğine erişim."[16] Tıpkı Film Noir'daki femme fatale figürü gibi; çünkü o kurtarılamaz. Cezalandırılması gerekmektedir. Bu nedenle intihar Fatoş için cezalandırılmanın doğru biçimi gibi görünür. Her ne kadar yönetmen Halit Refiğ'in bu norma yönelik tutumu muğlâk olsa da intihar sahnesinde onun dehşete düşmüş ve korkmuş yüzünü yakın planlarla göstererek Fatoş'a yönelik sempatisini ifade eder ve ataerkil normlara karşıt bir tutum alır. Refiğ ayrıca bu sahnenin devamındaki çatıda geçen iki sahnede ailenin Fatma'nın intiharı üzerine acısını ve erkek kardeşin pişmanlığını gösterir. Başka bir deyişle anlatı ve yönetmenlik Fatma'nın intiharına yol açan geleneksel ataerkilliğin bir eleştirisini sunar ve fakat aynı zamanda da bu iki öğe Ayla'ya kendi ülkesinde çalışmak ve Kemal'le evlenmekten başka seçenek bırakmayan ilerlemeci ataerkilliğe meydan okumaz.

Tekeli, erken Cumhuriyet'in feministlerini kadınlara yönelik ataerkil baskıyı gözden kaçırdıkları ve köylü kadınların kendi eğitim yoksunluklarından ve medeni haklarına dair sınırlı bilgilerinden dolayı bastırıldıklarına inandıkları için eleştirir. Bununla birlikte bu algılama geleneksel ataerkilliğin köylerdeki kadınların eğitim ve çalışma olanaklarına erişimini engelleyen rolünü gözden kaçırmaktadır. Bu nedenledir ki sadece kentteki küçük bir bölüm üst sınıf kadın bu fırsatlardan yararlanabilmişlerdir ve reformların doğası "sınıfa bağlı ve oldukça eşitsiz kalmıştır."[17]

[14] Durakbaşa, "Türkiye'de Kimlik Siyaseti Olarak Kemalizm", 151.
[15] A.g.e., 151.
[16] Janey Place, "Film Noir'da Kadın", *Film Noir'da Kadın* içinde, ed. Ann Kaplan (London: British Film Institute, 2001) 49.
[17] Kumari Jayawardena, "Türkiye'de Kadının Özgürleştirilmesi Üzerinden 'Uygarlaşma'', Üçüncü *Dünyada Feminizm ve Ulusçuluk*, içinde, der: Jayawardena (London; Atlantic Heights, N.J.: Zed Books, 1986) 37.

Bu nedenle Fatoş geleneksel bir göçmen ailenin kızı olduğundan eğitim seviyesi ve bir iş bulmaya dair şansı filmde belirsiz kalmıştır. Diğer taraftan Ayla'nın edinmek için uğruna çalıştığı her şeyi sonuçta Kemal'le evlenmek için terk etmesi nedeniyle Ayla'nın temsil ediliş biçiminden bakıldığında iş ve eğitime erişebilirlik fırsatlarının bile bu gibi değerlere meydan okumaya yetmeyeceği tartışılabilir. Bu nedenle Kemalist reformların kendi zamanları için oldukça ilerlemeci olsalar bile geleneksel ataerkilliğe gerçekten meydan okumadığı / okuyamadığı, daha ziyade onun yeni bir versiyonunu yarattığı ileri sürülebilir.

Kısacası ataerkilliğin bu yeni versiyonu, ilerlemeci ataerkillik, cinsiyetlerin eşitliğine odaklanmış fakat yasa yoluyla erkeği evin direği olarak tutmayı tercih etmiştir. Kadınların iş hayatı fırsatlarına erişimini desteklemiş fakat aynı zamanda kadınların en önemli görevinin 'iyi bir anne olmak'[18] olduğunu ileri sürmüştür. Batılı kadınları modern kadının nasıl olması gerektiğine bir örnek olarak işaret etmiş fakat ayrıca reforme edilmiş yeni görüntüsü içindeki bu yeni kadın aşırıya kaçmamak ve batılı kadının rastgele cinsel ilişkide bulunuşunu taklit etmemek, "tevazusunu korumak"[19] konusunda "uyarılmıştır."[20] Başka bir deyişle "kadınlar özgürleştirilmişti, fakat sadece kurucu babaları yeterli gördüğü ölçüde."[21]

Christine Gledhill'in ifadesiyle:

Temsil kültürel kodlara bağlandığından, feminist pratiğin amacı ataerkil ideolojinin bu kodları anlam üretme araçları olarak yer-

[18] Atatürk ayrıca 1923'te Kastamonu'da yaptığı bir konuşmada ailenin ve anneliğin önemine de dikkat çekmiştir.
"Tarih, annelerimiz ve ninelerimiz tarafından büyük erdemleri göstermektedir. Bunlardan biri ırkımızın gurur duyacağı oğullar yetiştirmek olmuştur. Zaferleri Asya ve dünyanın sınırlarına kadar yayılanlar onlara cesaret ve dürüstlüğü öğreten bu faziletli annelerce yetiştirilmişlerdir. Tekrarlamaktan vazgeçmeyeceğim, kadının en önemli görevi, toplumsal sorumluluklarının ötesinde iyi bir anne olmaktır." A.g.e., s. 36

[19] Zehra F. Arat, "Türk Kadını ve Geleneğin Yeniden Yapılandırılması" Orta Doğuda Toplumsal Cinsiyeti Yeniden Kurmak: Gelenek, Kimlik ve Güç içinde, ed. Fatma Müge Göçek ve Shiva Balaghi (New York: Columbia University Press, 1994) 62.

[20] 21 Mart 1923'te Atatürk İzmir'deki kadınları kastederek bazı kadınları Avrupalı tavrı ve davranışı taklit etmekle, kendi giyim tarzlarını Avrupa'daki en özgür balo salonlarında bile sunulamayacak denli açık kıyafetlerde aşırıya kaçmakla eleştirmiştir. Kadınların kamusal hayatta erkeklere katılmaları için Atatürk onları Tanrının kanununda ve dinimizce önerilen kıyafeti giymeye ve iffetli bir tavır takınmaya teşvik etmiştir

[21] Arat, "Özgürleştirmeden Özgürlüğe," 109.

leştirdiğini göstermek amacıyla bu kodların yapı sökümünü yapmak olmalıdır.[22]

Bu perspektiften bakıldığında erken Cumhuriyetin feministleri ne kadınlığı çevreleyen meseleleri sorgulamış ne de ataerkilliğe hizmet eden geleneksel değerlere meydan okumuşlardır. Sonuç olarak, kadınların konumu büyük oranda aile şerefi, namus kavramı ve kadının itaati gibi geleneksel değerler tarafından tanımlanmaya devam etmiştir. Diğer taraftan 1980'lerin feminist hareketi, gösterilerden, şiddet görmüş ev kadınları için açılan sığınma evlerine, anayasada madde değişikliklerinde etkili olmaya kadar bir dizi şey başarmıştır. Şimdi geriye kalan filmsel anlatılarla feminist idealleri müzakere eden filmler yapmak ve ataerkillik ve onun normlarını sorgulamaktır. Şüphesiz, bu tür bir yaklaşım sadece Türk filmlerine taze bir bakış getirmekle kalmayacak ayrıca kadınlığı çevreleyen sorulara dair büyüyen bir farkındalığı da yayacaktır. Elbette bağımsız filmlerin ve film yapımcılarının sayısının artması ve sansürün giderek azalmasıyla birlikte kadınların bastırılması ve kadınların cinselliği daha açık ve özgür bir biçimde tartışılabilir.

Kaynakça

Arat, Yeşim. "Özgürleştirmeden Özgürlüğe: Türkiye Kamusal Alanında Kadının Değişen Rolü." *Uluslararası İlişkiler Dergisi,* 54:1 (2000): 107

Arat, Yeşim. "Özgürleştirmeden Özgürlüğe: Türkiye Kamusal Alanında Kadının Değişen Rolü." *Uluslararası İlişkiler Dergisi,* 54:1 (2000): 107

Arat, Zehra F. "Türk Kadını ve Geleneğin Yeniden Yapılandırılması." *Orta Doğuda Toplumsal Cinsiyeti Yeniden Kurmak: Gelenek, Kimlik ve Güç* içinde, ed. Fatma Müge Göçek ve Shiva Balaghi, 62. New York: Columbia University Press, 1994.

Durakbaşa, Ayşe. "Kemalism as Identity Politics in Turkey" ("Türkiye'de Kimlik Siyaseti Olarak Kemalizm"), *Deconstructing Images of the Turkish Woman* ('Türk Kadını,' İmajlarını Yapı Sökümüne Uğratmak) içinde der: Zehra F. Arat (New York: Palgrave, 2000.

Durakbaşa, Ayşe. "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler." İçinde, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Der. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, 46. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.

[22] Christine Gledhill, "Feminist Film Eleştirisinde Gelişimler", *Feminist Film Eleştirisinde Revizyon Denemeleri* içinde, der: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ve Linda Williams (The American Film Institute, University Publications of America, 1984) 23.

Durakbaşa, Ayşe ve İlyasoğlu, Aynur. "Cumhuriyet Türkiyesinde Toplumsal Cinsiyet Kimliklerinin Biçimlendirilmesi ve 'onun hikayesi' Olarak Kadınların Anlatıları" *Toplumsal Tarih Dergisi* 35.1 (2001): 196.

Gledhill, Christine. "Feminist Film Eleştirisinde Gelişimler", *Feminist Film Eleştirisinde Revizyon Denemeleri* içinde, ed:Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ve Linda Williams, 23. The American Film Institute, University Publications of America, 1984.

Jayawardena, Kumari. "Türkiye'de Kadının Özgürleştirilmesi Üzerinden 'Uygarlaşma', Üçüncü *Dünyada Feminizm ve Ulusçuluk* içinde, ed: Kumari Jayawardena, 37. London; Atlantic Heights, N.J.: Zed Books, 1986.

Kandiyoti, Deniz. "Ataerkillik Örüntüleri: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin bir Analizi için Notlar", *Türk Toplumunda Kadın:Bir Seçki* içinde, ed. Sirin Tekeli, 311. London; Atlantic Heights, N.J.: Zed Books, 1995

Koçtürk, Tahire, *Namus Meselesi: Türk Kadın Göçmenlerin Deneyimleri*, London; New Jersey: Zed Books Ltd, 1992.

Place, Janey. "Film Noir'da Kadın" , *Film Noir'da Kadın* içinde, ed. Ann Kaplan, 49. London: British Film Institute, 2001.

Tekeli, Şirin. Giriş, *Türk Toplumunda Kadın:Bir Seçki*, 3-4. London; Atlantic Heights, N.J.: Zed Books, 1995.

White, Jenny B. "Devle Feminizmi, Modernleşme ve Türkiye Cumhuriyeti Kadını", *NWSA Journal* 15.3 (2003): 146.

Zeynep Koçer
Doktora Öğrencisi
Bilkent Üniversitesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Bölümü

TÜRK SİNEMASI'NDA KARŞILAŞMA ANLATILARI: *IŞIKLAR SÖNMESİN*, *FOTOĞRAF* VE *YAZI TURA*[*]

Gül Yaşartürk

Giriş

Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan kritik olaylardan bugünümüzü en çok etkileyenler kuşkusuz 1980 darbesi ve 1980 ortalarından 1999 yılına dek (2004 yılından itibaren yeniden başlayan) süren "silahlı çatışma ortamıdır" (Suner 2006: 26). Pek çok insanın hayatını yitirdiği söz konusu dönem Asuman Suner'in de belirttiği gibi "tüm Türkiye'de yaygın ve kanıksanmış bir şiddet ortamı yaratmıştır" (Suner 2006: 26). Suner, ne 12 Eylül askeri darbesine ne de Güneydoğu'daki çatışmalara ne de bu olayların milyonlarca kişinin üzerinde bıraktığı izlere ilişkin gerçek bir toplumsal hesaplaşmanın hiçbir zaman yaşanmamış oluşuna dikkat çeker (Suner 2006: 27).

Geçmişle yüzleşme ya da Asuman Suner'in ifadesiyle "toplumsal hesaplaşma"ya (Suner 2006: 27) dair filmler Türk Sineması'nda karşımıza pek sık çıkmasa da dünya sinemasında ve özellikle Hollywood sinemasında hemen her yıl karşımıza çıkıyor.[1] Son yıllardan örnekler sıralayacak olursak, *Kanlı Pazar* (Paul Greengrass 2002) filminde 30 Ocak 1972 tarihinde Kuzey İrlanda'da yaşananlar, *Otel Ruanda* (*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004) filminde 1994'te Ruanda'da Hutuların, Tutsileri katletmesi, *İyi Geceler İyi Şanslar* (*Good Night and Good Luck*, George Clooney, 2005) filminde McCarthy döneminde medyanın politikayla ilişkisi, *Kavanoz Kafa*

[*] Metnin son halini okuyarak fikirlerini sunan Prof. Neşe Özgen'e en içten teşekkürlerimle.

[1] Dünya sinemasında tarih konulu filmler için Atilla Dorsay (2004) ve Kutlukhan Kutlu'nun (2006) makalelerine göz atılabilir.

(*Jarhead*, Sam Mendes, 2005) filminde Körfez Savaşı'nda bir türlü savaşamayan Amerikan askerlerinin ruh hali, *Münih* (*Munich*, Steven Spielberg, 2005) filminde 1972 Münih Olimpiyatları'nda on bir İsrailli atleti öldürenlere suikast düzenlemekle görevlendirilmiş bir grup Mossad ajanı, *Dünya Ticaret Merkezi* (*World Trade Center*, Oliver Stone, 2006) ve *Uçuş 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006) filmlerinde 11 Eylül konu alınıyordu. Clint Eastwood'un II. Dünya Savaşı'na Amerikan tarafından bakan *Atalarımızın Bayrakları* (*Flags of Our Fathers*, 2006) filmi ve adeta bu filmi tamamlarcasına savaşa Japonya tarafından bakan yine Eastwood tarafından yönetilen *Iwo Jima'dan Mektuplar* (*Letters from* Iwo *Jima*, 2006) sinema tarihinde farklı bir yere oturdu. Yukarıda adı geçen filmler, birbirinden farklı konuları ve bakış açılarıyla tarihe, geçmişe bakıyorlar. Tarihimizde sinemaya yansıtılacak zenginlikte konular olduğu herkesin malumu, ancak şimdiye dek ne kadarının yansıtılabildiği de ayrı bir soru işareti. Çünkü Mithat Sancar'a başvuracak olursak, geçmişteki travmalarla yüzleşmek demek aynı zamanda yüzleşmenin yaratacağı yeni travmalarla da uğraşmak demek (Aktan 2007: 17).

Türk Sineması'na döndüğümüzde, 12 Eylül darbesi ile ilgili 1980'li yılların ortalarında ve özellikle 2000'li yıllardan itibaren filmlerin yapıldığını, yapılmaya devam edildiğini görürüz. Ancak aynı şeyi Güneydoğu'daki "düşük yoğunluklu" savaş ve Kürt meselesi için söylemek biraz zor. Sinemamızda bu sorunu dolaylı ya da doğrudan işleyen filmleri; *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2002) ve son olarak *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004) olarak sıralamak mümkün.

Söz konusu filmler içerisinden *Işıklar Sönmesin*, *Fotoğraf* ve *Yazı Tura* bu yazının konusunu oluşturuyorlar. Çünkü üçü de kanımca Suner'in önemini belirttiği bir işe soyunuyorlar, geçmişle yüzleşme çabası içine giriyor, kanıksanmış şiddet ortamına bakışımızı değiştirmeye çalışıyor, kanıksanmış şiddete karşı çıkıyorlar. Mithat Sancar'a göre, geçmişin şiddet dolu dönemlerinde örülen ve çok sertleşen kabuk bugünümüzü de kuşatır (Aktan 2007: 17). Sancar, geçmişle hesaplaşmanın esas olarak şiddetin durduğu ortamlarda gündeme geldiğini de belirtir. Bu anlamda 12 Eylül'e dair filmlerin yeni yeni çekiliyor olması ve Kürt sorununa dair filmlerin de *Işıklar Sön-*

mesin hariç çatışmaların durduğu[2] 1999–2004 yılları arasında çekilmiş olması Mithat Sancar'ı doğrular niteliktedir. *Işıklar Sönmesin*, *Fotoğraf* ve *Yazı Tura*'da ortak bir özellik dikkat çeker, "militan-asker karşılaşması" üzerinden yaşanan karşılıklı empati kurma, birbirini anlama çabası. En önemlisi kimliklerin gerisinde aynı topraklarda aynı yaşamı, hayatı paylaşan insanlar olduğumuzu öne çıkarır bu filmler. Anlattığı döneme dair özel bir vurgu yapmayan *Işıklar Sönmesin*'de militan Seyda ve Murat yüzbaşı bir çığ felaketi sonrasında hayatta kalmaya ve küçük kız çocuğu Dilan'ı kurtarmaya çalışırlar. 1995 yılında geçen (filmin zaman kurgusu, mola sahnesinde geri plandaki televizyonda 17 Mart 1995 tarihinde başlayan Gazi Mahallesi olaylarından ve Mart 1995'de gerçekleştirilen Çelik Operasyonu'ndan söz edilmesiyle oluşturulur) *Fotoğraf*'ta Ali ve asker Faruk otobüs yolculuğunda kurulan arkadaşlığı paylaşırlar. 1999 yılında geçen *Yazı Tura*'da (*Yazı* Tura'nın zaman kurgusu ise filmin ikinci yarısında işlenen 17 Ağustos depremiyle oluşturulur) Güneydoğu gazisi Rıdvan, öldürdüğü militanın lise aşkı Elif olduğunu fark eder.

Işıklar Sönmesin

1996 yılında çekilen *Işıklar Sönmesin*'i Kürt meselesini işleyen öncü film olarak nitelemek mümkün. Güneydoğu'ya uzun yıllar, melodramların içinden oryantalist bir bakışla yaklaşan Türk sinemasında, bu bakışın *Işıklar Sönmesin*'le kırıldığını belirten Hilmi Maktav'a göre, film resmi ideolojiden fazlasını içermese de "bir Kürt karakter, siyasi kimliği ile sinemaya girmiştir" (Maktav, 2006: 82). Filmin adı, özellikle giriş sahnesinde ve son sahnede vurgulandığı üzere simgesel bir anlama sahiptir. Filmin başında, titrek bir mum ışığı mumu çevreleyen ellerle korunup güçlendirilir, hemen ardından filmin ismi belirir: *Işıklar Sönmesin.*

Filmin sonunda da, boşaltılmış bir köyde torunuyla yalnız kalmış olan köylü "dönecekler köylerine, ocaklarında ışıkları yanacak, ışıklar sönmesin, hepsi gelecek, ocaklar tütecek" diye bağırır.

Film yol keserek bir dolmuşu durduran bir grup militanla açılır. Seyda'nın liderlik ettiği grup, alınan bilgi doğrultusunda yolcular arasındaki korucuyu yakalar. Korucu, kaçmaya çalışırken vurularak ölür. Olayın haber alınmasının ardından, Murat yüzbaşı ve askerleri,

[2] 1999-2004 yılları arasındaki süreç ve konuya dair daha fazla bilgi için *Expres* "Kürt Sorunu Türk Sorunu" Mayıs 2006 özel sayısına bakılabilir.

grubun peşine düşer. Girdikleri çatışma sonrası çığ düşer ve dağda üç kişi kalırlar; Murat, Seyda ve Zozan. Zozan'ın ölmesiyle Murat ve Seyda terkedilmiş bir köye sığınırlar.

Filmin başlarında militan grubun lideri Seyda ve Murat yüzbaşı birbirlerine zıt konumlanır. Oldukça otoriter, duygusuz bir kişiliği olan Seyda'nın aksine Murat yüzbaşı, son derece nazik, saygılı, halkla arası oldukça iyi, sevilen, her türlü olumlu niteliğe sahip bir insandır. Korucuyu öldürdükten sonra sınırı geçmek için yola çıkan gruba ve Seyda'ya dair bakışın değişimi, ilk mola sahnesiyle gerçekleşir. Kendi aralarında konuşan grup, korucunun ölümünden ötürü üzgündür. Grup içinde öldürülen korucunun tanıdığı olan bir militan, Seyda'ya "bildiğim odur ki biz bize kurşun sıkar olmuşuz içim buna yanar" der, Seyda da "seni anlıyorum benim içim de bayram etmiyor" sözleriyle yanıt verir. Konuşmalar sırasında, görüntü düzenlemesinde kadınların erkeklerden ayrı ve geri planda yer alması; konuşmanın siyaset dışı tutulması dikkat çekicidir. Murat yüzbaşı ve askerlerin, grupla girdikleri çatışma sırasında iki taraftan da kayıplar yaşanır, askerlerin ve militanların çığlıklarına görüntüde çığ düşeceğini sezdiren karlardaki yarılma eşlik eder. Sonunda askerlerin attığı bir el bombasından sonra çığ düşer. Çığ sonrası, Seyda'nın ve Murat'ın karlar arasında çaresizce arkadaşlarını aramasına aynı şekilde çekilmiş sahnelerde tanık oluruz. İkisi de, oldukça üst açıdan karlar arasında çaresizce çırpınırken gösterilir. Murat yalnız kalırken, Seyda, Zozan'ı bulur ve sırtına alır. Murat, Seyda ve Zozan'ı gece mağarada yakalar. Birbirlerine karşı oldukça önyargılı olan Murat ve Seyda'yı yakınlaştıran Zozan olur. Murat'ın öfke dolu davranışları, ertesi sabah Seyda'nın arkadaşını sırtladığını gördüğünde değişmeye başlar. Murat ve Seyda, Zozan'ı taşırken sıkça yardımlaşır, Murat, donmak üzere olan Zozan'ı örtmesi için Seyda'ya ceketini verir, en sonunda Zozan öldüğünde ölüsünü mezara birlikte taşırlar. Yönetmen Seyda ve Murat'ın birbirlerine karşı önyargılarını yıkarken aslında izleyicilerin de önyargılarını yıkmayı hedefler. İlginç olansa, kadının yani Zozan'ın ölümüne dek siyasetten konuşmayan ikili, kadın hayatlarından çıktığında siyaset konuşurlar ve birbirlerini anlamaya çalışırlar. Filmin başındaki Seyda ve arkadaşlarının ilk mola sahnesinden tanıdık olduğumuz bu sunuma göre kısaca, kadın siyasi alanın dışında yer almaktadır. Yalnız kaldıkları sahnede, aralarında sinema tarihimizin Kürt meselesine dair ilk konuşması gerçekleşir;

(Zozan'ı kastederek)

Murat: Köylün müydü?

Seyda: Bu davada ölenlerin hepsi köylümdür (sessizlik) Memleket neresi?

Murat: Ardahan

Seyda: Yoksa Kürt müsün?

Murat: Bu topraklar üzerinde yaşayan insanları değişik kökenlere bölmenin kime ne faydası olur? Kürt olmam neyi değiştirir?

Seyda: Kızma sadece sordum

Murat: Askerliğini nerede yaptın?

Seyda: Ankara'da yaptım ama gerçeğinden bahsediyorsan şimdi gördüğün gibi bu dağlarda yapıyorum.

Murat: Şimdi yaptığınız askerlik değil vatana ihanet, eşkıyalık kim için ne için yaptığınızın farkında mısınız bari?

Seyda: Tahmin ettiğinden çok

Murat: Onun için mi kendi günahsız insanlarınızı kurşuna dizip öldürüyorsunuz?

Seyda: Anlamıyorsun, bu bir kimlik savaşıdır, bastırıp yok etmeye çalıştığınız koca bir halkın haklı davası var karşınızda

Murat: Bu topraklar üzerinde yaşayan insanların kimlikleri mevcuttur, belgesi de kanlarımızla yazdığımız tarihimizdir bu nedenle yüzlerce yıldır beraber yaşayan iki toplumun kurduğu bu devleti bölmeye çalışmayı haklı dava göremezsin

Seyda: Doğrudur bu iki halk bugüne kadar bu iki halk hep kardeş yaşamıştır ama bugüne gelindiğinde bunları yok saymışsınız

Murat: Bir iki lafı dilinize dolamış dolaştırıp duruyorsunuz kim kimi yok saymış ama sizin asıl sorununuz bunlar değil tek amacınız bu devleti bölmek.

Filmin kendi içindeki en önemli çelişkisi de aslında bu konuşmalar sırasında ortaya çıkar, Seyda, sorunu "kimlik savaşı" olarak ortaya koysa da Kürtçe konuşmamaktadır. Filmin Kürtçeye dair tavrı oldukça ilginçtir. Kürtçe, filmin başında Murat bir köyü ziyaret ettiğinde fonda kadın sesinden bir ağıtta, çatışmadan önceki gece Seyda mağara önünde nöbet tutarken yine kadın sesinden bir ağıtta, Seyda'nın, Murat kendilerini anlamasın diye sırtında taşıdığı Zozan'la kendi aralarındaki konuşmasında ve en son da Zozan öldüğünde erkek sesinden bir ağıtta kullanılır. Kürtçe, filmin başında dolmuştaki yolcular arasında, yolcuların Seyda'yla konuşmalarında ya da Seyda ve arkadaşları ara-

sında hiçbir biçimde kullanılmaz.[3] Kürtçeyi kullanmaya ihtiyaç duymayan ancak "kimlik savaşı" verdiğini belirten Seyda bir karakter olarak film tarafından anlamsız ve geçersiz kılınır (böyle bir başkişiye sahip olan film kendi kendini de çürütmüş olur). Reis Çelik, kendisiyle yapılan bir söyleşide, 1996 yılında Kürt meselesini işleyen bir film çekmenin zorluklarından söz ederek; bugün çekse filmde her şeyin daha farklı olacağını, günümüzde konuyla ilgili daha sert filmlerin çekildiğini belirtir (Öperli, 2004). Filmin kendi içindeki tutarsızlıkları kuşkusuz filmin konusunda ilk oluşuyla yakından ilgilidir.

Filmin sonunda, Seyda kısa bir an Murat'tan kaçmayı başarsa da, Murat onu terk edilmiş bir köyde bulur. Harabeye dönüşmüş bir evin içinde kavga etmeye başlarlar. Kavgaları, silahlarına el koyan, Tuncel Kurtiz'in canlandırdığı isimsiz köylü tarafından kesilir. Köylü Murat'ın silahına el koyar ve halkı temsil eden bir "hakem" konumuna oturtulur. Seyda ve Murat bu kez köylünün önünde Zozan öldükten sonra yaptıklarına benzer bir siyasi tartışma içine girerler. Tartışma, Seyda'nın "siz suçlusunuz" diyerek Murat'ı ittirmesiyle çocukça bir biçim alır. Köylünün, ikiliyi ayırmasından sonra mizansene bu kez küçük bir kız çocuğu-köylünün torunu Dilan'ın da eklenmesiyle film tür olarak melodrama yaklaşır;

Dilan: Dede, üşüdüm dede, kim bunlar dede? Babamın yanından mı geldiler? Babam da gelecek mi? Babamı gördünüz mü? (Seyda'ya) Amca babam bana boncuk almış mı?

Seyda: Almış ya hem de çok güzel boncuklar

Dilan: (Murat'a) Sen de gördün mü amca?

Murat: Gördüm tabii hem de bir sürü.

Seyda ve Murat'ın gözleri dolar. Sahnedeki düzenleme ve konuşmalar aslında "melodramdan" ve "oryantalist bakıştan" (Maktav, 2006: 82) çok da uzaklaşılamadığının kanıtıdır. Dışarıda, Murat'ı arayan askerler operasyon hazırlığındadır. "Herkes gelecek. Dönecekler köylerine, ocaklarında ışıkları yanacak, ışıklar sönmesin" diye bağırarak elindeki meşaleyle dışarıya fırlayan köylü açılan ateş sonucu öldürülür. Seyda ve Murat, yanmakta olan yıkık evin içinde Dilan'ı sırtlayarak çıkarlar. Film, "Yaşanan tüm acılara bir damla su vermek adına" yazısıyla biter. Filmde, Zozan'ın ardından Murat ve Seyda'yı

[3] Türkiye'de Kürtçe konuşmak, 1983 yılında çıkarılan 2932 sayılı yasaya göre yasaktı. Ancak bu yasak, 1991 yılında ve Ekim 2001 yılında yapılan yasa değişiklikleri ile kaldırılmıştır. Bkz. Baskın Oran (2005) özellikle 4. bölüm.

ikinci kez insani zeminde buluşturan Dilan'dır. Böylece filmin kadınları ve çocukları aynı düzlemde ele aldığını, erkekleri ise yapısal olarak karşı kutba yerleştirdiğini söylemek mümkün hale gelir. Dilan'ı, *Işıklar Sönmesin*'den beş yıl sonra çekilecek olan *Büyük Adam Küçük Aşk* filmindeki küçük Hejar'ın (Hejar ve Dilan arasında, ikisinin de kız çocuğu olmasından, aynı yaşlarda olmalarına, anne ve babalarının olmayışına hatta ikisinin de yaşayan tek akrabalarının dedeleri olmasına dek pek çok ortak özellik söz konusudur) öncüsü, barışınmasumiyetin-arada kalışın[4] simgesi olarak kabul etmek mümkündür. Sonuç olarak Reis Çelik, "bu savaştan dolayı aslında hiç kimsenin mutlu olmadığının ve ortak insani duyarlılıkların altını çizmek istemiştir" (Maktav, 2006: 82).

Fotoğraf

Kazım Öz'ün *Fotoğraf*[5] filminde Ali rolündeki Nazmi Kırık ve onun isimsiz kız arkadaşı rolündeki Mizgin Kapazan, 1999 yılında *Güneşe Yolculuk*'ta rol almışlardır. Kapazan, *Güneşe Yolculuk*'ta Nazmi Kırık tarafından canlandırılan Berzan'ın en iyi arkadaşı Mehmet'in (Nevruz Baz) kız arkadaşı Arzu rolündedir. Kapazan ayrıca *Yazı Tura*'da Şefika rolünü üstlenmiştir. Kapazan ve Kırık üç film arasında başka bir yazının konusu olabilecek bir bağın kurulmasına neden olurlar.

Fotoğraf 'ta kimliklerden arınmış yaşam paylaşımının ve dostluğun mekânı otobüstür. Ali Türkoğlu ve Faruk Öztürk isimli iki genç İstanbul'dan Diyarbakır'a giden bir otobüste yan yana iki koltuğu paylaşırlar. İkisi de birbirlerine nereye gittikleri konusunda "aile ziyareti" diyerek yalan söyler, Ali dağa çıkan silahlı bir gruba katılacakken Faruk da askere gitmektedir. Yolculuklarının sonunda önce Faruk iner Elazığ'da arkasından Ali Diyarbakır'da iner. Faruk, bir operasyon sonrasında Ali'nin öldüğünü anlayacaktır. Karakter olarak

[4] Handan İpekçi, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmindeki Hejar için şunları söyler; "Kürt halkının yoksullukla, ezilmişlikle isyan arasındaki sıkışmışlığını temsil ediyor. İki alternatifi var; ya yoksulluğu ve ezilmişliği kabul edecek ya isyanı seçecek. Halbuki bizim başka alternatiflerimiz olmalı. Biz başka alternatifler yaratmalıyız diye düşünüyorum" (Edirne, 2001:47)

[5] *Fotoğraf*; Diyarbakır, İstanbul, Ankara, İzmir ve Mersin başta olmak üzere sinemalarda gösterime girmiştir. 6. Milano Film Festivali'nde ve 13. Trieste Film Festivali'nde en iyi film, 12. Arıburnu Ödülleri'nde Jüri Özel Ödülü, Valencia Cinema Jave 2002'de jüri özel ödülünü almıştır.

birbirinden oldukça farklı olan iki genç (filmde Faruk elinden tespih, ağzından sakız ve sigara eksik olmayan bir gençken; Ali hukuk fakültesi öğrencisi, sigara kullanmayan bir gençtir) yol boyunca birbirilerine oldukça nazik davranırlar ve birbirilerinin omzunda uyurlar. İkili arasındaki en uzun konuşma filmin başında yaşanır. Otobüse önce binmiş ve cam kenarına oturmuş olan Faruk, Ali'nin kız arkadaşı ile konuşmadan, sarılmadan, sadece el sıkışarak ayrılmasını izler camdan. Ali otobüse binip yanına oturduktan sonra, Faruk onu dalgın gördüğü bir anda konuşma başlar;

Faruk: Onu mu düşünüyorsun az önce ayrıldığın kızı?

Ali: Evet

Faruk: Yanlış anlama sadece merak ettim neden sadece elini sıktın?

Ali: Belki uzun bir süre görüşmeyeceğiz fazla özlememek için.

Faruk: Boş ver iyi yapmışsın çok değer verirsen hemen şımarırlar bir gün de bakarsın terk edip gitmişler.

Ali: Hayırdır terk eden mi var?

Faruk: Hiçbir şeyin karşılığı yok bu dünyada be birader (...) Nankördürler aslında onlara karşı acımasız olacaksın aşk da çıkar işi ya

Ali: Belki haklısın ama çıkarsız aşklar da yaşanıyor

Faruk: Hikâye, olsa olsa filmlerde olur o

Ali: Doğrudur filmlerde çok yaşanır

Faruk: Çalışıyor musun?

Ali: Öğrenciyim ben

Faruk: Nerede

Ali: Hukuk okuyorum

Faruk: Hukukta belki adalet vardır ama aşkta yok

Ali: Adalet? Adalet hiçbir yerde yok ki sadece soyut bir kavram şu an

Söz konusu konuşma film boyunca Faruk ve Ali arasında geçen en uzun konuşma olmasının yanında yüzeysel olmayan, bir konuya sahip tek konuşma olması nedeniyle önemlidir (öyle ki, bu konuşmadan kısa bir süre sonra otobüs mola verdiğinde birlikte çay içerken televizyonda Çelik Operasyonu'na ve Gazi Mahallesi olaylarına dair haberleri beraber izlerler ancak aralarında bu konulara dair tek söz geçmez). Konuşmanın "kadın" konusuyla başlayıp "adalet" kavramına uzanması ise oldukça ilginçtir. Kadın ve adalet arasında kurulan ilişki, Faruk'un "Hiçbir şeyin karşılığı yok bu dünyada be birader(...) Nankördürler aslında onlara karşı acımasız olacaksın aşk da

çıkar işi ya" sözlerine şehir dışındaki boş işlevsiz arazi görüntülerinin eşlik etmesiyle başlar; Ali'nin "Adalet? Adalet hiçbir yerde yok ki sadece soyut bir kavram şu an" sözlerine çarpık kentleşme görüntülerinin, gecekonduların, yarım kalmış, boyasız, sıvasız evlerin ve hemen yanında başlayan düzgün sitelerin görüntülerinin eşlik etmesiyle tamamlanır. Kadının toprakla temsil edilmesi sinemada oldukça yaygın bir sunumdur, geleneksel söylemde kadın topraksa, kültür ve buna bağlı olarak adalet erkekle ilişkilidir (Eyüboğlu, 2001 ve Atay, 2004: 19). Ancak, pencereden görünen çarpık kentleşme görüntüleri kuşkusuz filmin "adalet" kavramına dair bir söylem oluşturması için oldukça zayıf kalmaktadır.

Faruk, Tunceli'ye gitmek üzere Elazığ'da iner, çakmağını otobüste unutur. Ali çakmağı hatıra olarak saklar, Diyarbakır'da inip Van'a gider. Ali ve arkadaşları, büyük bir dolunay görüntüsünün eşlik ettiği bir gece, müzik eşliğinde dağa çıkarlar (gruptakiler karaltılardan ibarettir, sadece sesleri duyulur ve ayaklarını görürüz). Film, görüntü ve müziğin birlikteliğiyle grubu kutsar, yüceltir (yüceltmenin filmin başlarında Ali'nin karanlıkta dağlara hülyalı bakışlarıyla başladığını ve Elazığ'a yaklaştıklarında Ali'nin uykusundan aniden uyanarak heyecanla pencereden dışarıya bakmasıyla sürdüğünü söylemek mümkün). Film üzerine, ulaşabildiğim tek incelemede *Evrensel* yazarı Şenay Aydemir, "bir yönetmenin herhangi bir konuyu ele alırken 'tarafsız' olmasını beklemek saflık olur. Ama en azından 'nesnel' olmasını isteyebiliriz. Kazım Öz, genel olarak nesnel bir çizginin içinde durmaya çalışsa da, zaman zaman bu sınırlar aşılıyor" (Aydemir 2002) sözleriyle açıklamaya çalışır filmin tutumunu. *Fotoğraf*'ın "nesnelliği" en çok da söz konusu dağa çıkış sahnesinde zarar görür. Aralarında mola yerinden, susamaktan, kalan mesafeden başka bir konuşma geçmeyen, silahlı grubun dağa çıkış amacı belirtilmez, dağa çıkışlarının sunumu masumane kalır. Adeta siyasi bir amaçları yoktur. Gruba hava operasyonu düzenlenir ve militanlar ölür. Operasyon sonrasında, kamera yere paralel olarak uzun bir sağa kaydırma hareketi yapar, çekim karlar arasındaki çakmağı görmemizle ve bir kaya üzerinde otomatik çekim yapmakta olan fotoğraf makinesiyle sona erer. Askerlerin konuşmaları, fotoğraf makinesinin otomatik çekim sesi duyulur. Ancak ne askerleri, ne de ne çektiklerini görürüz. Faruk, fotoğraf makinesini durduğu kayanın üzerinden almaya gelir, çakmağı görür bir süre bakar, fotoğraf makinesini alıp gider. Sonra geri gelir, çakmağı eline alır bir süre melodisini dinler

(kendi çakmağı olduğuna emin olur) kalkıp hızla gider ancak kısa bir süre sonra çakmağı fırlatır.

Faruk, çakmağı eline aldığında aynı anda iki gerçekle yüz yüze gelir; Ali bir militandır ve ölmüştür. Ancak *Işıklar Sönmesin* ve *Yazı Tura*'daki sunumların aksine Faruk, arkadaşına-anısına sahip çıkmaz, çakmağı korkuyla fırlatıp kaçar. Bu anlamda filmin diğer iki filmin aksine varolan şiddeti ve önyargıları perçinlediğini söylemek mümkün. Filmde askerlerin, çektikleri fotoğraflar, İstanbul'da sokakta oyun oynayan çocukların eline geçer. Annesi evde olmadığı için postacıdan içinde fotoğrafların olduğu mektubu alan "Savaş" adlı çocuk, arkadaşlarıyla "körebe" oynamaktadır. Bir süre sonra çocukların ilgisi fotoğraflara yönelir. Savaş ve diğer çocuklar bir ölünün başında çekilmiş fotoğrafa bakarken, ebe hariç herkes donar. Gözleri kırmızı bir tülbentle bağlı olan kız çocuğu ise kendi etrafında dönmeye devam eder. Kazım Öz, kendi etrafında dönen ebe sunumuyla sorunun kısırdöngüye ve belirsizliğe gömüldüğünü anlatmaya çalışır.

Yazı Tura

"Ben İstanbullu Cevher, hayalet Cevher... Hayatım makinelerle geç , trikotajda çalıştım, tornada çalıştım, şimdi de elimizde makine burada savaşıyoruz. Askerden dönünce çiçekçi dükkânı açacağım mis gibi kokacak her yer."

"Ben de şeytan Rıdvan, futbolcuyum esasında, Fenerbahçeli şeytan Rıdvan var ya ona benzetirler beni. Askerden sonra Denizli Spora transfer olacağım ondan sonra Fenerbahçe olur mu? Olur. Kısmet. Var yani, bizim de kendimize göre hayallerimiz var" (*Yazı Tura* filminden)

Uğur Yücel'in 1999 yılında geçen *Yazı Tura*'sı[6], Hilmi Maktav'a göre savaşın başka bir yüzünün de olduğunu hatırlatan filmdir (Maktav 2006: 82). Türk sinema tarihine bir ilk olarak geçer, çünkü "Türk askerinin bütün savaşlardan bir kahraman olarak çıkmadığını, esasen hiçbir savaştan da kahraman olarak çıkılamayacağını söylemektedir" (Maktav 2006: 83). Yıldırım Türker de "Yazı Tura Meselesi" başlıklı yazısında (Türker, 2004) travma sonrası stres bozukluğundan söz ederek, *Yazı Tura*'nın bu anlamda kapıyı aralayan ilk film olduğunu belirtir; film için "üstünde fikir yürütmenin hâlâ en tekinsiz uğraşlardan biri olduğu uzun sürmüş bir savaşın sonuçlarına tutuyor çıplak

[6] *Yazı Tura*, 41. Antalya Film Festivali'nde, en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo başta olmak üzere toplam 11 ödül aldı.

kamerasını. Çıkar çıkmaz sansürle karşılaşıp soluğu kesilmiş Handan İpekçi filmi *Büyük Adam Küçük Aşk*'tan sonra bu savaşta kaybettiklerimize bakıyor. Bu anlamda tarihe tavizsiz bir kayıt düşmüş oluyor" yorumunu yapar (Türker, 2004). Asuman Suner ise, *Yazı Tura*'yı "yeni politik filmler" içinde değerlendirir ve yeni politik filmlerin salt biçimsel özelliklerine odaklanarak, politik içeriklerini tümüyle görmezden gelen bir yaklaşımın söz konusu olduğunu belirtir (Suner 2006: 287). Filmin dijital kamerayla gerçekleştirilen çekimleri, hızlı kurgusu, sallanan kamerası, yakın ve yamuk kadrajları klasik sinema anlayışından (konvansiyonel sinema) uzak bir biçim ortaya çıkmasına neden olur ancak bu biçim; dünya algıları oldukça farklı bir boyutta olan Rıdvan ve Cevher'in bakış açılarıyla oldukça uyumludur.

Filmin açılış ve kapanış sahneleri birbirinin devamıdır, aynı sahnenin ikiye bölünmüş halidir. Başta da sonda da askeri araçta yolculuk eden askerleri görürüz, dairesel anlatım karakterlerin bugünde değil geçmişe hapsolduklarını anlatma işlevi görür. İstanbullu trikotaj- torna işçisi Cevher; ve Göremeli futbolcu Rıdvan'ın; doğuda askerliklerini yaptıktan sonra yaşadıkları 'travma sonrası stres bozukluğu'nu konu alır film genel olarak. Rıdvan ve Cevher'in askerden gazi olarak dönüp, hayata uyum sağlayamamaları, fiziksel sorunlarının yanı sıra ruhsal sorunlarını (örneğin her ikisi de sesler duyar, sürekli silah taşırlar, şiddet eğilimlidirler, kapalı alanda kalamazlar) anlatır film. Bir operasyondan sonra, ölülerden birinin üzerini arayan (Ozan Güven tarafından canlandırılan) asker, kızın koynunda bulduğu fotoğrafta Rıdvan'ı tanır. Fotoğrafı Rıdvan'a gösterir. Rıdvan fotoğrafı gördüğünde, gece operasyondan sonra yaralı olarak kaçarken vurduğu militanın lise aşkı Elif olduğunu anlar. Ölüsünün başında bir süre ağlar ardından kendini kaybeder, arkadaşlarının bağırışlarını umursamaz, mayınlı bölgede amaçsızca koşar. Peşinden de Cevher koşmaktadır. Sonunda, Rıdvan mayına basarak sağ ayağının dizden aşağısını yitirir, Cevher de sağ kulağının duyma yetisini kaybeder. Filmin ilk yarısı Rıdvan'ı, ikinci yarısı Cevher'i anlatır. Rıdvan, köyüne döndüğünde nişanlısı tarafından terk edilir. Elif'i öldürmüş olmasının acısını/suçluluğunu içinden atamazken bir yandan da bacağını yitirmiş olmasının acısını Elif'e yükler..[7] Aldığı uyuşturucu ve alkolün etkisiyle sesler duyar, Elif'in hayalini görür. Rıdvan intihar

[7] Rıdvan, Firuz'la yaptığı konuşmada, Elif'in babası Bingöllü Devran için "Senin o arkadaşın Bingöllü Devran köyüne gitmeseydi benim bacağım da kopmayacaktı" der.

ederken, Cevher'in de İstanbul'da açtığı "Gazi" Büfe, depremde yıkılır, Cevher üvey kardeşini kurtarmaya çalıştığı bir kavgada cinayet işleyerek tutuklanır.

Filmde, asker-militan karşılaşması geri planda kalan bir unsur olmasına rağmen aslında oldukça belirleyicidir. Rıdvan'ın travma sonrası stres bozukluğunun nedenidir Elif'in ölümü. Daha doğrusu kim olduğunu bilmeden öldürdüğü insanın Elif çıkması... Rıdvan, Göreme'ye döndükten sonra nasıl olup da mayına bastığı büyük bir merak ve dedikodu konusu haline gelir. Rıdvan uzun süre gerçek nedeni anlatmaz, intihar ettiği akşam içerken Elif'i vurduğu geceyi tüm ayrıntısıyla anlatır. Ancak değişen bir şey olmaz, çünkü insanların gözünde Firuz'un dediği gibi "kafayı yemiştir". Rıdvan'ın Elif'in hayalini görmesi ilk olarak Sencer'in iş yerinde olur; Sencer, Firuz'un Bingöllü Devran'la eskiden ortak olduğunu söyleyince Rıdvan "kızı benim sınıf arkadaşımdı, babası aldı götürdü Bingöl'e" der. İnsanlardan kaçtığı bir yerde esrar içerken görür Elif'in hayalini. Geri döndüğünde cebindeki (daha sonra Elif'in üzerinden çıkan fotoğraf olduğunu anlayacağımız) fotoğrafı gösterir Sencer ve Firuz'a. İkinci olarak ise gece yatağında şarap içerken görür Elif'i, sonuncuda ise intihar etmeden hemen önce görür. Elif, lise kıyafetleri içinde kırmızı paltolu güler yüzlü bir genç kız olarak sunulur. Uğur Yücel, filmi ile ilgili şu yorumu yapar;

> *"Türkiye'de savaş yaşandı ve bitti belki ama derin izler bıraktı. Filmin iç dünyasını savaşla ve politikayla özdeşleştirmek istemiyorum. 'Savaş karşıtı' bir film yapayım diye çıkmadım yola. Güneydoğu'da yaşananları ensemde hissettim. Ben bu toprağın insanıyım ve bu toprağın özgürlükler, kardeşlikler içinde olmasını istiyorum. Ölene kadar da bunu isteyeceğim. Orada ölen insanlar benim parçam. Filmde iki karakterden biri ölüyor, biri öldürüyor. Ama ikisi de hayallerine ulaşamıyor."* (Akdaş, 2003)

Sonuç

Yazı Tura'nın anti-kahramanları, Uğur Yücel'in ifade ettiği gibi "kardeşlik" vurgusu yapar, *Işıklar Sönmesin* filminin bıraktığı yerden empati, birbirini anlama için atılan adımı ilerletir. *Yazı Tura*'nın askerleri bir militanın göğsünden, arkadaşları Rıdvan'ın fotoğrafının çıkmasına tepki göstermezler. Rıdvan üzüntüsünden Elif'in başında ağladıktan sonra koşarak anılarına, arkadaşlığına, geçmişine, tarihine sahip çıkar. Tıpkı *Işıklar Sönmesin*'de Murat'ın, Seyda'ya Zozan

için yardım etmesi, ardından da Murat ve Seyda'nın Dilan'ı kurtarmak için el ele vermesi gibi. Oysa *Fotoğraf*'ta biraz daha karamsar bir tutum söz konusudur; Faruk'un, yol arkadaşı Ali'ye hediye ettiği kendi çakmağının anısından dahi korkması *Fotoğraf*'ı hayli umutsuz bir film haline getirir.

Yine de son tahlilde *Fotoğraf*' dâhil üç filmi de karşılıklı diyaloga, yüzleşmeye dair bir çaba içinde okumak-algılamak mümkündür. Çünkü üç filmde de taraflar insani zeminde bir araya gelerek hayatı paylaşırlar. *Işıklar Sönmesin*'de çığ felaketi sonrasında paylaşılan acılar, bir kadına ve bir çocuğa yardım etme çabası; *Fotoğraf*'ta otobüs yolculuğu ve el değiştiren bir çakmağın anısı; *Yazı Tura*'da ise lise aşkı ve yine el değiştiren bir fotoğrafın anısı kahramanların siyasi kimliklerin ötesinde, insan olma temelinde bir araya geldikleri zemin olarak kurulur.

Üç filmin cinsiyet politikalarına dair kısa bir sonuca varmak gerekirse, *Işıklar Sönmesin* ve *Fotoğraf*'ta (filmin sonundaki gözleri bağlanmış ebe) kız çocuklarının kurban-çaresiz sunulması, kız çocuklarıyla çaresizliğin özdeşleştirilmesi dikkat çeker. Benzer biçimde, *Işıklar Sönmesin*, *Fotoğraf* ve *Yazı Tura*'da yoklukları üzerinden var olan[8] kadınlar; Zozan, Ali'nin isimsiz kız arkadaşı ve Elif'tir. Üç kadının da öykü içinde aktif-öyküyü yönlendirici bir işlevi yoktur. Zozan film boyunca hiç konuşmaz iki erkeği birbirine bağlayan nesne olarak kullanılır. Ali'nin kız arkadaşı ise yine aynı şekilde iki erkek arasında konuşmanın başlaması için kullanılır bunun dışında kendi başına özne değildir, o da hiç konuşmaz. Elif ise baştan beri ölüdür ve bir anıdan, hayalden ibarettir.

Kaynakça

Akdaş, Neslihan (2003) 'Uğur Yücel Yazı Tura Atacak' *Vatan Gazetesi*, 28 Haziran.

Aktan, İrfan (2007) 'Çaresizlik Siyasi Kader Değildir (Mithat Sancar'la söyleşi)' *Expres* 70: 13–17.

Atay, Tayfun (2004) 'Erkeklik' En Çok Erkeği Ezer" *Toplum ve Bilim* 101: 11–21

Aydemir, Şenay (2002) "Fotoğrafın Ardındakiler" *Evrensel Gazetesi*, 7 Kasım

Boran, Batu (2007) "Ulusa Komut Askere Tekmil" *Expres*, 72: 18–20

Dorsay, Atilla (2004) "Sinema Tarihe Bakıyor" *Milliyet Sanat* Sayı: 548, ss: 18–21.

[8] Sinemada kadınların "yoklukları üzerinden var olması"na dair bkz. Asuman Suner (2006) 6. bölüm özellikle ss 308–309

Eyüboğlu, Selim (2001) "Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I içinde* Deniz Derman (Der.), İstanbul: Bağlam Yayınları, ss. 37-45.

Edirne, Senem (2001) "Bir Ülke İki Karakter"(Handan İpekçi ile söyleşi) *Popüler Sinema Dergisi Sinema*, Sayı 79, ss. 44-47.

Kutlu, Kutlukhan (2006) "Sinemanın Gözünden Yakın Tarih Gezintisi" *Radikal Gazetesi*, 30 Eylül.

Laçiner, Ömer (1991) *Henüz Vakit Varken*, İstanbul: Birikim Yayınları.

Maktav, Hilmi (2006) "Vatan, Millet, Sinema" *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi* s. 207, ss. 71-84.

Oran, Baskın (2005) *Türkiye'de Azınlıklar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Öperli, Nadir (2004) "Reis Çelik: 'Aslolan Anlatılanı Bir Yere Bağlamaktır'" (söyleşi).

http://www.sinema.com/makale/4-1546/reis-celik-aslolan-anlatilani-bir-yere-baglamaktir (erişim: 23 Temmuz 2007)

Suner, Asuman (2006) Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.

Tarhanlı, T. ve Kaya, A. (2006) Türkiye'de Azınlık Çoğunluk Tartışmaları, İstanbul: TESEV.

Türker, Yıldırım 27 Eylül 2004 "Yazı Tura Meselesi" Radikal Gazetesi

Uzun Mehmet (2006) Nar Çiçekleri, İstanbul: İthaki Yayınları.

Yeğen, Mesut (2006) Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, Ahmet (2001) "Kemalist Milliyetçilik", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm Ahmet İnsel (Der.), İstanbul: İletişim Yayınları, s.210-234

"Kürt Sorunu Türk Sorunu", *Expres,* Mayıs 2006 özel sayı

Gül Yaşartürk
Doktora Öğrencisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sinema, Politika ve Yönetmenlik

SİNEMA, POLİTİKA VE YÖNETMENLİK

Moderatör: Fırat Yücel

Fırat Yücel: Öncelikle hoş geldiniz. *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) filminin yönetmeni, aynı zamanda *Son Urfalı* (Ömer Uğur, 1986), *Hemşo* (Ömer Uğur, 2001) gibi filmlerin yönetmeni Ömer Uğur ve *Beynelminel* (2006) filminin yönetmenlerinden biri olan Muharrem Gülmez'le birlikte filmin yönetmenlerinden biri olan aynı zamanda filmin senaryosunu da yazan Sırrı Süreyya Önder'le birlikteyiz. Bir önceki tartışmada ortam biraz kızıştığı için belki oradan devam edilebilir. Sinema politika ilişkisi üzerine konuşacağız. Belki, sizlerden sorular gelebilir iki yönetmenin filmleriyle ilgili. Ben kendim bir başlangıç yapayım. Hakan'ın[1] bir önceki sunumda demiş olduğu nokta çok önemli. Yani melodramlar ya da melodramatik anlatımlar ya da dramatik anlatımlar insanları, seyirciyi sadece rahatlatırlar mı yoksa bir yüzleşme, bir toplumsal hesaplaşmanın önünü mü açarlar? Bu konu çok önemli. Her iki filmde de dramatik unsurlar var. Aynı zamanda her iki filmde de belirli bir komediden de bahsetmek mümkün. Komedi ve dram arasındaki dengenin ince olduğunu söylemek mümkün... Öncelikle bu konuda neler düşünüyorsunuz? Bu melodram meselesi çünkü gerçekten çok tartışılıyor. 12 Eylül filmleri konusunda.

Sırrı Süreyya Önder: Hocam başlasın. Yaşça büyük.

Ömer Uğur: Acının ve üzüntünün yoğun olarak yaşandığı coğrafyalarda köklü bir melodram geleneğinin olması kaçınılmazdır ki, bu toprakların halkları yeteri kadar acı ve keder damıtmışlardır. Bu nedenle hem seyircimiz hem de yönetmenlerimiz melodram severler. İkinci tespitim de şudur: Türk Sineması başlangıç yıllarında Arap melodramlarından çok etkilenmiş ya o filmleri birebir taklit edip çekmişler ya da bize uyarlamışlardır. Bu nedenle sinema genlerimizde melodramın baskın olması söz konusu, ayrıca kişisel olarak melodram severim. Komiklik meselesine gelince, Türkiye traji-komik bir ülke. Dolayısıyla

[1] Hakan Şükrü Doğruöz

anlattıklarımız da öyle oluyor. Komiklik aslında bu filmde çok istediğimiz bir şey değildi. Ama yine de buruk bir gülümseme olsun istedik. Filmi kurarken, ekibimi topladığım zaman ben onlara dedim ki: "bu filmi insanlar seyrederken büyük bir ihtimalle gülecekler, gülerken de 'ya gülmemek lazım biz ayıp ediyoruz herhalde' diyecekler ya da mesela gençler gülecek, bu işin biraz ceremesini çekmiş insanlar 'şşş! n'oluyor' filan diyecekler". Nitekim ön gösterimden sonra değişik sinemalarda, mesela Cevahir'de de seyrettim, Çemberlitaş'ta da seyrettim: aynen de böyle oldu. Yani insanlar gülerken bir kısmı "şşş!" filan dedi. Bir kısmı da gülerken içeri doğru güldü. Yani film bu... Hayatın bizzat kendisi... Hayatın bir biçimde yeniden üretimi... Biz 12 Eylüle bu günden bir pencere açalım, tanıklık edelim dedik asıl amacımız buydu: yani o döneme bir pencere açmak. Zaten filmin genel objektif kullanımında falan da bunlara dikkat ettik. Genelde otuz iki objektifle kırk milimetre arası objektifler kullandık. İşte hepinizin bildiği üzere, ya da sinemayla ilgilenenlerin bildiği üzere, bu objektifler insan gözüne tekabül eden objektiflerdir. Sanki biri orada olanları izliyormuş, gözlüyormuş gibi. Filmde çok kamera atraksiyonları yok mesela. Büyük şovlar filan yok. Yani bir durum tespitidir bu ve ayrıca bunu bir film çeker gibi de çekmedim. Dediğim gibi kişisel bir şeydi bu. Özel bir şeydi. Yani bunları eğer anlatmasaydım çok üzülürdüm. Ben bu filmin senaryosunu 1990'da yazdım. 1990 yılından beri bu filmi yapmaya çalışıyorum. Üç kere setinden döndüm ben bu filmin. Bu film 1992'de de yapılacaktı. Bu film 1999'da da yapılacaktı, 2003'te de yapılacaktı, olmadı. Yeterli finansman bulunamadı. İşte mütevazı bir film, bu filmin de bütçesi yaklaşık bir milyon dolar. Böyle bir mütevazı bir film üstelik yani... Daha dar mekânlar yani. Hızla ve çabuk değişen bir ülkede o dönemi yapmak çok pahalı. O yüzden nispeten dar mekânlar, nispeten dar çerçevelerle çektim filmi. Şunu tekrar söyleyeceğim: ben bir film çekiyor gibi de yapmadım. Yani şahit olduğum bir şeyi kızıma anlatacağıma film çekip insanlara anlattım. Doğal olarak yüz dakikalık bir filmde dönemin bütün cephelerini anlatma şansı yok; illa ki bir taraflar eksik kalmıştır. Ankara'da ön gösterime Sn. Deniz Baykal'ı çağırmışlar. Filmi seyretti. "Eline sağlık çok güzel olmuş" filan dedi. "Ama bunlar bizim parti genel merkezimizi bastı, tabelalarımızı indirdiler partinin paralarına el koydular. İnsan bu filmde onu da anlatırdı" dedi. DİSK"ten yönetici bir arkadaş "tamam film çok güzel olmuş ama o dönem sendikamızın başına gelenleri anlatsan daha şık olurdu" diye sitemde bulundu. Çünkü gerçekten Hakan'ın da söylediği gibi müthiş toplumsal bir travmanın çok cephesi vardı ve yüz dakikalık bir filmde bu çok cepheye bakmak mümkün değil. Ben kızıma anlatacağım şeyleri peliküle kaydedip insanlara anlatmayı denedim. Ve

o yüzden de çok mutluyum. Çok hafifledim. Kendimi iyi hissediyorum. Yani kendim için de bir rehabilitasyondu.

Sırrı Süreyya Önder: Şimdi Brecht'in bir lafı var, gönlü rahmet istedi "beni güldürmeyen şeye güler geçerim." diyor. Biraz mizah yapısı gereği en muhalif dillerden biridir. Böyle, cıvık bir komediye gitme tehlikesi taşısa da. Ben başka bir tarafından bii kendi tanıklığını dile getirmek istiyorum. Ancak böyle bir toplantıda dile getirilebilir üstelik. Film senaryosuyla ondan sonra yapımcı bulma ki biz yapımcı ararken Ömer hocayla yazar ve yönetmen olarak da bir sürü kelek iş yaptık arada. Neticede sete çıkma ondan sonra filmin seyirciyle buluşması, bu sürece dair birkaç şey söylemek istiyorum. Film okumaları yapılıyor şüphesiz hem ilgili öğrenciler, akademisyenler, hem de basında bununla ilgili kalemler tarafından. Yazarken ve çekerken asla düşünmediğiniz şeyler yazılıyor. Bu durum iltifat kabilinden yazılanlar için de geçerli. Bir seyri var bu işin. Çünkü ben yaklaşık bu senaryonun ilkyazım halinden sonra, yani senaryo olarak tam tekâmül etmiştir dediğiniz noktadan sonra yirmiye yakın yapımcı versiyonu var. Bu filme dair en ciddi, yapılabilme durumuna gelen ilişki, BKM ile kurduğumuz ilişkiydi. BKM bir takım değişiklikler önerdi. Dedi ki eğer bunları -bunun içinde finali vardı- bu finali değiştirirseniz ve şunları da ayıklarsanız bu filme yapımcı olmayı düşünebiliriz. Şimdi ondan sonra siz oturuyorsunuz, bu sahneyi daha önce de yaşamışsınız, ne yapabilirim, bu derdimi anlatabilecek yeni bir yapı kurabilir miyim falan diye. Neticede kabul ettim ben ve bu filmde, DVD'sinde alternatif final diye bir şey vardır, o da dâhil olmak üzere bu filme dâhil hiç izlemediğiniz bir final yazdım ve biz filmi ona göre çektik. Ondan sonra kurgu aşamasında geniş bir hukukçular kurulu, filmin jeneriğinde yer aldı. Bilmiyorum sizde var mıydı? Bizde hukuk bürosu diye bir başlık var. Filmi izlediler ve bu filmde sakıncalar buldular. Halkı askerlikten soğutmak, silahlı kuvvetleri alenen tahkir, tezyif ve (o zaman pek modaydı) 301'den dolayı başınız derde girer dediler. Onun üzerine yeniden oturduk, ne yapabiliriz diye... Hiç başınızı ağrıtmayayım, sürekli şurada bitirelim, şu olsun falan gibi senaryo iie ilgisi olmayan şeyler öneriliyor. Bir gece ben bu rahmetlik babamın bestesiydi meselesini buldum. Oradaki rahmetlik lafı çok sıcak geldi bana ve sabah böyle bir öneriyle gittim. Hani bunu siz onaylarsanız, bu filmi gösterebiliriz dedik. Baktılar iyi dediler. O finali burada Dilovası'nda çektik ve final çekmekle bitmiyor, bu sefer o giden finale dair içeriden karakter ve çeşitli olaylar ayıklamanız gerekiyor. Bunları ayıkladık. Bir ölü yıkayıcı ve müezzin karakterim vardı filmde de hatırı sayılır bir yer tutuyorlardı, artık filmde yoklar. Görüyoruz ama hiçbir şey söylemiyorlar. Filmin finali gidince onları çıkardık. Bandonun içinde bir çatışma vardı kendi içlerinde

onu ayıkladık ve bu haliyle, düşünün yani şimdi tasnif ederken bütüncül bir yapı olur. Siz bir senaryo yazarsınız, elbette ki bunu bir mazeret babında söylemiyorum. Böyle bir yapı ile sorumlu tutulur bu okumalar ve eleştiriler. Bizde öyle değil, kırk kaba girdik çıktık. O anlamda yine de bir hikaye kurtarabilmiş olmayı, tüm bu mayınlı sahalarda gezerek, kendi adımıza küçük bir başarı olarak görüyorum ben. Birincisi söylemek istediğim buydu. Melodram ve komedi meselesine gelince, film o sizin yazdığınız biricik şey, o kendi iç sesiniz ve o ritmi olan ve bir akışı olan, bu akışta illa bir kararlanızın olduğu seyrinden o kadar uzaklaştı ki bu tür tasniflendirmeler başta bana acı veriyor. Yani bu film belki ileride bu sahneleri bir arşiv kabilinden tekrar incelenirse, türüne de o zaman karar vermek gerekiyor. Şimdilik kabaca söyleyeceklerim bunlar. Ama 12 Eylül ve politikaya dair birkaç şey söyleyeyim ben. Sosyalist gelenekten gelen bir adamım ve halen de hayata sosyalist birisi olarak bakmaya çalışıyorum, böyle yaşamaya çalışıyorum. Bir politikanın tarafgirliğin başkaları tarafından çok fazla kullanıldığı bir zamanda... Sanırım Ömer hoca da beni bağışlar, bizler yine de çok tutumlu davrandık bu anlamda. Herkesin bu okumaları kafasına göre yaptığı ve çok klişe, çok kötü, çok sığ kodlamalarla adlandırdığı işlerde biz yine de çok tutumlu davranmaya çalıştık. Her şeyden önce bir sinema olmasını çok önceledik. Bunu söylemek isterim.

Ömer Uğur: *Eve Dönüş*'ten önce 12 Eylül üzerine 26 film yapılmış. Ben bu filmleri izlemiştim. Filmimi yapmadan önce bir kez daha izledim. Haklarını vermek lazım çok düzgün, çok yiğitçe de işler yapılmış. Ama hepsi 12 Eylülü bir fon olarak kullanmışlar. Daha çok metaforlara ve alegorilere yüklenmişler. Örneğin: Bir devrimci içeri alınır, karanlıkta bir el ateş edilir, bir kuş vurulur yere düşer: seyirci anlar ki o devrimci içeride öldürülmüştür. Bizse daha açık daha direkt bir anlatımı tercih ettik. Neler yaşandıysa olduğu gibi anlatmaya çalıştık. Ama o dönemde yaşanan eza ve cefanın tamamını anlatsak işkence belgeseli olacaktı. Üstelik ben seyredilebilir, insanların tahammül sınırlarını zorlamayan bir film yapmak istiyordum. Benim en sevmediğim şey bir sinema salonunda seyircinin sıkıntıyla saatine bakmasıdır. Ben bundan nefret ederim yönetmen olarak da seyirci olarak da. Benim için en önemli şey bir filmin seyredilebilirliğidir. Ben anlatı sinemasından yanayım. Öyle bir gelenekten geliyorum. Çocukluğumun kış geceleri hep masal dinlemekle geçti. O yüzden de dramatik yapıya falan da çok inanırım; bu anlamda mesela derdini iyi anlatan, çok akan, hızlı yürüyen ve seyirciyi kavrayıp götüren filmlerden yanayım. Tabii bir film yaparken aynı zamanda bir döneme de şahitlik yapıyoruz. Yani zaten politik sinema diye bir kategori-

ye de çok inanmıyorum. Çünkü bir film yapan herkes bir biçimde hayata müdahale ediyor, dolayısıyla her film bir biçimde politiktir. Bana hep sordular, "Sen 12 Eylül filmi mi yapıyorsun?" diye. Ben "Hayır bir 12 Eylül filmi değil, 12 Eylülde geçen bir film çekiyorum" dedim. "Sen işkence filmi mi çekiyorsun?" diye sordular. Ben "hayır işkence filmi çekmiyorum, içinde işkence de olan bir film çekiyorum" diye cevapladım. Bu söylediğime de inanıyordum doğrusu.

Sırrı Süreyya Önder: Ben bu filme, sürecine dair öyle gam, çile meselesini bir yana bırakalım. Gittiğiniz yerlerde şehri, kenti ve olanaklarını kullanabilmek için senaryolar vermeniz gerekir ve bunu sektörden olanlar iyi bilir. Artık işi o kadar abarttık ki ben bir verdiğim yere, önce vilayet şöyle şey ister, bir iki cümleyle özetleyin diye. Gülendam diye bir kızın Blendax şampuanla tanışınca başına gelenler diye yazdım dilekçeyi. Tarsus Kaymakamlığı'na verdim ve arşivde duruyor orada. Şimdi böyle güçlükleri var sonra da, biz Kültür Bakanlığı'na gitmedik ama ben eser yazım ve diyalog geliştirme desteği aldım *Beynelmilel* (2006) için. Orada da çok acı veren bir şey benim açımdan, buna vermezler, böyle dersek şöyle olur, doluya koy, boşa koy, olmuyor, dolmuyor. Alabildiğine munis bir hale getirerek verdim. Böyle bir süreci var. 12 Eylül ve *Beynelmilel*'e dair ben de bir şey söylemek istiyorum. Ben anti militarist bir film yaptım. Bu ülkede, bu hikayeden 12 Eylül'ü çıkarın, 27 Mayıs'ta geçsin bu film kıymetinden bir şey kaybetmez. Hikayeden de bir şey kaybetmez. 12 Mart deyin, o girişte 1980, Adıyaman, yazar. Ona bu ülkenin darbe ile sakatlanmış herhangi bir tarihini koyun, böyle bir hikaye olmadı, olamaz, şurasından farklı denilecek bir şey yok. Belki bir yere konulması gerekiyorsa, ilk defa bu ülkede, biraz önce Gül[2] arkadaşımızın da üzerinden geçtiği bir şey var, o tutuk anlatma ben ilk defa bir kışla mantığını bir kentin sosyal hayatına dayatırsanız görün başa neler gelir gibi bir şey yaptım ve bizde hep şeydir bu, o alan tabudur. İşte asker ve asker üniforması gördüğünüz her yerde bir takım olumlamalar ya da en azından olumsuzlamamalar gibi bir şeyimiz vardır, iç ve dış engelleri vardır bu işin. Ben biraz bunu kırmaya çalıştım. Bence eğer anılacaksa beni en mutlu eden anma biçimi, ne kadar becerebildik bilmiyorum ama bir anti militarist film olmaya çalışma çabası denilebilir.

Hakan Şükrü Doğruöz: Burada melodram derken melodrama yönelik eleştiri bizim hani burada belki diğer insanlara sahiplenmeleri bakımından özellikle vurgulanabilir ama... Ben sadece tartışma boyutu olarak ortaya atmıştım.

[2] Gül Yaşartürk

Sırrı Süreyya Önder: Melodram iyidir. Arkadaşımızın konuşmasını biraz izledim. Necip Fazıl'ın bir dizesi var bana çok kuvvetli gelir, biz böyle katharsis, melodram falan dediğimizde çok da jargondaki, terminolojideki kavramlarına sığınmamalıyız. Bu topraklar on binlerce yıldır kültür ve medeniyet üreten topraklar. Öyle her şey onların dar anlamındaki gibi değil. Bir Necip Fazıl dizesi okumak istiyorum. Bence metafor olarak Türk şiirindeki en güçlü dizedir. "Ağla yüksel-sin sular, belki kurtulur insanlık." diye bir Nuh Tufanı'na gönderme yapar. Bu tür bir döneme bir yeniden bakış yapacaksanız, evet ağlayacak çok şey var. Ağlamak en insanca hallerden biridir. Bir kez ağlamaya başlayınca insanda başka mekanizmaları da harekete geçirir. Bunun devamı unutmak olmayabilir. Çünkü yas, başka hiçbir toprakta olmadığı kadar çok ritüeli olan bizim ülkemizde, içinde intikamda olan... Tanrıyla olan diyalogunda bile bir intikam içerir bizde. Yerine felek diye bir imge koyar ve kahpe der bitirir işi. Bizim Anadolu kültürü yasında böyle bir motiflerle bezelidir. Onun için biraz bu konularda hani hem Brecht hem nasıl katharsis, nasıl melodram meselesi tenakuz gibi gelebilir. Öyle değil. Biraz bu topraklardan besleniyorsak, bu toprakların ayırt edici tanısı bile olabilecek kadar önemli, nev'i şahsına münhasır özelliklerini de bilmek lazım.

Seyirci 1: Ben yine iki filmin de ortak yönlerinden biri olan bir şeyden bahsedip oradan bir geçiş yapabilirim. İki filmde de aslında sıradan insanların darbeyle, cuntayla deneyimleri konu alınıyor. Hani bir şekilde bu darbenin toplumun farklı kesimlerini nasıl etkilediği yani sadece siyasal hareketlere katılanlar değil de tüm toplumu hiçbir şekilde bu hareketlere katılmamış, kendini son derece apolitik tutmaya çalışan insanların da bundan etkilendiğini söyleyen filmler bence. En önemli söyledikleri şeylerden biri de bu. Hakan'ın bahsettiği şeylerde de sonuçta sosyopolitik. Yani sadece bunu bir fon olarak kullansalardı bile bu çok önemli. Çünkü sadece siyasal bir mekanizmadan bahsettiğiniz zaman da insani öyküler, yani toplumun siyasal hareketlere katılmayan kesiminin etkilenmesi dışarıda kalıyor. O açıdan bence bu öykülerin önemlerinden biri de bu.

Ömer Uğur: Genellikle bu tür muhabbetlerde hep aynı şey olur ama beni bir cezaevinden bir cezaevine sürdüler, anamın babamın gözünde kayboldum. Sonunda altı ay geçtikten sonra benim izimi buldular. Geldiklerinde anam benim boynuma sarıldı. Görüşte ağladı. Bu işlere karışmasan böyle olmazdı dedi. Ben de o zaman bu işlere karışmayan bir insanın hikayesini yapmaya daha anama sarılmışken karar verdim. Yani Türkiye'de, bu topraklarda gerçekten bir balık hafıza ya da sürekli aynı duvara toslama durumu var. Bir bir. İkincisi de

doğal olarak şimdi ben de bu gelenekten gelen ve beslenen biri olarak böyle bir film yapınca hemen "körlerle sağırlar birbirini ağırlar" muhabbeti oluyor. Bu ülkeyi, bütün bu Yeniçeri isyanlarını falan düşünürseniz askeriyenin darbeci geleneğinin nereden geldiğini görebilirsiniz. Bunun bilgisine sahibiz. İttihat ve Terakki'nin ne olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla da bu ülkenin tek sahibi gibi duran ve kendisinden başka herkesi potansiyel hain gören bir askeri anlayışın olduğunu biliyoruz. Bütün bu darbe dalaverelerinin ve bütün bu problemlerin temelde bu mantıktan kaynaklandığını biliyoruz. Ama 12 Eylül'ü çok ayıran bir şey var. Tabii ki benim darbem senin darbeni döver, ya da öbürünün darbesi öbürünün darbesini döver durumu var Türkiye'de. Ama demin Sırrı'nın da söylediği gibi bu ülkenin ilericisinin, entelektüelinin, akıllı insanının ya da akıl önderlerinin bilmesi gereken bir şey var ki darbenin bizatihi kendisi bir insanlık suçudur. Ama 12 Eylül'ün çok özel bir yanı var. 12 Eylül bir de toplum mühendisliğine soyundu. Toplumu yeniden inşa etmeye kalktı. 12 Eylül darbesini diğer darbelerden ayıran en temel fark bence bu. Ama 12 Eylül'ün inanılmaz şeyi burada başladı. Bir toplum inşa etmeye niyetlenmesi ve o küçücük akıllarıyla. Bundan da zararı en çok -çok ilginçtir ki- sokaktaki insan gördü. Çünkü yani ben hep söylüyorum, 12 Eylül gelmeden önce ben cezaevindeydim. Problem olacağını biliyordum ve hazırlıklıydım. Arkadaşlarım da hazırlıklıydı, fakat sokaktaki insan hazırlıklı değildi. Kafka'nın Dava'sındaki Bay K gibi bir karanlık içerisinde yaşayan sokaktaki insan en büyük ceremeyi çekti. Ben çok da eleştiri aldım. İşkence gören kahraman neden işkencecisinin elini öpüyor, neden ev sahibine bir şey yapmıyor? Kardeşim ben gerçekçi bir şey yapmaya kalktım. Yani o adam zaten ev sahibine kafa koyabilseydi, zaten o adam polisin elini öpmeseydi Türkiye böyle olmaz, 82 Anayasası da %90 küsur oyla onaylanmazdı. Anlatabiliyor muyum? Filmin kahramanı olarak sokaktaki insan tercihim tam da bu anlamda oldu. Burada birbirimize ekonomi politika dersi verecek halimiz yok. 24 Ocak kararlarından sonra işçiler greve gitmesin diye, toplu sözleşme olmasın diye geldi darbe. Bütün bunlar birinci elden artık bilinen şeyler. Ama bütün bunlara rağmen devrimciler hazırlıklıydı. Hazırlıklı olmayan sokaktaki insandı. Ben de onun hikayesini anlattım kişisel olarak.

Sırrı Süreyya Önder: Madem iş hapishane anılarına geldi ben Ömer Hoca'dan biraz bu konuda kıdemliyim. Yedi buçuk yıl yattım ve tam bir mevsim işkencede kaldım. 31 Aralık'tı gözaltına alındım. 1 Nisan'dı cezaevine gönderildim. Şimdi cezaevinde 82'nin sonuydu ya da 83'tü, Çankırı'nın -Mamak'ta yattım ben- Yamören diye bir köyünü olduğu gibi Mamak'a getirdiler. Bir filmden bahsediyorum aslında şim-

di. Bunlar geldiler orada MHP'lilerle diğer sol görüşlü insanları bir arada tutma çabaları vardı. Yer yer de başarılı oldular bu konuda. Dolayısıyla gelenlere de sorardık sağcı mısın, solcu musun? O girişteki karşılama faslının etkisiyle birileri halen Atatürkçü kalmaya devam ederdi ama bir müddet sonra anlaşılırdı. O komünde yerini alırdı. Bu Yamörenlileri çözemiyoruz biz. Sağcılar mı, solcular mı bir türlü belli değil. Her koğuşa, tecride bir miktar düştü. Benim de kaldığım tecrit hücresine bu köyün muhtarı geldi. Şükrü dayı. Sonra hikaye işte biraz tozu dumanı dağıldıktan sonra şöyle öğrendik. Bu köy, Cumhuriyetçi Güven Partiliymiş. Turan Fevzioğlu'nun... Yeni arkadaşların çoğu bilmezler. Öyle bir parti vardı. *Zincirbozan*'da (Atıl İnanç, 2007) ona da bir gönderme vardır. Yani sağa yakın bir geleneği var. CHP'ye üç beş oy çıkarmış. Adalet Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi arasında dağılır. Bir gün bir rütbeli asker gelmiş bunların namusuna, kanına dokunacak bir iş yapmış. Adamların köyünden bir tane bile "anarşik" çıkmaz bizden diyor muhtar. Bunlar da toplanmışlar yemin verdirmişler. Bu anayasa oylamasında hiçbirimiz evet oyu vermeyeceğiz diye. İntikam alacaklar ve yapmışlar. Köy ki O, %8'in içerisinde Yamören Köyü tulum çıkarmış. Şimdi konsey toplanmış. Cüneyt Arcayürek sanırım bundan bahsetmişti bir yerde. Ulan bu nasıl köy? Çankırı, hani stratejik bir yer de değil. Niye bunların kökü birden, bir komployla mı karşı karşıyayız? Falan, filan derken bunların kökünü almışlar ver Allah vur Allah, neyse ihtiyar heyetini ve muhtarı ve köyün ileri gelenlerini Mamak'a getirmişler. Diğerlerini hemen bıraktılar. Halkımıza geleceğim, yani diğer insanların perişanlığına. Şükrü dayı şöyle dedi. Tam çarıklı erkân-ı harp dedikleri cinsten bir adamdı. Yahu yeğenim dedi. Bu kötek işi pek yaman bir iş dedi. Biz akıl edemedik dedi. Ulan birimize yemin verdirmeseydik, birimiz evet oyu verseydi hepimiz ona sahip çıkardı dedi. Ulan, imansızın oğlu vuruyor, ben hayır vermedim diyemiyorum diyor. Çünkü bir tane bile yok diyor. Bizim halkımız böyle bir halk. Genetik miras olarak devralmışlar. Bizde hemen güce biat etme, efendime söyleyeyim, gücün uzantısı olma, güçten menfaat elde etme gibi dönüşümler yeryüzünde bizim kadar çok az insanoğlu becerir. Başka hasletleri de var ama şimdi. 12 Eylül'de, halkımız sizin hiç mi suçunuz yoktu? Böyle bir sorudur benimkisi. Yani gevendeler, o güne kadar kentte tecrit edilmiş bir yapı. Kimse onlardan kız almaz, kız vermez. Bunu da filmin seyrinde anlarız diyaloglarından. Ama lejyoner olsa bile bir üniforma giyince kendilerini o cuntanın uzantısı hissediyorlar. O dönemin gerçekliği de buydu. O dönem, bir astsubay tanıdık bulan, neredeyse zabıta bile bulan bir şekilde kendini rahatlamış hissediyordu. Herkes, önemli bir çoğunluk buna yöneldi. Halkımı-

zın böyle bir şeyi vardı. Bazı insanlar çok sert ve köşeli geliyor. Ömer ağabey bu eleştirilerden daha çok nasipdar oldu bize göre. Ben yine Mamak'tan bir şey anlatacağım. Anamı ve beni dövdüler. Anam da sağ, yaşıyor ve benim anamın okuması yazması yok. Şöyle bir şey... Şunu okumanız isteniyor sizden. Zaferleri ve mazisi insanlık tarihiyle başlayan, her zaman zaferlerle beraber medeniyet nurları taşıyan, kahraman Türk ordusu... Büyük ulusumuzun orduya bahşettiği en son sistem silah ve fabrikalar ile bir kat daha kuvvetlenerek büyük bir feragat-i nefis ve istihkar-ı hayat ile her türlü vazifeyi ifaya müheyya olduğuna eminim diye başlayıp, beş dakika süren Ata'nın Türk ordusuna değişmeyen mesajı diye bir şey var. Bunu senfonik olarak söylemezseniz dayaktan hücreye varan bir dizi yaptırım var. Allah'tan korkun! Yani bunu ben ezberledim ama bir kere söylemedim. Çünkü o kadar çok duyuyoruz ki. Bununla insanların ıslah olacağını düşünüyorlardı. Bir de böyle bir andavallı tarafı vardı. Bugün o yapı biraz akıllandı. Şu an dünyanın en yetkin, en donanımlı yapılarından biri haline geldi. Ama o zaman, yani böyle uluslararası komplo teorileri kadar bunların şebekliğinden, aptallığından kaynaklanan bir dizi ağır yaptırım oldu. Bu cuntanın başının Milli Güvenlik Konseyi kaynaklarından alınmış dört bin sayfa konuşmalarını okudum. Kenan Evren'in. Vicdanlara ceza yani... Bir ara kafayı takmış. Dört vilayette şöyle bir cümle kuruyor. Sevgili Çorumlular, sevgili Malatyalılar, o güncel şeyleri söylüyor, son olarak da şunu söylemek istiyor. Soğan kestiğiniz bıçakla ekmek kesmeyin. Aklıselim bir psikiyatr on dakika baksa bu adamı müşahede altına alması lazım. Bu ülkenin çeyrek yüzyılını çaldılar. Ben yazarken içimin yandığı birçok şeye seyirci sinemada güldü. Hadi birazını anlatım beceriksizliğine yoralım. Ama böyle bir adam vardı. Kadın çizmesine takmıştı. Böyle bir obsesyonu vardı bu adamın. Şey diyor. Ben hesap ettirdim, bir çizmeden dört tane iskarpin çıkıyormuş. Bunun için Beykoz kundura fabrikasına fizibilite hazırlatmış. Sümerbank'a. Kadınlar çizme giymeyin. İskarpin giyin. Böyle bir salak iradeden kaynaklanan da bir sürü cefa çekti bu millet. Onun için yani, ol deyince orkestra olunacağını zannediyorlardı. Abdullah Tırtıl diye bir zavallıyı buraya belediye başkanı ettiler. Bütün meslek erbabına üniforma giydirdi yahu. Binlerce insan canından oldu. Faili meçhul, işkence, şu, bu... Bana bu hepsinden ağır geliyor. Nizamname yayınladı simitçiler için. Ayakkabı boyacıları için. Seyyar satıcılar için. Bu olmaz ki. Yani buna bir yerinden biraz bakış yapacaksınız. Bunda da bize müsamahalı olacaksınız. Çünkü yıllarca halen, en akil adamlar iyi ama o gün de kan gövdeyi götürüyordu. Ya bugün dört tane bayram trafiğinde bu kadar ölü veriyorsunuz o dediğiniz kadar. Yani olayı bir ista-

tistik durumuna indirdiğiniz zaman. Ama görün bakın bu ülkenin yeniden satın alınamaz, üretilemez, yerine konulamaz en kıymetli şeyini, zamanını çaldılar. Buna da biraz biz tepki verirken kantarın topuzunu müsaade edin biz de kaçıralım. Yer yer nesnelliklerimiz devreye girsin. İşkence sahneleri biraz rahatsız edici olsun. Komediler biraz yahu bu kadar da olur mu dedirtsin.

Ömer Uğur: Bu konuda söylenecek şey var. Sonra bu filmler bizim filmlerimiz. Yani bizim kişisel filmlerimiz. Biraz da öyle bakmak lazım... Ben şunu hâlâ iddia ediyorum. Bugün, evet rahatız. Soluğumuz gene çıktı. Ama ben filmde de söylediğim gibi bu ülke hâlâ 82 Anayasası ile idare ediliyor. Bir tek maddesine dokunulmamış. Bugün şu anda içinde bulunduğumuz kaosun da tek nedeni bu anayasa. Filmimde anlattığım gibi 12 Eylül bu ülkenin en bulanık, en gayri insani, en vahşi dönemi ve ben bu dönemin hâlâ sürdüğüne inanıyorum. Bu filmi yapmaya niyetlendiğimde insanlar "ya geçti ağabeycim bunlar" filan dediler. Ama hep şunu da söylüyorum. Mardin Kızıltepe'de 13 yaşındaki Uğur Kaymaz'ın üzerinden yaşından fazla kurşun çıkıyorsa ve bunun mahkemesi o ilçede görülemiyorsa ve sonunda bu çocuğu öldürenler beraat ediyorsa, o günler geçmemiş demektir. Bizim filmde anlattıklarımızın eksiği var fazlası yok; az bile. Dediğim gibi ben kantarın topuzunun kaçtığına bile inanmıyorum. Eğer kantarın topuzu kaçmışsa bütün bu harala gürelede, bütün bu insafsız, gayrı insani ortamda hayatını yitirenlerin aleyhine kaçmıştır.

Hakan Şükrü Doğruöz: Teşekkürler Soru alalım.

Sırrı Süreyya Önder: Mikrofon gelene kadar ben de bir ekleme yapayım. Bu darbenin yapılış gerekçelerinden biri cumhurbaşkanlığını seçilebilir kılmaktı ve bu anayasa bir cumhurbaşkanı seçemedi.

Ahmet Hacıalioğlu: Ben Ahmet Hacıalioğlu. Kadir Has Üniversitesi'nde yüksek lisans öğrencisiyim. Az önce söylemiş olduğunuz konuya ve genel manada bu 12 Eylül filmlerine bir itirazım var benim. Ömer Bey' e söyleyeceğim ben bunu. Siz 92'de yazdığınızı söylediniz bu senaryoyu. Bu, sizin paradan dolayı ve bu sizin de belirttiğiniz gibi sadece kendinizi medite etmek için yaptığınız bir film miydi? Yani kızınıza anlatmadınız da topluma anlattınız? Bu şekilde oldu?

Ömer Uğur: Yani bir anlamda evet, tabii...

Ahmet Hacıalioğlu: Bir de daha sonra söylediğiniz bir şey daha vardı. 82'de kabul edilen anayasa darbe anayasasıydı ve halen biz bu anayasayı yemek zorundayız tırnak içerisinde. Hâlâ bir türlü anlaşılamayan, bir türlü yorumlanamayan ve daha doğrusu bir maddesinin bin beş yüz yorumu olan bir anayasa ile yönetiliyoruz. Ben çok

uç bir örnek vereceğim. Hiç bunlarla alakası olmayan bir film... Bir komedi filmi: *Pardon* (Mert Baykal, 2004)... *Pardon* belirli bir tarihte geçiyordu ve 82 anayasasının bu yorumları, polis tarafından yapılan bir takım tuhaf uygulamaları ve 82 anayasasının kendisini kökünden eleştiren bir filmdi. Ben şöyle düşünüyorum. Dün de tartışmıştık bu konuyu. Sizin belirtmiş olduğunuz bir şey var; yangını çekmek için ya da izlemek için biraz zaman geçmesi gerekir gibi.

Ömer Uğur: O yanlış anlaşılmış bir şey. İstersen onu biraz düzelteyim ben. Bana dediler ki -Biliyorsunuz doğal olarak bu basınla ilişkide sorunlar çıkıyor- bu iş neden bu kadar geç kaldı. Böyle bir film neden bu kadar gecikti? Ben de aynı gerekçeleri saydım. Peki dediler hiç 90'dan, bu tarafa senaryonuzu değiştirdiniz mi dediler. Ben de dedim ki, biz doğal olarak o dönem bu işlerin içinde bir insan olarak içimizde bir yenilmişlik, bir kaybetmişlik duygusu vardı ve çok sinirliydik. Ve bu sinirlilik, bu filmi, bu senaryoyu daha agresif kılmıştı ama belli ki biraz mesafe olunca bir yangına uzaktan bakar gibi... Yani öyle bir anlam çıkardılar. Ben sadece bunu dedim. Şimdi biraz daha akıllı biraz daha az sinirli baktım. Belki de bir yangını söndürmenin yolu biraz daha geriden bakmak, geriden müdahale etmek. Bir onu düzelteyim, siz devam edin.

Ahmet Hacıalioğlu: Benim sorum iki yönetmenimize de o zaman. Belki çok uç bir örnekti ama bunu anlatıyordu. Bir güldürü filmi idi. Şu anda yaşadığımız olayları birkaç sene içerisinde film yapmayı düşünüyor musunuz? Hani yangının rüzgarda külleri de dağıldıktan sonra film yapmak yerine biraz daha böyle halen yangın yanarken insanların da farkına varabilmelerini sağlamak, burada bir yangın var ve bu yangının farkında olmayan bir sürü insan var. Bunların da farkındalıklarını cezbetmek için bir film yapacak mısınız önümüzdeki beş sene içerisinde?

Ömer Uğur: Valla sayın hocam. Sevgili genç hocam, ben şu Mardin Kızıltepe'deki Uğur Kaymaz'ın ve babasının katli olayına çok takık olduğum için... Onlarla ilgili bir çalışma içindeyim. Şimdi gidip bir yapımcıya hikayenizi anlatıyorsunuz insanlar buna inanırlarsa... İki türlü anlatmanız lazım; hem bunun iyi bir film olacağına hem de hiç olmazsa yatırdıkları parayı kaybetmeyeceklerine inanmaları... ki bu büyük bir paradoks, yani bütün bunları aşarsak yapacağız. O zaman da biz çok niyetliydik, şimdi de çok niyetliyiz ama yangına denk gelir mi bu? Yeni Uğur'lar olmadan bu film olur mu? Yeni Maraş'lar olmadan bu film olur mu? Bunu bilemiyorum. Bunu süreç gösterecek. Bizim en cahil olduğumuz, en yeteneksiz olduğumuz, para bulma konusundaki yeteneklerimiz belirleyecek filmin gerçekleşme zamanını.

Sırrı Süreyya Önder: Ben de bir cevap vereyim. Ben şu anda böyle bir filmin hazırlığı içerisindeyim ya da hazırladığım filmde birinci ya da ikinci çekeceğim, Maraş katliamını anlatacağım. Ben biraz oralarla hesaplaşmadan buralara ya da bugün anlatmam yolunda o günü bizim tarihimizde önemli çok mihenk taşı olan zamanlar ve olaylar var. Otuz altı saat içinde resmi rakamlara göre 120 kişi, yakınlarını kaybedenler bir araya geliyor. 450 kişi ve bunların yarısından fazlası on bir yaşın altındaki çocuk. Burayla hesaplaşacağım, buraya bir dönüp... Bugün kardeş katili, bebek katili gibi bir takım söylemlerin ardına saklanan, bunu dillerine macun eden bir takım zihniyetin, otuz altı saat içinde çoğu çocuk, çoğu bebek 400 küsur cana nasıl kıyabildiklerine, yani bir insan komşusunun cellâdı haline nasıl düşer. Yani tüh size lanet olsun, böyle yaptınız... O kadar şey ki... Bir sürü okuma yapıyorum, bir kısmının da canlı tanığıyım Maraş olaylarının. Bakın özellikle seçtim, Maraş olayları dedim. Hiçbir kaynakta sol yayınlar ve alevi yayınları hariç "Maraş Katliamı" denmez "Maraş Olayları" denir. Yazın google'a "Maraş Katliamı" deyin gelenlere bakın. Bir de "Maraş Olayları" deyin gelenlere bakın. Ben, bunu yapacağım. Böyle bir hazıra yakın bir işim var. Hazır sizi bulmuşken, onda da bir miktar ironi olacak ama şununla sınırlı; bir gürbüz oğlan çocuğu yarışması ile açılıyor. Eskiden böyle densizlikler vardı bu ülkede ve Cumhuriyet tarihinin ilk sponsorluğu olduğunu düşünürüm. Vita yağları düzenliyordu. Niye gürbüz, neden sadece gürbüz oğlan çocuğu? Gürbüz Oğlan Çocuğu Yarışması, bu Maraş'ta böyle bir yarışmayla açılacak. Yerli malı ve tutumluluk haftasında yapılırdı. Sonra sadece Milliyet Gazetesi'nde bölge birincileri yarışır, Türkiye'nin en gürbüz oğlan çocuğu seçilirdi. Altta başka bir psikanalitik kökeni var mı ona da bakmak lazım. Orada dereceye giremeyen bütün yoksul ve sıska çocuklar o filmin sonunda ölecekler ve film de böyle bir film olacak. Buyurun.

Tül Akbal Süalp: Ben arkadaşa bir şey söylemek istiyorum. Genç arkadaşıma. Çünkü dünden beri bu konuyu açıyorsun. Onun için artık bir konuşalım diyesim geldi içimden. Şimdi bir şöyle bir şey yani sizleri de katarak hani biz yazıyoruz siz ne kadar görüyorsunuz onu bilmiyorum ama yönetmenle karşı karşıya konuşmak biraz daha mahcup bir durum aslında.

Ömer Uğur: Hayır o mahcubiyet bize mahsus.

Tül Akbal Süalp: Ağzımızı açarsak belki biz daha mahcup oluruz hiç belli olmaz. Onun için biraz zor bir şey hakikaten ama şunu söylemek istiyorum. En azından bu kuşağın bir bireyi olarak söyleyeyim. Bir, bir kere her şeyden önce kuşak muşak bu başımıza gelenler me-

selesinin dışında, eğer birilerine bir şey anlatacaksak bir mesafe her zaman iyi bir şeydir. Yani, mesela, mesafesiz şiir yazamazsın, mesafesiz film yapılmaz, mesafesiz resim yapılmaz. Bir tür mesafe almak gerekiyor ki... Yani öbür türlü çünkü zırlayabilirsin, öfkeden saldırabilirsin, içindeki bütün zehri akıtabilirsin. Böyle bir şeye dönüşebilir. Yani bir zaman, birilerinin sıvazlaması, birileri ile dertleşmek yani başka bir şeylerin yaşanması gerekiyor ve ben o yüzden yapılan bütün filmlere çok önem veriyorum. Benim için çok önemli. Ziyanı yok zırıl zırıl ağlayalım. Ağlamamız gerekiyor biraz. Biraz birilerinin kafası karışsın. Keşke soru sorsalar, yani neden oldu deseler. Niye oldu deseler. Hatta başka şeyler de deseler. Hatta sorsalar; bak dünyanın başka yerlerinde de olmuş, ne oluyor dünyanın başka yerlerinde. Ne oluyor o zamanlarda deseler falan. Dolayısı ile bir mesafe gerekiyor. Bir de hakikaten şuna katılıyorum. 1980 çok ağır bir travma ve öyle bir tek sende bende de bir şey bırakmış bir şey de değil. Ben şeye de inanıyorum; bu mahalleden birinin çocuğu gitti, aylar sonra mahvolmuş bir şekilde döndü. O başka evler de bunun utancını bence yaşadı. Belki hiç söylemediler, belki başka şeyler söylediler ama gözünün önünde yaşanan bir şeyi bu kadar, hani görmemek diye bir şey de olamaz. Bu da oturur insanın içine, bu da insana başka bir şey yapar. Dolayısı ile biz toplum olarak ne yüzleştik ne de yas tutabildik. Bu da çok önemli bir şey... Bir yasın tutulması gerekiyordu ve belki bir yüzleşecek mesafe de gerekiyordu, o yüzden hani evet para ama sadece para da değil bence bir yıllar gerekti bence. O anlamda bunu sadece söylemek istedim. Yaraların biraz sarılması gerekiyor. İçeriden zehir değil de söz akabilmesi gerekiyor. Mesela bunu 1968 kuşağı romanı yazar, 1978 kuşağının ne yazık ki çok az ve zehrini akıtmak gerekiyor hakikaten. Onun için de o yaraların kabuk bağlaması lazım ve evet biraz ağlayalım, gülelim arada, niye gülüp niye ağladığımıza şaşıralım. Biraz mümkün olduğunca bence anlatılsın zaten.

Sırrı Süreyya Önder: Hakan Bey'e de yeni bir başlık açıldı. Bir de sağaltıcı sinema.

Tül Akbal Süalp: Evet. Onu söylüyordu zaten. Kesin sağaltıcı yani toplum olarak biraz...

Sıtkı Süreyya Önder: Hayır bu rehabiliteden daha fazla bir şey yani. İçinde drenajlar, zehir...

Tül Akbal Süalp: Kesin kesin.

Çetin Sarıkartal: Şimdi ben bir şey daha söylemek istiyorum. Aslında özellikle genç kuşak için 12 Mart ile 12 Eylül arasındaki farkın anlaşılmama ihtimalini de anlayışla karşılamalıyız. Yani bunun çok farklı olduğunu söylüyoruz ama konuşurken de sonuçta istatistikle

konuşuyoruz. Onun yerine belki daha dramatik bir dile çevirirsek, örneğin; 68 kuşağı dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de karşı olanlar tarafından da trajik bir kahramanlık girişimi olarak kabul edilmiştir, teslim edilmiştir ama açıkçası 12 Eylül kazasına uğramış olmak bir tür enayilik olarak görülmektedir hâlâ. Yani 12 Eylül'de kaybolan insanlara saygıyla bakılmadığı gibi rakamlarla ifade edilmektedir. Onların birey olarak kimliklerinin adını kendi arkadaşları yaşatmağa çalışmaktadır toplum olarak. Çünkü kantarın topuzu belirtildiği gibi kaçtığında iş artık trajedi değil bence bir tür groteske dönüşmüştür. Bu nedenle bunun içerisinde hafife alacak bir mesafeye erişmeden... Bir de mağlubiyet duygusunun ezikliği ve utancından, çünkü bir utanç var. Yani 68'i yaşayan bir insan şeref duygusu ile çıkmış olabilir ama 12 Eylül'ü yaşamış bir insan tek tek üstümüze almaya bile hâlâ cesaret edebilen çok az oluyor sizler onun sayılı, iyi örneklerisiniz. Kendi utancına sahip çıkıp da, kızına anlatmaya cesaret edecek hale gelebilmesi için bile yirmi seneden daha fazla zamana ihtiyacı olan insanlar vardır. O nedenle ben şunu demek istiyorum, gençleri çok iyi anlayabiliriz belki bir kuşak olarak ama mesela onlar niye bizim filmimizi yapmıyorlar. Halimiz çok komik ve... Mesela bizim suskunluğumuz onları rahatsız ediyorsa bu da bir film yapmak için bir gerekçe değil mi? Mesela akademide genç arkadaşlarımız bu suskunluk hakkında yazılar yazmaya başladı. Çok güzel. Mesela bunun filmleri yapılabilir. Bu filmler üzerine filmler yapılabilir. Yani bu filmler üzerine filmler yapılabilir ki dünyada çok tutmaya başlayan filmlerin paradisini yapan filmler... Mesela 80 yıllarında yapılan filmleri sahici bulmayan filmler bunların bir parodisini yapan filmler yaparlarsa mesela pozisyona da sahip çıkılmış ve çok güçlü bir eleştiri yapılmış olur. Neden o günü yaşamış olan insanlardan film bekleniyor ben çok iyi anlamıyorum. Siz bu konuda bir şey söylemek ister misiniz? Merak ediyorum. Yani neden siz bu filmleri yapmak zorundasınız neden bunları yapmak zorunda kalanlar bunların filmlerini yapmalı? Mesela yaşamayan kuşaklar kendi yaşadıkları boşluğun filmini yapıyorlar mı da? Onlar da yapmıyorlar diye düşünüyorum. Kimse bu konuda doğru düzgün konuşamıyor diye düşünüyorum hâlâ.

Sırrı Süreyya Önder: Hocam...

Ömer Uğur: Pardon, ben başta da söylemiştim. Benim aslında derdim film yapmak. Şimdi insan film yaparken tabii ki bildiği şeyleri, etkilendiği olayları anlatmak ister. Biz de bu dönemleri biliyoruz, bu acılı dönemler unutulmasın istiyoruz, toplumsal hafızaya bir katkımız olsun istiyoruz O dönemin mesela, söylediğiniz şeyin büyük bir çoğunluğuna katılıyorum. Yani bugün 1968 dediğiniz zaman hemen

herkesin aklına, buradaki öğrencilerin de aklına, Deniz Gezmiş, Sinan Cemgil, Mahir Çayan, Ulaş Bardakçı, Hüseyin Cevahir, Yusuf Aslan vs... hemen sayabilirler ama 80 dediğiniz zaman Erdal Eren'i bilirler belki ama onun dışında kimseyi bilmezler. Çünkü ölüm arttıkça trajedi olmaktan çıkar istatistik olur. Aynen, çok doğru bir tespit...

Tül Akbal Süalp: Yalnız çok hüzünlü bir şeydi. Deniz Gezmiş değildi mevzu.

Ömer Uğur: İşte tabii ama yani biz bunları çok da konuşuyoruz. Mesela dediğiniz gibidir. 1968 daha romantiktir, daha birebir, daha ferdidir bile, yani ama işte 1978 biraz daha terminolojik konuşur, biraz daha karanlık, karanlığı kötü anlamdadır, asık yüzlü, daha dünyanın yükü üstüne binmiştir sanki yani bu konuda çok çeşitleme yapılabilir.

Sıtkı Süreyya Önder: Hocama katılıyorum. Son bir soru daha alalım.

(Sessizlik)

Sırrı Süreyya Önder: Çok güzel konuştun Ömer.

Ahmet Gürata: Ben bu kuşak meselesini biraz açmak için, belki aslında daha çok Sıtkı Bey şey yapabilir, Muharrem Gülmez'le konuşurken – biz yaştaşız. O farklı bir kuşaktan. Biz ara kuşağız, 12 Eylül'de on iki yaşındaydık.- O hani biraz aranızda konuştuğunuzda, ufak tefek bir takım görüş ayrılıkları olduğunu belirtmişti... Belki bu kuşak meselesi konusunda açıcı olabilir. Sizin için bilmiyorum oyuncularınızla benzer bir diyalog kurmuş olabilirsiniz, Mehmet Ali Alabora ile veya ona benzer. Öyle bir diyalog oldu mu ve bu filme nasıl yansıdı?

Sırrı Süreyya Önder: Şimdi Muharrem genç olduğu yetmezmiş gibi bir de liberal bir çocuk. Vedat Türkali, bize *Karanlıkta Uyananlar*'la (Ertem Göreç, 1964) ilgili bir anısını anlatmıştı; dedi ki, Ertem Göreç yönetmeni imiş. Birlikte konuşmaya gitmişler, bir sendikada... O zaman bayağı bir rüzgârı var filmin. Kadıköy'de bir yerde oturuyoruz diyor, Ertem de öyle boynu bükük duruyor diyor. Bir müddet sonra sordular diyor bu kim diye, dedim diyor o sağcı deyince salona bir ölüm sessizliği çöktü ve ekliyor; bir filme bir komünist yeter. Şimdi tabi ben onu belirtmeyi unuttum. Ben ömründe bir düğün videosu bile çekmemiş bir adamdım, sete çıktığım zaman. 46 yaşındayım. Senaryo yazmayı da 43 yaşında öğrendim. Dert ettim yani. Dedim ki gideyim, şu senaryo yazmayı öğreneyim. Alaylı ya da mektepli sinema ile hiçbir ilişkim yok. Seyirci olarak da hayatımdaki o kesik zamanı göz önüne alırsanız, şu an senaryo dersleri veriyorum bir atölyede ama bir de öğrencimiz var aranızda. Bazen soruyorlar falanca yönetmenin filanca filmi? Tövbe ben seyretmemişim. Herke-

sin mutlaka seyretmişindir diye düşündüğü birçok filmin adını bile bilmem ama iyi bir öğrenciydim, iyi bir okuma yaptım, iyi de bir seyirciydim. Senaryoyu öğrendim. Sonra bu senaryoyu yazdım. Sonra bu öğrenci olarak girdiğim atölyede rehberlik yapmaya başladım arkadaşlara. Sonra birkaç hocamla, birkaç yönetmenle talihsiz deneyimlerim oldu. Baktım ki bu iş benim anlatmak istediğim gibi olmayacak, biraz deli cesareti mi dersiniz, şuursuzluk mu dersiniz? Durdum durdum şu yönetmenliğe de bir el atayım dedim. Bu da neticede öğrenilebilir bir şeydir birileri yaptığına göre. Atıf (Yılmaz) ağabey bana biraz el verdi. *Eğreti Gelin* (Atıf Yılmaz, 2005) setinde beni yanına aldı. Feyzi Tuna'dan biraz el aldım, Barış Pirhasan'dan... Bir de yönetmenlerle dizi yazarken reflekslerini ölçmek – bunların arasında hocam (Ömer Uğur) da var - ... Yine de güvenemedim kendime. Muharrem[3]'e dedim gel sen, bir oyun var, müzik var işin içinde ki ben köken olarak da pavyonlarda saz çalmış bir adamım. İşin müzik ayağına çok hâkimim. Bu hikayenin içinde müziğin de kendine ait bir hikayesi vardır. Bir anlatım bütünlüğü ve dili vardır. Ben buna yoğunlaşayım, sen de çok kamera ile oynama ama arkada bana o güveni ver. Bileyim ki set ve reji konusunda çok rahatım. Muharrem'le böyle bir yol arkadaşlığı ile başladık ve Muharrem bu filmin bu hale gelmesinde çok önemli bir pay sahibi oldu. Şöyle sorular sordu. Onun sorduğu sorular olmasaydı muhtemelen ben kafamdaki gibi çekecektim ve binlerce insan soracaktı ve anlaşılmamış bir film olarak gidecekti. Muharrem'e anlatmaya çalışırken, dekupajından sahne içlerine kadar yeniden revize ettik aslında. O anlamda Muharrem önemli bir yol arkadaşlığı yaptı bana filmin reji anlamındaki neredeyse bütün başarısı ve performansı Muharrem'e, kusurları ise benim ihtiyar inadıma bağlıdır. Buradan da onun hakkını teslim edelim. Evet, liberal bir oğlandı son olarak şöyle ikna ettim, bu Enternasyonal'e kafayı taktılar. Yasak bir şarkı dedik, yasaklanmış bir şarkı... Sen bu Enternasyonal'e çok takılma dedim. Kuşak meselesini biz sette birebir, iki yönetmen birbirimizle yaşadık.

Ömer Uğur: Yani ben bir başıma zor çekiyorum bir filmi, bir de iki kişi çekti mi nasıl oluyor onu ben çok merak ediyorum aslında.

Sırrı Süreyya Önder: Ankara'da ödül alırken, Tunç Başaran ödülden sonra Muharrem'le beni çağırdı. Bir kişi yetmezmiş gibi ikiniz birden bu filmi nasıl piç ederiz diye uğraşmışsınız ama becerememişsiniz. Dedi. Ya ortaklık kültürü bu topraklarda biraz sakat bir şey... Özellikle sinema gibi egoların çok yüksek olduğu... Sinemayı bir

[3] Muharrem Gülmez

aşk zannederler. Hiç alakası yoktur. Bu kadar çok gö.ün üzerine dikildiği bir aşk çok marazi bir aşk olsa gerek. Çok bilmiyordum ve öyle bir yardıma ihtiyacım vardı. Benim dediklerimi tercüme edecek ve emin olabileceğim birine ihtiyacım vardı. Bu kadar anlattığım kadar günlük gülistanlık geçmedi ama işte sel gider kum kalır.

Ömer Uğur: Ben ekibimi 12 Eylül'ü bilen, o dönemi yaşamış insanlardan kurmaya çalıştım. Mesela Altan Erkekli bu güzergâhtan geçmiş birisidir. Bu işin ışık şefi Ali Salim, o da bütün bu tezgâhtan geçmiş. Kameraman bu tezgâhtan geçmiş birisidir. Mehmet Ali, ailesi dolayısıyla o dönemi birebir, çocuk olarak yaşamıştır. Yalnız kadın oyuncu konusunda bir sorunumuz oldu. İşte, biz senaryoyu yolladık Sibel Hanım'a. Sonra o, döndü bana dedi ki; 'Ya ben senaryoyu çok beğendim ama çok radikal' dedi, Alman aksanla. Ondan sonra, çok güzel, çok da hoş dedi, tamam ama bunlar gerçekten yaşandı mı dedi. Sonra, bana inanmamış. Daha hiç birbirimizi de görmedik. Göz göze gelip bir inanç şeraresi çaktıramamışız.

Sırrı Süreyya Önder: Hocanın öyle bir yeteneği vardır. Gözü ile inandırır.

Ömer Uğur: Can Dündar arkadaşıymış. Onu aramış. Ya bana bir senaryo geldi çok da beğendim, çok da oynamak istiyorum ama biraz abartılı geldi. Ben bunu sana göndereyim de bir oku demiş, bunlar doğru mu, doğru değil mi? Neyse ki Can Dündar dostuymuş da senaryoyu Can Dündar'a yollamış. Ya Altemur Kılıç olsaydı ne olacaktı? O da yazık, garibim, çok düzgün bir insan. Çok da iyi bir oyuncu... Hem bir Türk kadar duygusal, hem de bir Alman kadar disiplinli bir kız. Çok beğeniyorum hayat duruşunu...

Sırrı Süreyya Önder: Bir Kürt kadar da ezgin diyelim mi? Halkların kardeşliğine dair...

Ömer Uğur: ...ve bir Arnavut kadar da inatçıydı. Neyse işte böyle bir şey oldu ve geldiğinde de sonra buna çok üzüldü. Hay Allah. Hitler'i biliyorum ben, onu biliyorum, şunu biliyorum, ama 12 Eylül'ü bilmiyordum diye... Bizim de böyle hoş bir anekdotumuz oldu.

Sırrı Süreyya Önder: O zaman ben hiç misillemede bulunmadan durmam. Özgü Namal'la ilgili bir şey söyleyeyim. Bizim oyuncumuz seninkini döver. İlk kez basının önüne çıkacağız. Dedi ki, "Şimdi soracaklar, ne diyeceğiz?" Filmin galası falan da yaklaşmış. "12 Eylül nedir?" dedi. Bir soykırımdır dedim ben de. Sorarlarsa öyle de dedim. Ben, hiç bunu ciddiye alacağını düşünmemiştim. Beyoğlu'nda seyircili galadaydık, çıktık ne düşünüyorsunuz falan dediler, Özgü'ye mikrofon uzattılar. Özgü dedi ki, "12 Eylül bir soykırımdır." Şimdi resmi size anlatayım. Bütün kamera-

manlar şöyle bir durdular. NTV muhabiri sordu, "Ne dediğinizin farkında mısınız?" dedi. Özgü şöyle bir bana baktı, "Evet farkındayım. Soykırımdır" dedi. Basın o değerlendirmeyi görmemezlikten gelmeye ikna edildi. O günden sonra Özgü'nün amentüsü oldu. Biz aslında "Biz 12 Eylül filmi yapmadık, bu film aslında bir 12 Eylül filmi değildir." falan diye. Evet, bizim oyuncumuz sizin ki kadar gergin değildi.

Ömer Uğur: O zaman hadi burada bir sır vereyim. Ben onu oynatacaktım.

Sırrı Süreyya Önder: Biliyorum.

Ömer Uğur: Ama anlatayım mı? Aslında biz Özgü Namal'ı düşünmüştük. Ona bir hafta önce verdik senaryoyu. Bir hafta sonra görüşeceğiz. Dedik ki; "Ya Özgü gelecek misin? İşte artık biz hani falan..." Tamam, geleceğim fena değil, falan dedi. Eee ne oldu? "Ya aslında ben senaryoyu okuyamadım." dedi bir hafta sonra. Peki dedik Perşembe günü buluşalım. "Perşembe günü olur mu?" dedik. "Tamam, Perşembe gününe kadar okurum, gelirim." dedi. Onunla gelen bir hanım var, Gaye Sökmen. Geldiler "Tamam biz filmde oynuyoruz." dediler. Peki, bu sevişme sahnesini nasıl çekeceğimi sormayacak mısın bana dedim. "Hangi sevişme sahnesini?" dedi. "Özgü sen senaryoyu okumadın değil mi?" dedim. "Ya ben yine okuyamadım ama ben filmde oynayacağım." dedi.

Sırrı Süreyya Önder: İşte aramızdaki fark o. Ben okumasına fırsat vermedim, ben anlattım. Okumayacağını biliyordum. Ben okurken ağladı ve onun üzerine tamam dedim.

Ahmet Gürata: Zamanımız doldu. Çok teşekkürler.

Sırrı Süreyya Önder: İş giderek stand-up a dönüştü. Soru gelmesin diye her zaman çektiğimiz bir numara bu. Teşekkür ediyoruz arkadaşlar.

Ahmet Gürata: Biz teşekkür ederiz.

Sinema ve Politika

TÜRKİYE'DE SİNEMA İDEOLOJİYİ HATIRLARKEN: 1960'LARDA DEVRİMCİ SİNEMA-ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARININ ARKAPLANLARI ÜZERİNE

Zahit Atam

'Ruhuma gerekli olanları dinginlik içinde gerçekleştiremiyorum, rahattan ve dinlenmekten hep mücadeleye doğru koşuyorum. Tanrıların bahşettiği her şeyi fethetmeyi, bilim dünyasını cesaretle keşfetmeyi, şiirde ve sanatta ustalığımı ortaya koymayı isterdim. Her şeyi durup dinlenmeden öğrenmek, istek ve eylemi bizden uzaklaştıran uyuşukluktan sakınmak, kısır düşüncelerle kokuşup gitmemek ve boyunduruk altında aşağılık bir biçimde eğilmemek yürekliliğini göstermek gerekir, çünkü bizi harekete geçiren daima arzu ve umuttur.'

Karl Marx

'Böylesine can sıkıcı olması hep tuhafıma gidiyor, çünkü çoğu uydurulmuş olmalı.'

Catherine Morland

I.

Türkiye Sinema Tarihi içinde Devrimci Sinema-Ulusal Sinema tartışmaları yaklaşık çeyrek yüzyıldır ilgimi çekmektedir. Aslında olanın berrak bilgisine sahip olmamızı engelleyen pek az şey vardır; buna karşın durum günümüzde çoğunlukla yanlış bir eksende tartışılmaktadır. Varolan engellerden en önemlisi, devrimci sinema adına konuşması gereken insanların –başta Onat Kutlar- bu konuda zamanında çok konuşmuş, az yazmış olmasıdır. Ortada var olmayan bir polemik var gibi bir havayla karşı karşıyayız. Çünkü çok uzun yıllar boyunca ertelenmiş, geçmişin karanlıklarına gömülmüş bu

tartışma, özellikle Onat Kutlar'ın ölümünden sonra tekrar gündeme gelmiş, defalarca yüksek lisans ve doktora tezlerine konu olmuştur. Ancak bu süreçte berrak bir dürüstlük sayfasının yazarları günümüzde yenik ilan edilmektedir. Sektörün içinde kalan, daha doğrusu sektörün içine kendi kimliklerini sığdırmak için ödünler vererek kendi kimliklerini yıpratanların galip gelmesi, sürecin baş döndürücü halkasını oluşturuyor. Tam da bu noktadan, yani bilimden girmek gerekir, soru basit;

i) "Tarih nedir?", ii) "Bilimsel olan nedir?"

1. Tarihi yazan kişilerin ilgi alanlarına göre dağınık bir seyir izlediği sanısı önemli bir yanılsamadır. Aksine ilgi alanlarına göre değişen bir seyir yerine, Türkiye'de her türlü sinema tarihi yazımı sürecinde temel eksiklik "bir tarih kuramına duyulan ilgi"de yoğunlaşmaktadır. Sinema tarihi yazımı, eninde sonunda tarihin bir alt-dalı olduğu için, bir tarih çalışmasıdır ve bir tarih kuramına gereksinim duyar. Bunun temelinde tarihçinin elinden geldiğince olayları çok boyutlu görmeye çalışması, farklı ve aynı zamanda çatışan unsurların çıkış ve süreç içindeki seyir aşamalarını kavrayabilmelidir; nesnel olabilmek için. Bu anlamda bütünlüklü yaklaşıma en yakın iki eski isim Giovanni-Özön ikilisidir, bir de bu öncü tarihçilerin günümüzdeki ardıllarından Zahit Atam'ın makalelerinde bütüncül yaklaşım görülmektedir.

2. Scognamillo sinema tarihimizi değişik gazetecilik dilimlerine bölmez, kendince geçmişte olanın dökümü üzerinde yoğunlaşır. Bütün tarih çalışmaları gibi seçmecidir. Ancak Scognamillo'da da kuram eksikliği kendini açıkça gösterir, buna karşılık olguların sergilenmesi açısından çabası çok değerlidir, sonuç olarak anlamlı bir portre türetmeyi başarır. Türkiye'deki sinema tarihimizi yazma denemelerine bakılınca, açıkça en nesnel olmaya çalışan ve bunu diğerleriyle karşılaştırıldığında en ileri ölçüde başaran isim Özön'dür. Kuramsal yaklaşım ve bir tarihsel gelişme seyri içinde kendisiyle tutarlı bir seyir yaratabilme konusunda benzersizdir.

3. Türkiye'de Özön ve Scognamillo'nun öncülüğünü yaptıkları sinema tarihçiliğimizin ardından gelen, bu kez dışarıdan değil de bizzat akademinin içinde yetişen insanların eserleri ise çok daha eksikli, çok daha kuramsal tutarlılıktan yoksun, toplumbilimsel olarak eksensiz, olgular açısından ise ne yazık ki pek yetersizdirler. Örneğin yaklaşık çeyrek yüzyıldır, akademimiz Özön'ün Türkiye Sinema Tarihine (1961'de ilk kez ortaya atılmıştır) ilişkin yaptığı periyodizasyonu ne köklü olarak eleştirebilmiş ne de bu

dönemlendirmeyi tamamlayabilmiştir. Türkiye'de sinema tarihi bir üvey evlat muamelesi görmekte ve tarihe ilişkin bütünü incelemeye çalışan eserler çok daha arka planda kalırken, bunun yerine çok daha parçacık alanlara yoğunlaşılmaktadır (makro-mikro ilişkisinde mikronun egemenliği, makronun görünümlerinin belirsizleşmesi). Tipik post-modern sosyolojinin ürünü "bütün yerine parçaları ikame etme" tavrı, ne yazık ki Türkiye'de sinema tarihimiz üzerine yoğunlaşan çalışmalarda baskın konumdadır.

II.

Peki, ulusal sinema-devrimci sinemaları tartışmaları nasıldı? Tarih içinde biraz gezinirsek, anlamlı bir tablo oluşturabiliriz inancıyla 1950'li yıllardan başlayarak 1971 darbesine kadar gelelim ve zaman zaman bu tarihsel kesitin ötesine geçerek daha yakın tarihlerden örnekler vererek olguları tutarlı bir imge oluşturacak şekilde bütünleştirmeye çalışalım.

1949'u Özön kendi dönemlendirmesi içinde Sinemacılar kuşağının başlangıcı olarak görmektedir; Akad'ın yönetmenliğe başlangıç yılıdır (*Vurun Kahpeye,* Lütfü Ö. Akad, 1949). Bu girişin devamı olarak sinemacılar kuşağı içinde sonraki dönemlerde devamı gelecek bir dizi yönetmen 1950'lilerde yönetmen koltuğunda oturacaktır. Scognamillo'nun Türk Sinemasında Altı Yönetmen adlı Türk Film Arşivi'nin yayınladığı kitabına da adını veren 6 yönetmen (L. Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Halit Refiğ), bunlara senaryo-oyunculuk-reji asistanı görevleriyle bu dönemde girdiği için Yılmaz Güney'i de eklediğimizde tablo tamamlanmaktadır.

1950'li yıllar pek çok açıdan sinemamız için kritik bir evredir. Aslında bu yıllar aranışın boyutlarını ve yapılabileceklerin sınırlarını gösteriyordu, bu sınırın ötesine geçildiğinde yerleşik olan kendini tehdit altında görüyordu. Niçin?

1. Türkiye'de sinemanın izleyici ve bundan dolayı üretim ölçeği inanılmaz ölçüde büyümüştür. Örneğin basit bir karşılaştırma yaparsak, büyük devalüasyondan (1958) bir önceki yıl olan 1957 yılında 63 yerli film yapılmış, buna karşın 1944 yılına kadarki toplam üretim bu rakama erişemiyordu. 1916–1944 arasında yıllık film sayısı ortalaması 1,46 iken, bu sayı 1950–59 arasında 56,70'e yükselmişti (Özön, 1968; 23, 129).

2. 1948'de sinema biletlerinden alınan rüsum vergisinin yerli filmler lehine indirilmesi, sonuçlarını özellikle 1950'li yıllarda

göstermiş ve döneme damgasını yeni kurulan film şirketleri vurmuştur. Üretim ölçeğinin patlaması aynı zamanda sektörün her aşamasında çalışacak insan ihtiyacını büyütmüş ve pek çok eğitimli-eğitimsiz insan film üretim alanında çalışabilir hale gelmiştir. Sinema bir anlamda pek çok insan için neyin yapılabileceğini, neyin halktan karşılık bulabileceğini deneyip-sınayarak buldukları bir alan olmuştur. Aynı şekilde bir önceki on-yıldan gelen yönetmenlerin tamamı sinemamızdan ya silinmiş ya da silik figürler haline gelmişlerdir. Yeni gelen yönetmenler belirli ölçülerde ustasızlığın da etkisiyle (Akad: "ustasızlığın acısını çok çektik" sözüyle bu durumu çok iyi anlatır), sektörün açlığı birleştiğinde yönetmenler/senaristler pek çok şeyi kendileri keşfetmişler ve bu süreçte yaratıcı fikirlere duyulan açlık ve yenilik isteği doruk noktasına ulaşmıştır. Bu anlamda yalnızca yeni yönetmenler ortaya çıkmamış, sinemamızda uzun yıllar devam edecek film serilerinin arketipleri de bu on yıllık dilimde ortaya konmuştur.

3. Türkiye'de modern anlamda sinema eleştirisi bu yıllarda şekillenmiş, eleştiri dergicilik ve gazetecilik alanlarında düzenlilik kazanmıştır. Bunun dışında sinema sanatına yönelik dergi ve kitaplar da bu yıllarda yayınlanmaya başlamıştır, yine 1950'li yıllar gündelik basında sinema eleştirisinin düzenli olarak başlaması ve giderek serpilip gelişmesinin yıllarıdır. Sektör ile eleştiri arasında etkin tartışmalar da bu yıllarda olmuştur. Bu tartışmalarda ölçünün kaçtığı dönemler de 1950'li yılları başlangıç olarak kabul eder. Dolayısıyla bir yandan eleştirinin yaygınlaştığı, öte yandan kimlik kazanıldığı düşünüldüğünde, sektörün büyümesi ve sürekli film üretmesine karşılık bu iki alanı birbirine karşıt konuma getirecek olaylar yaşanıyordu. Bu nedenle 1950'li yıllar aslında yalnızca sinematografik dilin yerleşmesi nedeniyle değil, aynı zamanda sinemamızın kimlik kazanmaya başladığı, rüştünü ispat etmeye çalıştığı yıllardı. Rüşt ispat edilirken, kimlik ve ideoloji tartışmalarının olması kaçınılmazdır.

4. Ancak daha da acısı, sektör ile eleştirel eleştirinin ayrışması ve giderek ayrı kamplara bölünmesi de bu yıllarda başlamıştır, giderek hamaset nutuklarına dönüşen ayrışmanın başlangıç yılları 1950'lilerdir. Aslında tuhaf olan da budur; 1950'li yıllarda sinema eleştirisi gerçekten kendi kimliğini oluşturmaya çalışıyordu, yine aynı şekilde yönetmenler de bu tarihsel kesitte kendi isimleriyle belirli şeyleri temsil eden filmler yönetme çabasına bu dönemde girişmişlerdi. Kimliğin oluşma süreci her iki tarafta da sancılı olmuş, bütün işbirliği girişimlerine karşın tartışma çatışmaya dönüşmüştür.

Ancak eğer literatürü incelersek, hem eleştirmenler için hem de yönetmenler için 1950'li yıllar tam anlamıyla keşfetme, iddia etme, rüştünü ispat etme dönemiydi. Bu anlamıyla 1950'li yıllarda Türkiye bir bütün olarak siyasal kampta ayrışırken ve giderek birbirlerine karşı daha sert mücadele biçimlerine başvururken, *genelde aynı kampta yer alan eleştirmenler ve yönetmenler kendi içlerinde bir alt-dalın içinde ayrışıyorlardı. Ama daha ilginci bu alt dalda ayrışma, yani 1950'li yıllarda toplumda görülen kamptaki ayrışmada aynı tarafta yer alan eleştirmen-yönetmen kimlikleri 1960'larda bu kez çok daha farklı yerlerde kendilerini bulacak, ayrışma gerçek anlamıyla ideolojik karşıtlıklar haline dönüşecekti.*

5. Türkiye'de 1950'li yıllar iktidar değişikliğine de tanık olacak, egemen ideoloji belirli değişikliklere uğrayacaktır, bunun doğrudan yansıması sansür kurulunda kendisini gösterecekti. Türkiye'de sansürün belirli açılardan çok önemli hale gelmesi bu yıllardan başlayarak olur. Daha önceki dönemlerde sansürün sınırlarını zorlayacak ya çok film çevrilmemiş ya da bunları üretecek sanatçılar/yapımcılar birikmemişti. Sektörün her bakımdan büyümesi ve toplumsal etkisinin artması sonucu sansür hem muhafazakâr/liberal hem de gerici yönelimlere açık hale gelmişti. Bu nedenle toplumun da hızla politikleştiği düşünüldüğünde, sansürün sınırları katılaşıp daralırken, belirli açılardan genişliyordu, geçmişte Atatürk Devrimleri açısından kabul edilmez olan filmler ve pazarlama şekilleri Demokrat Parti döneminde muteber hale gelmişti. Genel olarak eğitimli ve sanat yapmaya çalışan sinemacılarımız ise bunlara karşı konumdaydılar ve sansürle boğuşmak durumundaydılar. Örneğin Akad'ın kendi yazdığı senaryolar ya da Attila İlhan'ın yazdıkları sansür kuruluna başka adlarla gönderiliyordu. 1960'larda Yılmaz Pütün'ün Güney'e dönüşmesinin nedeni de bizzat bu sansürdü.

Yukarıda 1950'li yıllarda sanat yönetmenleri ile eleştiriyi ciddi bir şekilde yapan ve Türkiye Sineması'nın yönünü belirlemeye çalışan insanların 1950'li yıllarda siyasi olarak aynı kampın içinde ayrışıyorlardı, oysaki 1960'larda karşıt kamplarda sert polemiklere girmişlerdir demiştik; dolayısıyla bunun açıklanması ve tartışmanın daha sonraki seyrinin verilmesi zorunlu hale gelir, buradan devam edelim.

1950'li Yıllar, Sinemamız Yön Ayrımında...

1950'li yıllarda öne çıkan üç eleştirmen daha sonraki yıllarda etkinliğini sürdürdü; 1. Tuncan Okan, 2. Nijat Özön, 3. Halit Refiğ. Bu eleştirmenler yazıları okunan, belirli bir batılı dili bilen, üniversite tedrisatından geçmiş, sinema dergilerini takip eden, filmler üzerine anlamlı eleştiriler yapabilen insanlardı. Bunlardan özellikle Özön ve Refiğ bu yılların önemli iki kalemiydi ve aralarında yazışmalar oluyordu, fikir bakımından yakınlık vardı. Özön'ün çıkardığı dergiyi matbaada gören ve daha sonra bu sürece dâhil olan Refiğ, ilk fırsatta Ankara'dan İstanbul'a gelecek ve kendi amacı olan yönetmenliğe geçmek için çaba gösterecekti. Bu iki önemli yazar arasındaki yazışmalar yıllar sonra olacak tartışmalar için çok açıklayıcı bir değere sahiptir. Daha sonraları sinema tarihçisi olma anlamında Özön sayısız kitap yayınladı, çevirdi, eleştiri yazısı yazdı. Tuncan Okan giderek arka planda kaldı, ama Fono Film'in sahiplerinden ve yöneticilerinden birisi oldu, sektörün altyapısında ithalatçı-laboratuar süreçlerinde etkili bir firmaydı. Refiğ ise daha baştan bir an önce sektöre adım atmayı, senaryolar yazmayı, film yönetmeyi istiyordu. Nitekim öyle oldu, Atıf Yılmaz'ın asistanı olarak işe başladı, 1960'lı yılların ilk döneminde de yönetmen oldu. Halit Refiğ aslında yazarlığı hiç bırakmadı, belki de bırakamadı. Neden? Refiğ'in ilk yazarlık dönemi 1950'lerin ikinci yarısında başladı, çeşitli dergilerde yazdı, bu yazılar ise genelde yazarlar tarafından olumlu değerlendiriliyordu, sektörden ise beğenen ve kızanlardan oluşan bir grup oluşmuştu. Ancak Refiğ aslında *Sinema 65* dergisi 1965 yılında yayınlanana kadar yazarlığa ara vermişti. Bu yıllardan sonra ise çeşitli ateşli polemikler yaşandı Türkiye'de ve Refiğ bu polemiklerde kendi safını seçip sert yazılar yazdı. Ancak bu kez Yeşilçam ürünlerini ya da yabancı filmleri çözümlemiyordu, aksine sinema yazarlarını kendine inceleme nesnesi yapmıştı. Bu nedenle yeni dönem polemik yazılarına yazarlar tepki duyarken (Giovanni'nin anlattıklarına dayanırsak) sektör ise doğrudan kendi işleriyle ilgili olmadığı için bu tartışmalara hiç ilgi duymuyordu. Neden 1965'te bu polemikler yapıldı; ve neden sinema dünyamızda yazarlar ve geçmişte yazarlık yapmış aydın nitelikli yönetmen-yazarlar arasında böylesine sert polemikler başladı? Yazımızın yanıt aradığı sorulardan birisi bu olacak. Diğeri ise dönemin tartışmalarını özetlemek ve tartışmanın maddi nedenlerini incelemek oluşturacaktır.

Şimdi bir yandan bu sürecin anlaşılmasına, yani tarihi olarak dökümüne, daha sonra ise bir ek olarak Halit Refiğ'e dönelim; dönemin belgelerine dayanarak.

İlk önce 1950'li yıllarda başta Halit Refiğ'in evi olmak üzere, çeşitli sanatçı ya da sanatçı adaylarının bir araya geldiğini söyleyelim. Sinemacılar ile eleştirmenler buluşur ve Türk Sinemasının durumu hakkında tartışırlardı. Türk Sinemasının içinde bulunduğu durum hakkında hem yönetmenler-senaristler hem de eleştirmenler şikâyetçiydi. Aralarında fikir alış-verişi olurdu, insanlar arasında kendini göstermek için çıkışlar olsa da (rol çalmak ulusal hastalıklarımızdan birisidir) genelde konuşabiliyor, tartışabiliyor ve belirli ortak hedeflerde/ideallerde buluşabiliyorlardı. Ancak bu süreç tarihin birkaç sınavından sonra günümüze dek tamir edilemeyecek ölçüde yıkılmıştır. Bir daha yukarıda kısaca betimlenen ilişki tarihimizin hiçbir evresinde tesis edilememiştir.

Sinemacıların buluştukları özel mekânlar var mıydı?

Halit Refiğ: Özel bir mekân yoktu. Sinemacıların buluştukları değil ama karşılaştıkları mekân Bab Kafeterya idi. Öğle yemeklerini sinemacıların önemli bir bölümü orada yerdi. Onun ötesinde mesela, Baylan vardı ama orası özel olarak sinemacıların buluştuğu bir yer değildi. Baylan önemli bir merkezdi. Kemal Tahir'le de, Attila İlhan'la da, Hilmi Yavuz'la da, Demirtaş Ceyhun'la da Baylan'da tanıştım. Ben de Baylan müdavimlerindendim bir ölçüde. Buluşma yerimizdi. Giovanni Scognamillo ile de orada tanıştık. Ama Baylan'daki çevre daha çok edebiyatçı çevre idi. Oraya gidip gelen ben ya da Metin Erksan gibi sinemacılar azdı. Buna karşılık özellikle 50'li yılların ikinci yarısında benim evim, bir kısım sinemacının buluşma yeriydi. Ankara'dan İstanbul'a gelişimden, film yönetmeni oluşuma kadar geçen süreçte Harbiye'deki ev buluşma yeri olmuştu. 1957–59 yılları arasında her hafta bir toplantı yapıyorduk. Burada sinema yazarları ve sinemacılar bir araya gelmekteydi. Gündem ne ise onu konuşur, tartışırdık. O hafta gösterilen kayda değer bir film varsa, onun yönetmenini de aramıza alarak, filmin değerlendirmesi, eleştirisi yapılırdı. Bu toplantıların devamlı müdavimleri arasında Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Ertem Göreç, sinema yazarlarından Tuncan Okan vardı, (o zamanlar Halit Refiğ de sinema yazarıydı, ikincisi bu toplantılara Scognamillo da katılmıştır–Zahit Atam), zaman zaman filmleriyle ilgili olara Lütfi Akad da katılırdı. Zaman zaman o tarihte Galatasaray Lisesi'nde okuyan ve ileride sinemayla ilgilenmeye kararlı Erdoğan Tokatlı, rahmetli Alp Zeki Heper gibi öğrencilerin de katılımı olmaktaydı.

Tartışma dozu nasıldı bu toplantıların?

H.R: Genelde tartışma dozu son derece makul düzeydeydi. Burada sanırım en keskin tartışma, Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* filmi konuşulduğu zaman oldu. Çünkü bu filmin konusu ile *Viva Zapata* arasındaki benzerlikler dile getirildiğinde Metin Erksan şiddetli bir tepki gösterdi. Onun ötesinde Atıf Yılmaz olsun, Osman Seden olsun, tartışmalarda yapılan eleştirileri gayet sakin karşılamışlardır. Herkes düşüncesini söylüyor, herkes düşüncesi doğrultusunda belli sonuçlara varıyordu. Böyle bir ortamdı.

Toplantılara katılan oyuncu var mıydı?

H.R: "Evde yapılan toplantılara iştirak eden hiçbir oyuncu yoktu o zamanlar. O tarihlerde oyuncular arasında çok fazla bir fikri eğilim yoktu. Artık yıldız sistemi iyice oturmaktaydı. Bu tür toplantılara iştirak etmeleri onların bir şekilde yıldızlıklarından vazgeçmelerini gerektirebilirdi. Bizim doğrudan doğruya yıldız oyunculara karşı bir düşmanlığımız olmamakla beraber, yıldız sistemine karşı bir hareket içindeydik. İki tarafın da böyle bir isteği yoktu yani. İlk oyuncu, siyasetçi, fikir adamı kişiliği Yılmaz Güney ile başlar. Yılmaz Güney, o toplantılardan bir buçuk yıl sonra sinemada olacaktı. Pek büyük ihtimalle onun da toplantılara katılması söz konusu olurdu." (söyleşi: Şengün Kılıç Hristidis, *Halit Refiğ Kitabı*, Sinemada Ulusal Tavır, s.78–79).

Eleştirmenler ile sektörün içinde çalışan insanların bu işbirliği ve eleştirmenlerin sektör içinde olumlu çalışma yapan yönetmenleri olabildiğince destekleme çabası 1959 yılında ciddi bir kesintiye uğramıştır. Ancak bu süreçte sonradan özellikle eleştirmenlikten çekilecek kesimlerin öncülüğünde ve tipik olarak biz doğululara özgü bir somutlanma süreciyle ilişkiler çatlamış ve gruplaşmalar uç boyutlara varmıştır. Özön'ün bu durumu çok özetleyen deyişiyle "Derginin yaşayabilmesi için gerekli maddi desteğin kaynağı ile genel yayın politikasının (maddi desteği sinemacılar sağlayacaklardı, yayın politikasını ise belirli yazarlar merkeze Türk Sinemasının menfaatlerini alarak belirleyeceklerdi, ZA) birbiriyle bağdaşabileceğinden pek umutlu değilim. Bir süre giderse de, sonunda 'şarklılık' üstün çıkar, 'ben kendi paramla kendime sövdürmem' düşüncesi boy gösteriverir. Aslında sövmek diye bir şey söz konusu olamaz tabii ama yorum sonunda buna varacak. Unutmayalım ki, 'kralın sayın muhalefeti' batıda, padişahın dalkavukluğu ise doğuda olan şeyler." (Özön'den Scognamillo'ya ya mektup, (*Sinema 65* dergisi vesilesiyle), Yeni Sinema, 1998, s.97). Burada sözü edilen durumu açıklarsak iki genel özellikle karşılaşırız; birinci olarak eleştirmen ve yönetmenler

arasındaki tartışmanın odaklandığı ilişki aslında son derece verimli bir yapıya sahipti, buna karşın ilişkinin özelliği her iki tarafın da rüştünü ispat etme isteği yüzünden gerilimlerle taçlanıyordu. Örneğin bu tartışmalarda yönetmenlerle bizzat yapılan filmlerin eleştirilmesi anlamında yakın planda konuşuluyordu. İkincisi yalnızca katılan değil tüm eleştirmenlerin yazıları mevzu bahis ediliyordu ve sinemamıza dair genel gidişatı hakkında, ulusal bir sinemanın hedefleri açısından tartışmalar yapılıyordu. Aslında bu tartışmalar bir anlamda sinemamızın gidişatı üzerine yapılan tartışmalardı. Üçüncüsü ise sektör içinde yer alan ve ellerinden geldiğince bir şeyler yapmaya çalışan yönetmenlerin ve hatta eleştirmenlerin desteklenmesi meselesi gündeme getiriliyor, bu alanda genel planda Türk Sinemasının kurtuluşu için kafa patlatılıyordu. Bu sürecin doğrudan sonucu ortak bir erekte birleşmedir, üstelik bu erek kamusal bir faydayı gözeten, bir ulusun kimliğini kendisine konu alan, kültürel geriliğe karşı çıkışı hedefleyen bir yapıya sahipti. Bu açıdan toplantılarda gündeme getirilen konularda i) insanların dünya görüşleri, ii) filmlerin sinema-toplum ilişkisi ekseninde değerlendirilmesi, iii) sektörün içinde bulunduğu koşullarda toplumun geriliği ve yapım süreçlerindeki çarpıklık baz alınarak niteliğin nasıl artırılacağı gibi fonksiyonel tartışmalar vardı. Bu süreci olumsuz etkileyen temel çatışma ise kişilerin bizzat kişiliklerinden kaynaklanan sorunlardı. Bir eleştirmenin yazdıklarını meşrulaştırmak için binbir dereden su getirmesi ya da bir yönetmenin yaptığını meşrulaştırmak için olur olmaz tezler öne sürmesi gibi özellikler, bunlara karşın ortaya çıkan alttan alta gruplaşmalar üzücüdür. Örneğin bu toplantılarda gündeme getirilen ve defalarca nasıl olacağı tartışılan "Kaliteye prim" yaklaşımı geliştirilmesine karşın ortaklaşılmadan sonuçlanması, buna karşılık karşıt-gruplar doğurarak sonuçlanması için sadece yazık olmuş diyebiliriz.

Türkiye ve ait olduğu geleneksel kültürel yapıya sahip toplumlarda genellikle eleştiri ve eylem arasındaki ilişki çok kısadır; eleştiri, genel anlamıyla tenkit bizim kültürümüzde genelde olumsuz tınlamalara sahiptir. Belirli bir şeyin çözümlenmesi ve özelliklerinin anlaşılması, tarihsel bir bağlama yerleştirilmesi çabalarından çok daha fazla yermeye dayanır.

Eleştirmen ve sanatçıların içinde bulundukları durum söyleşilerde açığa çıkar: Zaman zaman düşünürüm acaba rastlantı mıdır şu iki olgunun çakışması;

"Şimdi... 1959 yılı... Sayacağım bakın: *Yalnızlar Rıhtımı*, *Yangın Var*; *Karacaoğlan*, Atıf Yılmaz'ın Erman Film'e yaptığı, Osman

Seden'in yaptığı *Düşman Yolları Kesti*; Memduh Ün'ün yaptığı *Ateşten Damla*... Büyük prodüksiyonlar ve yönetmen filmleriydi bunlar. Ve o yıl... o yıl... Hepsi ticari başarısızlığa uğradı. Biz o yıl yönetmen olarak büyük bir şey kaybettik. Eğer bu '59 yılındaki kritik dönemi kazansaydık ticari bakımdan, yönetmenler devri gelecekti sinemaya. Bizim dediklerimiz olacaktı. Hepimiz ticari başarısızlığa uğradık. Neden mi? Nedeni basit... Basit değil, biraz çapraşık aslında, tam tersine. Nedeni şu: Hepimiz Batı özentisi filmler yapıyorduk... Bu başarısızlıklardan sonra "yönetmen filmi" yapma iddialarımız iflas etti. O sırada Ali Kaptanoğlu takma adıyla Attila İlhan *Dişi Kurt*'u getirmişti Naci Bey'e. Ben senaryoyu kötüleyecek oldum. "Sen sus" dedi Naci Bey. "İşte yaptığınız" dedi, "gördünüz" dedi, "bir şeye benzemedi. Şimdi biz konuşacağız". Onun üzerine *Dişi Kurt*'u yapmak zorunda kaldık. Hiç üzerinde durulmayacak bir filmdir. Bülent Oran senaryoyu gözden geçirdikten sonra Mike Rafaelyan'la çektik filmi. Oldukça kötü bir filmdi. Bir serüven filmiydi bu. Erkekleşmiş bir kadın, babasının teknesi var, yaşlı adam bilmem ne filan. Bir kötü adam var, tekneye sahip olmak istiyor gibi bir şeyler. Bir jön var, kızın davasını güden, babası ihtiyar olduğu için. Yangınlar oluyor, bilmem neler oluyor.. filan... Yapımcı filmi... İşin kötüsü de, yapımcı filmi diye şikâyet ediyoruz ama yönetmen filmleri de iş yapmıyor. Yapmadı bir yıl evvel. Bir bocalama dönemidir bu elli dokuz, altmış yılı. Sonra '61 yılında ihtilalle beraber yeni bir dönem başlıyor sinemada ki ben 65'e kadar o dönemde yokum. (Sinemaya ara verişimin nedeni) Bir kere, en önemlisi yorgunluk. 1948'den 62 yılına kadar 29 film çevirmişim. On dört yılda 29 film, aşağı yukarı her yıl iki film yapmak zorunda kalmışım geçinmek için. Büyük bir yorgunluk ve bıkkınlık geldi. Bunun üzerine bir süre ara vermeyi düşündüm. O çekişmelerden, birtakım piyasa dedikodularından uzaklaştım." (Akad-Onaran 1990: 96-99)

İkinci olgu ise yönetmenlerin ticari başarısızlığının yanı sıra, yönetmenler ve eleştirmenler arasındaki çatışmanın bu yıl şiddetlenmesi ve giderek belirli husumetlerin birikmeye başlamasıdır. "1950'lerin ortasında başlayan ve gelişen sinemacılar-eleştirmenler işbirliği, 1959'daki İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği sinema şenliğine dek sürdü. Ancak şenliğin seçici kurulundaki sinema yazar ve eleştirmenlerinin bir bölüğünün yanlı tutumları, bu işbirliğine ilk darbeyi vurdu. 1960'tan sonra ortaya çıkan ve çoğu eleştirmenlikten gelme genç ve yeni yönetmenlerin kısa süre sonra karşılaştıkları eleştiriler, aradaki uçurumu derinleştirmeye başladı. Sinemayla ilgili ve gerçekte yapımcılarca

hazırlanan sinema yasası tasarısı (1963); buna hazırlıksız yakalanan sinema çalışanlarının önce buna karşı çıkışları (Türk Sineması Danışma Kurulu, 1964); eleştirmenlerle toplantılar yaparak çıkış yolları aramaları; özellikle yeni yönetmenlerin ilk yapıtlarından sonrakilerinin eleştirilere uğraması üzerine dozu gittikçe artan bir eleştirmen düşmanlığına dönüşmesi birbirini izledi. Bunun sonunda, yapımcılar, kendi hazırladıkları tasarıya karşı çıkan, engellemeye çalışan; yeni yönetmenler de yapıtlarını eleştiren bu toplulukta ortak düşmanlarını buldular. Bu düşmanlığı alabildiğine körükleyenler de "ormana balta girer, sapı kendinden" atasözünü doğrularcasına, eleştirmenlikten sinemacılığa geçenlerdi." (Özön, *Yeni Sinema*, Sonbahar 97).

1. Bu anlamda eleştiri Türkiye'deki ilerleme ile Batılı dünyadan aldığı referansları karşılaştırmaya başladığı anda artık "buradan" konuşma yeteneğini kaybetmiştir. Ama nafile dünya içinde senarist ve yönetmenler de aynı durumdaydı, onlar da buradan konuşmuyorlardı. Kaybedenler ise ne yazık ki, buralılardı. Daha 1930'lu yıllarda Nazım Hikmet yabancı filmlerden adapte etme hastalığını birinci elden gördüğü için, bunları yerlileştirmenin iki anlamda saçma olduğunu ileri sürüyor; birincisi bu filmleri üretmek için yeterli sermayeye, ikincisi teknik donanıma sahip değiliz. Dahası halkın bu tip yerlileştirilen filmlere ilgisi sınırlıdır. Bunların yerine, Nazım Hikmet diyor, kendi toplumsal koşullarımızdan, kültürümüzden yola çıksak, örneğin yeni yeni canlanan folklor üzerine yapılan araştırmalardan başlayarak kendi insanımızın yaşamını-duyuşunu-kendini ifade edişini temel alarak senaryolar yazsak hem kültürel hem de ticari olarak çok daha başarılı oluruz. Ama ticareti bir yana bıraksak bile, aydının kendi toprağının insanına kendisini anlatması, bu toplumun gözünden dünyayı resmetmesi de gerekir, yabancı filmlerin re-make'leri bizi kişiliksizleştirmekten, insanımıza uzaklaştırmaktan başka ne işe yarar ki? (Bu fikirleri Nazım Hikmet, Orhan Selim ve Mümtaz Osman adlarıyla yazdığı eleştiri yazılarında dile getiriyor). Bunun kısaca özeti, buradaki halk için "buradan" yola çıkıp eser üretmektir, insanı kişilik bunalımlarına sevk edecek denli Batı hayranlığından kurtulmaktır, ama en yazığı ise etkilenilen ya da çıkış noktası alınan Batılıların sisteme direnen ve toplum kavrayışı yönünden hümanist olmaması, aksine daha çok burjuvaziyle bir sorunu olmayan "kaçışçı" filmlerin (escapist) yerli versiyonları olmasıydı. Oysa bir form olarak başlayan taklit genel özellik kazanmıştır, sinemamızın karakteristiğidir.

2. Dolayısıyla, "sanat yönetmenleri" denilen insanların hem piyasa yönetmenlerine karşı ticari mağlubiyetleri hem de eleştirmenlerin bu süreçte güçsüze karşı saldırgan konumları ortalığı bulandırıyor. 1960–65 arasında etkin olan ve sanatı savunan tek bir dergi bile yayınlanmıyor. Bunun yerine nispeten daha önemli yazarların kültür-sanat-haber ve siyasi dergilerdeki yazıları ve günlük gazetelerdeki eleştiriler kalıyor geriye.

Bu boşluk yılları bir anlamda barışı getireceği yerde daha bir sertleştiriyor durumu; 1963 yılında sinemacılarımızın hep istedikleri "Sinema Yasası" gündeme geliyor, "sinemacılar" ile eleştirmenler karşıt kamplarda birbirlerini yedikleri için ne yasa çıkabiliyor ne de dayanışmanın koşulları.

1964 Sinema Şurası: Kopuş Anı (geri dönülemeyen anın başlangıcı)

1. Türkiye'de sinema yazarları asla yekpare bir bütün oluşturmadı. Sinema yazarları asla Türkiye'de sinemanın gelişimi yönünde tam bir uyum içinde genel olarak sinemamızın kendisi için faydalı özellikler üzerinde ortaklaşmadı. İkinci basamak olarak yaptıkları bu hatalardan yola çıkarak sonuçlardan etkilendiklerinde bu kez geri dönülmez yanlışlar yapmaya devam ettiler, sürüklendiler.

2. İlk önce 1960'da yapılan askeri darbe, hakikaten giderek diktatoryal yöntemlere başvuran, gücü giderek daha fazla merkezde toplamaya çalışan, bunun yanı sıra toplumsal gidişatı iyi ve verimli şekilde yönlendiremeyen bir siyasi iktidara karşı yapılmıştı. Yaptıklarına ilişkin yapılan her türlü muhalefeti şiddetle, çarpıtarak, baskıyla çözmeye çalışan ve bunu yaparken uyumlu bir bütün olarak çalışamayan bir iktidar vardı. Dahası belirli ölçülerde iktidar aygıtını yönlendiren bu insanlar sınırlı bir karar alıcılar ve Menderes'in deyimiyle "odunlar"dan[1] oluşuyordu, bunlara ise halkın belirli bir kesiminin yoğun tepkisi, belirli bir kesiminin ise koşulsuz desteği vardı. Bir bütün olarak toplum kamplara ayrılıyordu; siyasi iktidar ise sürekli sert bir şekilde önlemlere başvuruyor ve baskının dozunu artırıyordu: Bu nedenle 1960 yasası, siyasi iktidarın alanını

[1] Meclisteki bir polemik sırasında Menderes kürsüden "ben istersem odunu bile aday gösteririm, hatta seçtiririm de" diye bir konuşma yapmıştı. Demokrat Partililerle birlikte hiçbir tartışma nitelikli bir düzey gösteremiyor, her şey parmak demokrasisi ile ve blok olarak hallediliyordu. Bu süreçte açık anayasa ihlalleri bile sıradanlaşmıştı.

sınırsızlıktan kurtarıp, muhalefete ve fikir-ifade hürriyetlerinin koşullarını olabildiğince artırmaya yönelik bir itkiyle şekillendirildi.

3. Bu anlamda 61 Anayasası, bu tip diktatoryal girişimlerin önünü kesmek, öte yandan muhalefetin demokrasinin vazgeçilmez parçası olduğunu düşünen ve belirli ölçülerde batılı düşünceyi bilen insanlar tarafından yapıldı. Buradan yola çıkarsak, anayasa olabildiğince muhalefeti korumaya çalışan bir itkiyle yapıldı, ifade hak ve hürriyetlerini gözeterek tasarlandı, hatta sinemadaki sansürün yapısının bile kökten değiştirilmesi bile gündeme geldi, fakat yasalaşmadı. 1963 yılında ise belirli bir yasa desteği gündeme geldi, meclise sunuldu, bakanlık bu yasal süreçlerden sorumlu tutuldu, görüşmeler yapıldı, şuralar düzenlendi. Ama yasalaşmadı. Buna karşın 61 Anayasası çok önemli bir madde olarak sansür kararları Danıştay'a götürülebilir anlayışını getirdi. Sansürün kararlarını tartışmalı hale getirdi. Genel olarak genişletilen ifade hak ve hürriyetlerinden sinemacılarından yararlanması düşüncesi savunuldu. Böylesi bir kültürel ve yasal süreçlerin ardından sinemada belirli tipte filmler yapılmaya başlandı. Bunlar kamusal destekler de görmeye başladı; hem seyirci bakımından hem de yasal süreçlerde sansürün baskılarına karşı çok anlamlı kazanımlar elde edilerek. Zaten daha darbenin birinci yılında Metin Erksan'ın yönettiği *Yılanların Öcü* filminin sansür edilmesi kararı bir toplumsal olay haline geldi ve bu tartışmalara Cumhurbaşkanı el koydu ve sansür tartışması filmin lehine sonuçlandı.

İç piyasa hem iktisadi olanakların artması (hem ekonominin daha verimli yönetilmesi hem de yurtdışında çalışan işçilerden gelen Türkiye için çok büyük miktarlarda dövizin etkisi, büyüyen makro ekonomiyle birlikte) hem de yeni toplumsal ideolojilerin sanata katılımı teşvik eden yönüyle sinema-tiyatro dünyası hızlı bir şekilde evrim geçirip büyük oranda halka mal olma fırsatını kazandı. Yıllar sonra hem akademisyenler hem dönemin sinemacıları o yılları iktisadi açıdan "Türk sinemasının altın yılları" olarak niteleddiler. Sonuç olarak Türkiye'de hem sinemada yapılan filmlerin sayısının artması, aynı zamanda seyirci rakamlarının geçmişle karşılaştırılamayacak ölçüde büyümesi hem de tiyatroda özel tiyatroların hızla sayısının artması, aynı zamanda izleyici sayısının artmasının aynı on yıllık dilimde olması rastlantı olabilir mi? Türkiye aslında 1960'lı yıllarda Cumhuriyet'in kurulmasından sonra gerçek anlamda Aydınlanmayı bu dilimde yaşamaktaydı.

Tiyatroda bu süreç çok daha sağlıklı işledi. Çok daha fazla yerli tiyatro oyunu yazıldı, çok daha fazla ülkemiz için güncel oyunlar oynandı (tamamen yerli ya da adaptasyon (sinemayla tiyatro

arasındaki temel farklardan birisi buydu; tiyatroda adapte edilen ya da metne bağlı kalınarak oynanan oyunlar genelde çok nitelikli eserlerdi, sinema da ise adapte edilen filmler ne yazık ki büyük oranda ticari-sömürücü (hem duygu yönünden hem de estetik kirlilik yaratıcı) piyasa eserlerinden yapılıyordu. Buna karşılık sinemada nitelik ve öyküleme yönünden de ciddi ilerlemeler yaşanmıştır. Örneğin 1950'lerin en büyük gişe başarısı elde eden yönetmeninin Muharrem Gürses olması, 1960'larda ise bu yönetmenin Orhan Aksoy olması dikkate alındığında arada bir nitel değişim olduğu anlaşılabilir. Ancak buna karşın sinemada gelişim tarih içinde gittikçe ileriye giden özellikler taşımıyordu; çok daha sınırlı bir zaman diliminde çok daha şablonlaşan bir tarzda üretim modeli ortaya çıkıyordu. Sektörün içinde uzun vadeli "piyasa oyuncuları" değil "kapkaççılar" giderek ağırlıklarını koymaya başlamışlardı. Buna ilişkin sektör içinde de tepkiler yükseliyordu. Bu tepkilerin somutlandığı alanlarda söylenilenler belirli bir uyum ve tutarlılık kazanmaya başladığı anda Baykam Tasarısı ortaya çıktı. Bu tasarı somutlanma, kanunlaşma, destekler belirli bir plan dâhilinde yapılmanın eşiğine geldiğinde "ormana baltayla girenler gündeme geldi". Yakıp yıktıkları ne yazık ki kendi kişiliklerine uygun filmler yapma olasılığıydı. Yönetmenliğe devam etmek için değildi mücadeleleri, sektörün yönetmeni olarak kalmak içindi, ne başka bir olasılık düşünebildiler, ne de sanat yapma aşkına belli bir görüşü tutarlı bir şekilde savunabildiler.

1963 Eylül'ünde ortaya çıkan Baykam Tasarısı'ndan sonra 1964 yılında düzenlenen şura iplerin atılma dönemi oldu. Çünkü ilk toplantıda yeterince hazırlıklı olmadıklarını söyledikleri[2] durumdan Özön'e göre yalnızca üç ay geçtikten sonra bu kez bütün sektör çalışanlarını içerecek denilerek –aslında sektörün belli bir kesiminin sözcüsüydüler- kararı da biz veririz diyorlardı

İdeoloji Tartışmaları: Tarihsel Gelişmenin Dökümü

1950'li yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye'de üretilen yıllık Uzun metrajlı ve kurmaca film sayısı 50 ile 100 arasında salınıyordu ve giderek 100'e yaklaşıyordu. Bununla koşut olarak sinema salonu sayısı, koltuk kapasitesi, seyirci sayısı –yerli film seyirci sayısı- genel

[2] Aslında gizli gizli varolan durumlarda hangi dengeleri gözetip, ortaya çıkan durumdan kimin ne kadar faydalanacağı konusunda aramızda anlaşamadık, bize bir süre tanıyın, ortadaki pastayı bölüşmek için kendi aramızda görüşüp bir uzlaşmaya varalım isteğinden başka bir anlama gelmiyordu, "şu anda hazırlıksızız" sözü.

olarak bir büyüme eğilimi içindeydi. Ancak aynı oranda büyümeyen vazgeçilmez iki bileşen daha vardı;

1. Sektörün dikey büyümesi dediğimiz, sermayenin yoğunlaşması, üretimin aşamalarının giderek uzmanlaşmaya yol açacak şekilde alt dallara bölünmesi, bu alt-dalların her biri için yeterli sermaye yatırımıyla en nitelikli ürünleri verecek şekilde sektörün üretim bileşenlerinin oluşması yaşanmadı.

2. Bunun dışında iki anlamlı bileşen daha vardır ki –ekseriyetle bunlar birbiriyle ilişkilidir- bunlar nitelikli ve bir ulusu temsil etmeye haiz eserleri üretecek –yaratıcı- sanatçı ile bu sanatçıların ürettiği

beğenisi anlamlı bir mesafe kaydediyor ne de kendini gerçekten yetiştirmiş, sektörün içinde çalışırken bir yandan kendini geliştirmeye devam eden sanatçılar giderek ağırlıklarını koyabiliyordu.

3. Dolayısıyla sektör içinde tam da 1948 yılında yerli filmler lehine belediyelerin aldığı eğlence vergisi içindeki rüsumlarda yerli filmler lehine yapılan indirim:

i. Sektör içinde geçici ve vurguncu yapımcı tipini nasıl artırmış ve

ii. Sermaye yoğunlaşması artacağına, aksine nitelikte bir azalmayı, hatta halkın kültürel geriliğini sömürmeye niyetli insanları sektöre sokmuşsa, benzeri bir durum 1960'larda tekrar ortaya çıkmıştır. Sinema giderek niteliksiz yapımcıların aktörcükler olduğu bir toplamın baskısını üzerinde hissetmekteydi.

Toplam üretilen uzun metrajlı-kurmaca film sayısı 1961'de 100, 1962'de 123, 1963'te 132'ye ulaşmıştı, dahası duracağa da benzemiyordu. Bu sayı en yüksek noktasında 300 civarında seyretti. Ancak bu rakamlara ulaşılırken, sinema niteliksel eser üretmek yerine en ucuz, en bayağı biçimlere bürünüyor, sanat yapmak isteyen insanların eserleri içinde durum içinden çıkılmaz hallere bürünüyordu. Bu anlamda sektörde 1) yabancı filmlerin ithaline kota konulması, 2) dublajın yasaklanması talepleri ortaya çıktı. Ancak bunlar belirli bir ortak siyasa şeklinde düşünülüp tartışılıp savunulmuyordu; bize özgü Doğulu söylemin tuhaf anarşisi içinde şekillenmişti. Neredeyse öznesiz bir süreç gibiydi. Aynı zamanda sektör içinde kendi elleriyle yarattıkları –aslında ticari sinemanın vazgeçemeyeceği- star sistemi de üretimi gittikçe riskli bir hale

getiriyordu.[3] Bu nedenle Yapımcılar bir sürü ticari sinema dergisinde yeni yıldızları devşirecekleri yarışmalar da açmışlardı. Buna karşın piyasanın olduğu her yerde varolan hengamenin ve anarşinin bizde enflasyonlu hali yaşanıyordu.

Baykam Tasarısı, 1963 yılında başta sinema yazarı olarak Semih Tuğrul yapımcı olarak da özellikle Turgut Demirağ'ın yer aldığı bir grubun katılımıyla görüşülmeye başlandı. Sinemanın giderek yıldızı ulusal planda yükseliyordu ve dönemin *en etkin-en kitlesel-en sevilen sanat dalı olarak sinema* yıllardır istediği yasanın olabilirliğini gördüğü anda, Türkiye Sinemasının geleceğini değil, kısa erimli çıkarların peşinde koşan yapımcıların elinde iğdiş edilme tehlikesi yaşamaya başladı. Görüşmeler sınırlı bir çevrede yapılıyordu, yazarların kapsamın genişletilmesi istenci hakaretlerle karşılandı (bakınız; Ek bölümü). Ortalık tam anlamıyla şenlendi, o zaman anlaşılmıştı ki, genelde kamera arkasında olan yapımcılar-yönetmenler gibi sektörün aktörleri rol yapma özlemlerini gerçek hayatta göstermek istiyorlardı. Yapımcılar sinema yazarlarını bir senatörün önünde kovdular. Buna karşın tasarı şekillendirildi ve mecliste görüşmelere sunulmanın eşiğine gelindi ve konuyla o zamanki en yakın bağları bulunan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı (çünkü o tarihlerde bir Kültür Bakanlığımız yoktu) konuyu somutlamak ve yasallaşmadan önceki son halini vermek üzere 1964 yılında bir Danışma Kurulu ve üç ay sonrasında da bir Şura düzenlemeye karar verdi.

Tasarının ilk şekline doğrudan yerli film yapımcıları hazırlama sürecinden itibaren katkıda bulunmuşlardı.

1. Tasarının ilk formüle edilmesinden önce yönetmenler ile sinema yazarları arasında görüş alışverişi yapılırdı, hatta genelde müspet içerikliydi ilişkiler. Bu yıllara değin toplumsal gerçekçi olarak adlandırılan o dönemki filmlerin yönetmenleri olabildiğince hoşgörülü bir biçimde basın tarafından desteklenmişti. Ancak son dönemlerde sanat sineması yapmayı hedefleyen yönetmenlerin filmlerini de eleştirmeye başlamışlardı. Bu dönemde ortak toplantılarda "kaliteye prim konusunda" uzlaşılmıştı, ancak bunun nasıl olacağının yolları üzerinde anlaşılamamıştı. Örneğin kaliteli filmlere prim verilecekti,

[3] Bu tip bir durumdan kaynaklanan ilk intiharın da bu yıllarda ortaya çıkması rastlantı olamaz; 1963 yılında Suphi Kaner kendisine önerilen ve kabul edemeyeceği rolde oynamayı reddettiği için -rolü oynarsa geçmişinden getirdiği tipleri bir daha oynayamazdı- Prodüktörler Cemiyeti boykot kararı verince aldığı uyku hapıyla intihar etmişti. Detaylı bilgi için bakınız Agah Özgüç, *Türk Sinemasında İlkler*.

ancak yalnızca kaliteli yerli filmlere mi yoksa yabancı filmlere de mi destek verilmeliydi? Kaliteli olanı kimler seçecekti? Destekler vergi indirimi şeklinde mi, yoksa bir havuzda toplanacak paralardan mı verilecekti?... Bu tartışmalar sinema alanındaki belirli bir düzeyi tutturan yönetmenler ve nitelikli sinema yazarları arasında yapılıyordu. Oysa tasarı Baykam tarafından gündeme getirildiğinde, yönetmenler katılmamıştı, geriye birkaç sinema yazarı ve piyasada sıradan film yapan yapımcılar kalmıştı. Onlar ise yazarlara zaten karşıydılar, istediklerini yapmak için toplantının dışına itmek için ellerinden geleni yaptılar.

2. Tasarının hazırlanması sırasında bu tip görüşmeler çok daha sıkılaşmıştır. Ancak bu kez yazarlar ile sanat filmleri yaptıkları düşünülen yönetmenler arasında bir ayrılma gerçekleşti. Çünkü yönetmenler eğer yapımcılar öyle diyorlarsa, kendilerince meslektaşlarının yanında olmak daha doğruydu, çünkü eleştirmenlerin kendi filmlerini eleştirmesi, film yapmak için yapımcılara karşı bağımlı olmaları gibi bir denklemden hareket ediyorlardı. Dolayısıyla daha önce ateşli bir şekilde savundukları kaliteye prim isteği rafa kalkmış oldu; çünkü yapımcılar ile sinema yazarları arasındaki en büyük tartışma bu alanda ortaya çıkıyordu.

3. Ancak tasarının yasalaşmadan önce sektörün genel anlamda uzlaşısının elde edilmesi ve genel olarak basının ve dolayısıyla sinema yazarlarının desteğinin elde edilmesi isteği de vardı. Bu anlamda yapımcılar arasında eleştiriye tahammülsüzlük (yüzyıllardır bir gelenektir bu toprakta) ve oluşacak yasadan maksimum faydayı elde etmek isteyenlerin hoyratlığı ve celalliği iletişimi son derece menfi bir şekilde etkilemiştir. Ancak hem yapımcılar hem de Baykam basını bir yandan elinde tutmak istiyordu. Öte yandan istedikleri sermaye sahibi yapımcıların koşulsuz desteklenmesiydi, sinemanın geleceğini değil dönemsel kârlarını daha öne çıkarıyorlardı, ancak en acısı da şuydu; sektörü kesinlikle bir bütün olarak düşünmüyorlardı. Yapımcıların istedikleri başta kendileri olmak üzere sınırlı sayıda yapımcının devlet tarafından korunması ve maddi yönden kazançlı hale getirilmesiydi. Üstelik 1963-64 yılının iktisadi tabloları incelendiğinde sinemacılığın kendi içinde taşıdığı risk payı artmaya başlamıştı, yatırılan paraların geri dönüş süresi uzuyor, bazı filmler bu süreci tamamlayamıyor, sinema ayağı denilen süreçlerde tekelleşme yaşanıyor... Dolayısıyla tasarının hazırlanması sürecine birçok farklı sektör bileşeninin katılacağı görüşmeler dizisi önerisine şiddetle ve hakaretle karşı çıkmışlardı. Görüşmeler kilitlendi, sinema yazarları hakaret nedeniyle toplantıyı terk ettiler, Baykam da iki

arada bir derede kalmıştı. Yapımcıların (sınırlı sayıdaki) istekleri doğrultusunda tasarı ilk şeklini aldı.

4. Ancak sular durulmamıştı; işin en önemli savrulmasına sektörde nispeten sanat filmi yaptıkları ileri sürülen, geçmişte eleştirmenlik yapmış, kendilerini eğitimli olarak gören yönetmenler yaşamıştır. Kendileri için de son derece rasyonel olabilecek önerileri, yapımcının tarafında yer almanın gelecekte iş getireceği önsel kabulü dolayısıyla reddetmişler ve sektör içinde sallanan konumlarını da pekiştirmek için ilkesel değil -kısa vadeli çıkarlarını göz önünde tutarak- anlamsız bir pragmatizmle davranmışlardır. Kendi filmlerine yönelik eleştirilerden dolayı eleştirmenlere kızdıkları için onların sürecin dışına itilmesi, kötülenmeleri, hakaret edilmeleri içlerinde gizli bir "sonunda hak ettiğini buldun" duygusu yaratıyordu.

5. Özön'ün yeni yönetmenler dedikleri isimler sinema yazarlarına duydukları öfkeyi bir yandan bilemişler, öte yandan Özön'ün deyimiyle Padişahın dalkavukluk ihtiyacına seslenerek kendilerini güçlü hissettikleri için yapımcıların yanında durmakla yetinmeyip sinema yazarlarına karşı olabildiğince sert bir saldırı harekâtının komutanları olmaya soyunmuşlardır, deyim yerindeyse 1959'un rövanşını almak istiyorlardı. Yapımcılar bir yanda yönetmenlerin söylemlerinde kendilerinin diyemeyecekleri ifadelerin sözcülüğünü gördüler, öte yandan onların stratejik hesaplarının kendi isteklerinin gerçekleşmesine yarayacağını sandılar.

6. Sonuç olarak tasarı Meclise sunuldu, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı bu konuları derlemek, düzenlemek, son şeklini vermek, Planlama sürecine uygun şekillerde aktarılmasını sağlamak gibi vesilelerle görevlendirildi. Ancak bu süreçte neredeyse bir yıl geçmişti, 1964 Ağustos'unda nihayet planlamadan da bir kişinin müşahit sıfatıyla katılacağı bir Danışma Kurulu toplandı. Danışma Kuruluna daha önceki bileşime göre hem sektör hem de sinema yazarları çok daha geniş bir katılım gösterdi. Üstelik artık nihai aşama çok yakındı, bir senatör değil bir Bakanlık işin merkezindeydi. Danışma Kurulu toplantısı tam bir hengame şeklinde geçti; sinema yazarları sürece ilişkin öneriler getirirken, yönetmenler-yapımcılar-sinema çalışanları toplu halde "Biz hazırlıksızız, toplantı daha sonraki bir tarihte yapılsın" diyorlardı. Oysa Danışma Kurulu sinema sektörünün sorunlarını dinlemek, bu sorunlara çözüm bulmak için neler yapılabileceğini konuşmak, bütün bunların ardından yasal şekilleri Bakanlık bünyesindeki uzmanlara bırakmak amacıyla toplanmıştı. Hem bakanlık yetkilileri, hem de planlamadan gelen müşahit (Ali Özoğuz) dahası sinema yazarları son derece şaşırmıştı;

sektör bir bütün olarak "bilmiyoruz-hazırlıksızız" diyor ve sektörün sorunları tartışılamıyordu, hem de bunun için toplanılmışken.

7. Aradan üç ay daha geçti, 1964 Kasım'ında yasa için bir Şura düzenlendi. Yasanın tartışılacağı yerde bizzat Bakan'ın davet ettikleri basın mensupları (sinema yazarları) dâhil, yönetmenler, sinema çalışanlarının temsilcileri, yapımcılar, yazarlar, devletin konuyla ilgili yetkilileri ve yine Devlet Planlama Teşkilatından bir yetkili bulunuyordu. Bizzat Turizm ve Tanıtma Bakanı Ali İhsan Göğüş toplantıya özel olarak hazırladığı bir konuşmayla katılıyordu, tartışmaların en kısa sürede sonuçlanması ve sinema yasasının çıkması için son derece istekliydi. 1963-64 arasında ise yani son bir yıl içinde sinema eleştirmenleri ve yeni yönetmenler arasındaki ipler yönetmenler nezdinde tamamen kesilmişti. Üç ay önce hazırlıksızız diyen kesimler –yani film üretimindeki kesimleri temsil edenler- bu kez ön hazırlık yapmışlardı, ancak yasa tasarısı üzerinde değil, toplantıda sinema yazarlarını nasıl ekarte edecekleri üzerinde.

8. Danışma Kurulundan yasaya dair somut tartışmalar çıkmamıştı, ancak kısa bir süre sonra bir Şura toplanacağı belliydi. Üç ay sonra da oldu. Ancak başta yeni yönetmenler olmak üzere sinema sektöründe üretim içinde çalışanların temsilcileri kendi önerileri, sorunlarının dökümü, yapılması gerekenlere ilişkin somut önerileri yerine işleyiş üzerine stratejiler geliştirmişlerdi. İlk önce haset besledikleri eleştirmenleri Şuradan dışlamayı hedefliyorlardı. Bizzat Bakan tarafından ismen çağrılan eleştirmenler de dâhil olmak üzere, belirli insanların toplantıdan çıkarılmasını istiyorlardı. Peki, bu durumda 1) sinema çalışanları, 2) yapımcılar, 3) yönetmenler nasıl ortak hareket etmeye ikna olmuşlardı? "Burada işin tuhaf yanı şuydu: Sine-İş Sendikası iki ay önce Türk sinemasında ilk kez bir grev kararı başlatmıştı, ama şurayı boykota hazırlanan ele başlarda sinema yazarlarına karşı düşmanlık öylesine derindi ki, sendikanın kurucularından Metin Erksan, kuruculardan ve genel sekreter Ertem Göreç ile başkan Davut Ergül sendikayı, grev ilan ettikleri Türk Stüdyo Sahipleri'nin yanına sürüklemekte sakınca görmüyorlardı."... Yeşilçam'da bir sırrın uzun süre saklanması olanaksız. Nitekim gerek şura sırasında gerek şura ertesinde birçok kaynaktan bunun nasıl kotarıldığı ortaya çıktı: Bu yönetmenler yapımcılara gidip "Sizler uyuyorsunuz. Bu solcu sinema yazarları, CHP ve Planlamacılarla işbirliği yapıp sinemayı devletleştirecekler; bundan böyle filmler devlet eliyle çevrilecek; Yeşilçam diye bir şey kalmayacak; siz hava alacaksınız..." masalını okumuşlar. Sinema emekçilerineyse "Siz alaydan yetişmesiniz; sinema yasası çıkınca sinema okulları açılacak,

sinemada yalnız bu okullardan çıkanlar çalışacak; size Yeşilçam'da ekmek kalmayacak..." demişler. Şuranın bir bölük sinemacı tarafından boykot edilmesinde sinemamızın bu 31 Martçılarının propagandası elhak etkili olmuştur." (Nijat Özön, *Yeni Sinema-5*, yaz-sonbahar 1998, s.53) Dolayısıyla perde arkasındaki bu çalışmalar sonucunda, sinema yazarlarının sinema sektörünün tümden değiştirileceği, artık işsiz kalacakları korkusu, bunu planlayanların ise sinema yazarları olduğu hissiyle onların toplantıdan atılmasını kendilerine hedef seçmişlerdi. Bunları örgütleyenlerin merkezinde ise Metin Erksan, Halit Refiğ ve Ertem Göreç vardı.

9. Sonuç olarak filmin bir senaryodan pelikül haline gelene kadarki süreçte yer almayan herkesin dışarı çıkarılmasını istemişlerdir. Üstelik verdikleri ültimatom bir tehdit de içeriyordu; eğer sinema yazarları çıkarılmazlarsa biz çıkarız diyerek. Bakanın bizzat toplantıya çağırdığı isimleri tartışmadan kovması pek uygun olmadığından, Tasarının tartışılmasını, şekillenmesini, Devlet Planlama Teşkilatının raporlarına girmesini, sinemacılarımızın on yıllardır söyledikleri bir Sinema Yasasını engellemiş oluyorlardı.

10. Bu durumda tasarı yeterince tartışılamamış, şekillenmesi çok uzun sürmüş, nihayetinde 1965 seçimlerinde Adalet Partisi iktidara geldiğinde güdükleştirilmiş bir halde yeniden 1968 yılında gündeme getirilmiş, sonuç olarak hiçbir zaman işlevli bir şekilde kullanılmamıştır.

11. Yapımcıların, o tarihlerde yaptıkları filmlerin ticari açıdan başarısızlığa uğramaları, daha sonraki gelişmeler içinde süreçten zarar görmeleri, sürece daha nesnel olarak vakıf olmaları nedeniyle yönetmenlere karşı sektörde bir tepki birikmiştir. Dahası sinema eleştirmenleri ile tümden köprüleri atmanın somut hali de ortaya çıkmış, karşılıklı olarak diş bilemeye başlamışlardır. Bütün bunların olması yaklaşık olarak bir-buçuk yıllık süreye sığmıştır. 1965 yılının başlarına geldiklerinde olanlardan ciddi olarak kendileri de zarar görmüştür, ama Türkiye'de sinemacıların ağzına pelesenk olan "bir sinema yasamız bile yok" sözünün bir nedeni de budur. Sinema çalışanları ise bizzat kendi örgütlenmeleri, mücadeleleri sonucunda 1978 sonrasında bir sektör olarak tanınmış ve sigorta/emeklilik hakları kazanmışlardır.

12. Yeni yönetmenler sinema eleştirmenleri ile geçici bir barış yapmanın kendileri için daha iyi olacağını düşündüklerinden 1965 yılının başından itibaren, yalnızca Türkiye Sinemasına eğilen bir sinema dergisinin çıkarılmasına maddi destek sağlayacaklarını ve

kendilerinin de zaman zaman yazı vererek destek verecekleri bir proje olarak *Sinema 65* dergisinin çıkarılmasına ön ayak olmuşlardır.

13. Ancak tam bu süreçte iki tarihsel olay süreci yine radikal olarak değiştirmiştir. Bunlardan birincisi Sinematek'in kurulması, ikincisi ise yapılan genel seçimlerde Adalet Partisi'nin açık farkla birinci olmasıdır. Yeşilçam'da 27 Mayıs sonrasındaki atmosfer hızla değişmiş, yapımcılar yeni iktidara yaranmayı önemsemiş, aynı zamanda sınıfsal tercihlerini yapmışlardır. Sonuç olarak yeni yönetmenlerimiz işsiz kalmanın eşiğine gelmişken, aynı zamanda "kuram merakı"na kapılmışlardır. Bu nedenle de yaptıkları, sinemaya ilişkin kuram üretmekten daha çok kendi durumlarını rasyonalize etmek, daha sonra da geçmişteki fikirlerini revize ederek daha düzen içi konumlara hızla geçmektir. Tam bu arada *Sinema 65* dergisi kopuş öncesinde geçici bir barışma denemesi işlevi görmüştü, daha sonra ise yaşadıkları bütün sorunların sorumlusu olarak gördükleri sinema yazarlarını karşılarına almışlar, onlara saldırmayı kendileri için en uygun hedef olarak görmüşlerdir. Ancak kuramcılık merakı çuvala sığmayan mızrak nedeniyle gerçeklerin budanmasıyla bir arada yürütülmüştür –kaçınılmaz olarak.

14. Bu sürecin devamında Sinematek kurulduğunda yeniden köprüler defalarca atılmıştır; ikisi kayıtlı ve basılı Sinematek'te yapılan tartışmaları sinemacılar terk etmişlerdir. Ancak yeni savundukları konumlarda Türkiye'ye ilişkin yazdıkları bir yandan geçmişte yaptıkları filmleri, öte yandan geçmişte savundukları düşünceleri reddetmek noktasına getirmekteydi kendilerini. Kızgınlık-saldırganlık-ithamlar ardı ardına yapıldı, öte yandan dünya sinemasına dair küçümseyici tavırlar da birbirini izledi. Ortada bir dev aynası vardı bir yandan, öte yandan ise takım arkadaşlığı ruhuyla birbirleriyle methiyeler düzmeyi adet haline getirmişlerdi. Halit Refiğ'e göre Türk Sinemasının en büyük yönetmeni Metin Erksan'dı... Erksan'a göre Halit Refiğ Ulusal Sinema Kavgası'nda bir şaheser yaratmıştı, Erksan her sinema yazarının sırtında bir çarıklık deri alacaktı, *Cezayir Savaşı* da neydi ki, Sinematekçiler halktan uzak insanlardı. Gerilim o boyutlara varmıştı ki, Yılmaz Güney'in Sinematek'te film seyretmesi, dahası kimi filmlerinin orada gösterilmesi bile bir ihanet olarak sayılıyordu. Bu arada *Ulusal Sinema* dergisinde Andre Bazin'in bir Katolik olduğu ispatlanmaya çalışılıp, Sinematekçilerin okudukları *Cahiers du Cinema* dergisi bile mat edilmeye çalışılıyordu.

15. Ulaştıkları noktalardaki konumları kısaca şu şekilde özetlenebilir; 1) Türkiye'de sınıflar yoktur, 2) Batıcılık bir aydın

hastalığıdır ve Türkiye aydınlarının bu hastalığı halkı tanımalarının önündeki en büyük engeldir (Metin Erksan'ın en büyük projelerinden birisi Haçlı Yamyamlar adlı bir tasarıydı), 3) Türkiye'de kültürün ana bileşeni İslam'dır ve Osmanlı İmparatorluğu halkını koruyan-sakınan bir yapıya sahiptir (Devlet Anadır), 4) Çağdaşlaşma aslının inkârıdır, 5) Asya Tipi Üretim Tarzı esastır (bunu sınıfların oluşmaması tezlerinin desteklenmesi için savunuyorlardı), 6) Türkiye'de sinema sermaye esasına göre kurulmamıştır ve Yeşilçam'da sömürü yoktur, 7) Toplumsal Gerçekçilik akımı batılılardan edinilmiş bakış açısıyla – özellikle sinema yazarlarının fişteklemesiyle- yapılmış halktan uzak bir sinemaydı, 8) Sinema yazarları Türkiye'de sinemanın gelişmesinin önündeki en büyük engeldir ve Batılı formları ve anlatım biçimlerini Türkiye'deki sinemaya zorla ve dışarıdan empoze etmeye çalışmaktadırlar... Dolayısıyla *Devlet Ana*'da Kemal Tahir'in kancık olarak nitelediği Bizanslılar Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası adlı* kitabında (sinema yazarlarının) Kancık Vuruş'una dönüşmüştür, 9) Şeyh Bedrettin bir halk kahramanı değil, devletine karşı kılıç çekmiş bir haindir, 10) Sinema yapmak isteyenin halkı iyi tanıması gerekir, bu da aslında çok tutan filmlerin anlaşılması için çok önemlidir, kısacası Emel Sayın'lı beş film yapmak gerekir, çünkü halk Emel Sayın'ı çok sevmektedir. Burada asıl tartışma konusu olan son derece basittir; çünkü Türkiye'nin siyasal olarak gidişatı, benzeri diğer Üçüncü Dünya ülkelerinde olduğu gibi, eleştirmenleri-yönetmenleri şu seçimle yüz yüze getiriyordu; Nasıl bir düzen istiyoruz? Halka nasıl yardımcı olabiliriz? İnsanların haklarını elde etmesinde, insanca bir düzenin kurulmasında sinemanın nasıl bir rolü olabilir?... Olanın en kısa özeti budur; yönetmenlerimizin bu sorulara 1950-65 arasında verdikleri yanıtlar ile bu tarihten sonraki yanıtları köklü olarak değişmiştir, sonuç olarak da söylemleri ve hataların sorumlularına ilişkin düşünceleri de.

Kaynakça

Atam, Zahit (2002) "Nazım Hikmet ve Sinema, Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar..." (*Nazım Hikmet Panelleri*) içinde İstanbul: Nazım Kültürevi Kitaplığı, s. 97–124.

Atam, Zahit; Bülent, Görücü Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları–1, Görüntü -4 Kış 95–96, s. 6–20.

Daldal, Aslı (2005) *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi.

Kayalı, Kurtuluş; Erksan, Metin (2004) *Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara: Dost Yayınları.

Onaran, Alim Şerif; Ö., Lütfi, Akad, Afa (Mart 1990) *Sinema*, söyleşi kitap, İstanbul: AFA yayınları, 96–99, 110

Özön, Nijat, (Mart 1995) "Karagözden Sinemaya, cilt-1" içinde, *Yeşilçam Dünkü Çocuk'u Çeviriyor,* s. 186-189, *Halk Sineması Aldatmacası* s. 189-194, *Ulusal Sinema Üzerine Söyleşi* s. 194-229, Ankara: Kitle Yayınları..

(1962) *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yayınları.

(1968) *Türk Sinema Kronolojisi*, Bilgi Yayınları.

(1997)"1965'in Ortasında Eleştiri: Sinema 65 Denemesi, Yeni İnsan Yeni Sinema -3 Sonbahar, s. 80–91.

Yeşilçam 1965: Kırılma Noktası, Yİ Yeni Sinema–4 Kış 97-98, s. 56-65.

(1998) Birinci Sinema Şurası: Bir Şuranın Öyküsü, Yİ Yeni Sinema -5 yaz-sonbahar, s. 43–53.

(1999) Sinema Şurasından Sonra, Yİ Yeni Sinema -6 Sonbahar, s. 92–98.

(1996) Söyleşi: Nijat Özön, Görüntü Dergisi -6 İlkbahar, Zahit Atam-Bülent Görücü, s. 2–14.

(2004) Erksan'a ve Belgelere Göre Metin Erksan-1, Yeni Film -5 İlkbahar, s.42-54.

(2004) Erksan'a ve Belgelere Göre Metin Erksan-2, YF -6 Yaz, s. 30-41.

(2005) Bak Şu Yazana ya da Bozacının Şahidi, YF -8 Kış 2005, s. 88-92.

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

(Nisan 2007) *Sinemada Ulusal Tavır –Halit Refiğ Kitabı*, Söyleşi Şengün Kılıç Hristidis, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

(Kasım 2001) Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, söyleşiyi yapan İbrahim Türk, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Giovanni, Scognamillo (2003) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları (İkinci Baskı).

(1972) Türk Sinemasında 6 Yönetmen, İstanbul: Türk Film Arşivi Yayınları.

Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar-1, Yİ Yeni Sinema 3, s. 39-50.

Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar-2, Yİ Yeni Sinema 4, s. 43-55.

Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar-3 (Ulusal Sinema), Yİ Yeni Sinema 5, s. 54-59.

(1965) Sinema 65 Yıllığı: Türk Sinemasında Gerçekler, editörler: Giovanni Scognamillo-Agah Özgüç, İstanbul.

Özgüç Agah, Türk Sinemasında İlkler

Özgüç Agah, Antalya Film Festivalinin Gizli Tarihi, 115-127, 100. Yılında Bir Sinema Klasiği içinde, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi yayını, 1995.

Şener Erman (1970) *Yeşilçam ... ve Türk Sineması*, İstanbul: Kamera Yayınları.

Gerçekten Toplumcu Gerçekçi sinemanın örneklerinin künyeleri...

Hudutların Kanunu Ömer (Lütfi Akad 1966)

Kızılırmak-Karakoyun (Ömer Lütfi Akad 1967)

Gelin (Ömer Lütfi Akad 1973)

Düğün (Ömer Lütfi Akad 1973)

Diyet (Ömer Lütfi Akad 1974)

Bir Ceza Avukatının Anıları (Ömer Lütfi Akad 1978)
Çekiç ve Titreşim (Ömer Lütfi Akad 1979)
Umut (Yılmaz Güney 1970)
Zavallılar (Yılmaz Güney 1975)
Baba (Yılmaz Güney 1971)
Sürü (senaryosunu yazmış) (Yılmaz Güney 1979)
Düşman (Yılmaz Güney 1979
Yol (Yılmaz Güney 1982)
Duvar (Yılmaz Güney 1983)
Kara Çarşaflı Gelin (Türkali'nin senaryosu) (Süreyya Duru 1975)
Bedrana (Türkali'nin senaryosu) (Süreyya Duru 1974)
Güneşli Bataklık (Türkali'nin senaryosu) (Süreyya Duru 1978)
Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur 1979)
Hazal (Ali Özgentürk 1979)
Hakkâri'de Bir Mevsim (Erden Kıral 1983)
Fırat'ın Cinleri (Korhan Yurtsever 1977)
Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez 1973)
Adak (Atıf Yılmaz 1979)
Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz 1978)
Bereketli Topraklar Üzerinde... (Erden Kıral 1980)

Ek-1

Halit Refiğ'den Nijat Özön'e: *mektuplar 1965 yılındaki genel seçimlerden sonra yazılmıştır.* (Özön 1997–98)

"Seçim Sonuçları Beni Fazla Şaşırtmadı"

"(...) Sinemacı olarak halkla daha yakın ve acı temaslarımız olduğu için, seçim sonuçları beni fazla şaşırtmadı. Bir an 1960'tan beri yapabildiğimiz filmleri (sizler her ne kadar bunları filmden saymıyorsanız da) [sinema yazarları bu filmleri yapıldıkları dönemlerde ellerinden geldikleri kadar desteklemişlerdi.-ZA] yapamama ihtimalini düşündüm. Sonra meclisteki mebusların üçte birini resmen ortanın solunda olduklarını hesaba katarak Menderes sansürüne dönüşün imkânsız olduğu fikrine vardım [67 sonrasında Menderes'i aklama seanslarını ise günümüze kadar sürdürmüştür]. Birçokları seçim sonuçları üzerinde karamsarlığa kapılmaktayken, ben aksine son derece iyimserim. CHP ile TİP'in seçim propagandaları, birinin biraz daha ılımlı öbürünün biraz daha aşırı olması dışında birbirine tıpatıp benzemekte [böylesi bir bakış açısı yapısal olarak sorunludur-ZA]. İnönü de solculuğu resmen kabul etmekteyken, üçte biri solcu olan bir parlamento Türkiye için büyük bir gelişmedir. Bizim sosyalistlerin en büyük talihsizliği, batılı sosyalistlerin ağzı ile konuşup, memlekete göre bir dil bulamamalarıdır (...)" (14 Ekim 1965)

Refiğ'den Özön'e:

"Bütün Hesabımız Koalisyon Hükümetiydi."'(...) *İnsan Avcıları*'nın[4] yapımı için bütün hesabımız, seçimlerin sonunda bir koalisyon hükümeti kurulacağı üzerineydi. Seçimlerin bildiğimiz

[4] [Seçimlerden önce Halit Refiğ ile Kemal Tahir'in birlikte üzerinde çalıştıkları senaryo. Böylesi bir çaba 1950'lerin ikinci yarısında Orhan Hançerlioğlu ile L.Ö. Akad tarafından çalışılmış, Yeşilçam içinde "komünist film yapacaklar" söylentisi çıkması üzerine Akad yönetmenlik yapmak ile sektörün dışına düşmek arasında bir seçim yapmak durumunda kalınca, başka bir mesleği de olmadığına inandığı için, filmi yapmaktan vazgeçmişti. Üstelik yapımcı da bu filmin yapılmasını istiyordu, bak: Işıkla Karanlık Arasında -ZA]

şekilde sonuçlanması üzerine Ankara'dan gelen haberde bu filmi sansürden geçirsek bile savcılıkların oynamasına göz yummayacakları; filmi yapmakta ısrar ediyorsak konunun petrol, Kürtlük, doğunun geri kalmışlığı, aşiret ve mezhep meseleleri, şeyhler, tarikatlar, siyasi oyunlar gibi unsurlardan temizlenip sadece kan davası ve kaçakçılık üzerine bindirilmesi direktif ediliyordu. Bu takdirde, yapılacak film düşündüğümüz *İnsan Avcıları* olmayacaktı.[5]

"(...) *İnsan Avcıları* için vardığım karar şu: Senaryoya çok emek verdim; üzerinde Kemal Tahir ile çok çalıştık ve filmin çok iyi bir film olma şanslarının mevcut olduğuna inanıyorum. Onun için bu filmi yapacağım. Fakat senaryoyu kelimesi kelimesine sansürden geçirdikten sonra... Şimdi senaryoyu teksir ettiriyorum (bir nüshasını sana da yollayacağım). Olduğu gibi sansüre yollayacağım. Tabii toptan reddedecekler. O zaman, teksir ettiğim öbür nüshalardan birer tanesini meclisteki TİP ve CGP mebuslarına, MBK üyelerine, tanıdığım kuvvet kumandanlarına, Çetin Altan ve İlhan Selçuk gibi ilerici gazetecilere dağıtacağım. Anayasada bana verilen fikir hürriyeti hakkını gasp ettikleri için sansür heyetini dava edeceğim. Ve eninde sonunda *İnsan Avcıları*'nı yapacağım. Bu konuya yeniden dönmek üzere şimdilik bu kadar...[6]

[5] Halit Refiğ daha bir yıl sonra Yılmaz Güney ile L. Akad'ın yaptıkları *Hudutların Kanunu* adlı film için Ulusal Sinema dergisinde yörenin kendi özellikleri, koşulları, insanların yaşamları olabildiğince dürüst yansıtıldığı için eleştirecekti.–ZA.

[6] *İnsan Avcıları* üzerine böylesi bir mücadeleyi Halit Refiğ yapmamıştır birincisi. İkincisi burada 1961 Anayasası'nın sunduğu sansüre karşı ifade hak ve özgürlüklerine dayanarak yapılabilecek mücadeleye vurgu yapmaktadır. Oysa daha sonra bu Anayasa ikinci döneminde menfi şekilde ele alınacak, birinci mektubunda söylediği 1965 seçimleri öncesinde yaptıkları filmleri, basındakilerin fişteklemesiyle yapılmış Batıcı filmler olarak niteleyecek, 27 Mayıs çizgisinde yapılmış filmler olarak eleştirecektir. Şimdi o filmleri yapamamak Refiğ'e korkunç gelmektedir, daha üzerinden iki yıl geçmeden kandırılmış olarak o filmleri çektiğini iddia edecektir. Yukarıda Menderes Sansürü'ne dönülmesinin imkânsız olduğunu ve sansüre karşı olduğunu söylüyor ya da imliyor. Oysa 2000'lerde darbenin Amerika destekli olarak ve Halkçı Menderes'i alaşağı edebilmek için yapıldığını söyleyecektir. Oysa bilinen en temiz kuralı sinema tarihimiz göstermektedir; her türlü sağ iktidar döneminde sansür katılaşmakta, kısa aralıklarla meydana gelen solumsu iktidarlar döneminde sansür yumuşamaktadır. İnsan Avcıları'na geri dönersek, bir daha bu filmi yapma eylemine girişmeyecek, proje o aşamadan sonra bir daha raflardan inmeyecektir.

Bütün Kabahat Seyircide! Yeşilçam Analizleri...

Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ, 1965) tahmin edilebileceği gibi, *Kırık Hayatlar* (Halit Refiğ, 1965) ise hiç kimsenin ummadığı bir şekilde birer ticari fiyasko oldular. Hele *Kırık Hayatlar*'ınki benim *Yasak Aşk*'tan (Halit Refiğ, 1961) bu yana uğradığım en büyük ticari başarısızlık. Eğer *Haremde Dört Kadın*'ı Adapazarı'nda seyirci ile birlikte seyretmemiş olsaydım, bu başarısızlıkları izah için çok güçlük çekerdim. Fakat Adapazarı'nda ayaklarımız suya erdi... Şu kadarını söyleyeyim: İtalya'da filmi altyazısız seyreden seyirci, filmi kendi anadilinde seyreden bu topluluktan çok daha iyi takip edip anladı. Her iki seyircinin, filmi seyrederken reaksiyonlarından bu, apaçık bir şekilde belli olmaktaydı. Fakat Adapazarı'ndaki seyircinin ne cins bir seyirci olduğu göz önünde tutulunca bu durum, şaşılacak bir durum olmaktan çıkıyordu: Bir sürü çoluk çocuk, bir alay okuması yazması olduğu şüpheli aylak takımı, kalabalığın içinde serpişmiş başı örtülü birkaç kadın... İşte bizim seyircimiz. Ancak en ilkel şekilde yapılmış, en ilkel konulara ilgi gösterebilen bir topluluk. *Haremde Dört Kadın* ile *Kırık Hayatlar*'ı anlayıp bu filmlerden zevk alabilecek bir seyirci topluluğu yok mu Türkiye'de. Antonioni ile Bergman'ın filmleri önünde kuyruklar uzayıp giderken, bu filmleri de seyredecek kişiler olsa gerekir... Memurlar, serbest meslek erbabı, hiç olmazsa ortaokul eğitiminden geçmiş bir topluluk... Yok, ama bunların Türk sineması ile ilgileri kesilmiş, yalnız yabancı film seyreder hale gelmişler. Bunda bizim sömürge oluşumuzla sonuçlanan batı hayranlığımızın yanında, basının da sistematik olarak yerli filmciliği kötüleyip yabancı film şakşakçılığı yapması büyük rol oynamaktadır. Sessizlik üzerine mevsim başından beri bombardıman halinde yazılar çıkarken, *Haremde Dört Kadın* üzerine senden başka bir şey yazan kimse olmadı. Mesela *Milliyet*'te tipik bir örnek olarak, Pervin Par'ın Sorrento hatıralarından uzun boylu bahsedildi de P. Par Hanım oraya ne vesile ile gitmiş, hangi filmde oynamaktaymış, yanında başka kimler varmış, bir kelime ile olsun belirtilmemiş.

1965'ten Önce ve Sonra Türk Sineması

Sanmıyorum Türkiye tarihinin hiçbir devresinde bu derece satılmış hale gelmiş olsun...

Başrollerini Morrison Süleyman, Mobil, Mehmet Turgut ve benzeri kişilerin oynadığı bu memleket faciasında bu şekilde yan olaylar bulunması da pek garip olmasa gerekir. Sen sinemada devam edebilirsin ama bu tarihi bir gerçeği değiştirmez. Elbet sonunda bir gören çıkacaktır. 1960–65 arası Türk sineması tipik bir 27 Mayıs sonrası sineması idi. Sınırları, 27 Mayıs'ın sınırları kadardı. Türk sinemasına getirdiği canlılık ve ilerilik ise, 27 Mayıs'ın Cumhuriyet tarihimize getirdiği canlılık ve ilerilik ayarındaydı. Bu örnekler üzerinde daha önce konuştuk; aynı şeyleri yeniden açmayacağım. Yalnız 1965'ten sonraki Türk sineması ise tipik bir Morrison ve Mobil sineması olmak istidadını şimdiden göstermekte.

Örneklerine geçelim:

Aşağıda vereceğim istatistikler üzerinde çok dikkatle durmak gerekiyor; bunlardan bir yere varmamız mümkündür.

A) 1964–65 mevsiminin en çok iş yapan filmleri (alfabe sırasına göre):

Ekmekçi Kadın (Zafer Davutoğlu, 1965), *Fabrikanın Gülü* (Ümit Utku, 1964), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964), *On Korkusuz Adam* (Tunç Başaran, 1964), *Öksüz Kız* (Orhan Aksoy, 1964), *Şaka ile Karışık* (Osman F. Seden, 1965), *Turist Ömer* (Hulki Saner, 1964), *Vurun Kahpeye* (Orhan Aksoy, 1964).

Bu listeye bunlardan daha fazla iş yapmış eklenecek bir film yoktur. Bu filmlerin kaynaklarına bakalım:

Ekmekçi Kadın (Montepin'in romanı, 3–4 sefer filmi yapılmış).

Fabrikanın Gülü (Nuri Sesigüzel'in türküleri)

Fıstık Gibi Maşallah (Some Like It Hot adaptasyonu, o da bir Alman filminden adapte edilmiş zaten).

On Korkusuz Adam (Kıbrıs, The Magnificient Seven, dolayısıyla Yedi Samuray)

Öksüz Kız (Filmi görmedim, fakat rejisörü Orhan Aksoy bugüne kadar istisnasız bütün filmlerini re-make[7] yaptığı için bunun kaynağını sordum, Merle Oberon ile Charles Korvin'in oynadıkları bir filmi söyledi. Meğer o film de Scognamillo'nun söylediğine göre başka filmin re-make'i imiş!)

Şaka ile Karışık (A Million Pound Banknote)

Turist Ömer (Danny Kaye filmlerinden bir potpuri)

[7] Yeniden yapım, yani Muhsin Ertuğrul döneminden itibaren sinemamızın en yaygın ve dönemler-üstü hastalığı, çoğunlukla da yabancı filmlerden yapılmaktaydı. Orhan Aksoy 1960'larda ticari başarı bakımından en önde gelen yönetmenlerden biriydi.

Vurun Kahpeye (Türk-Yunan düşmanlığı ve Akad'ın filminin tekrarı)

Bunlar arasında ilk görünüşte adapte olmayan yalnız *Fabrikanın Gülü* var. Fakat onun senaryosunu da Bülent Oran yazdığına göre herhangi bir yerden adapte olunmamış olması imkânsız gibi bir şey. Bülent'i bir süredir görmüyorum; görsem onun kaynağını da öğrenirim.[8]

B) Bunlar da gene alfabe sırasına göre mevsimin iyi film yapma hevesiyle meydana getirilmiş yahut daha sık kullanılan deyimiyle 'iddialı' filmleri:

Ahtapotun Kolları (Nevzat Pesen, 1964), *Aşk ve Kin* (Turgut Demirağ, 1964), *Duvarların Ötesi* (Orhan Elmas, 1964), *İstanbul'un Kızları* (Halit Refiğ, 1964), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964), *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1964), Suçlular Aramızda (Metin Erksan, 1964), *Şeytanın Uşakları* (İlhan Engin, 1964), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ö. Lütfi Akad, 1962).

Şimdi de bu filmlerin kaynakları neymiş görelim:

Ahtapotun Kolları (orijinal senaryo), *Aşk ve Kin* (Amerikan senaryosu), *Duvarların Ötesi* (T. Özakman'ın oyunu), *İstanbul'un Kızları* (orijinal senaryo), *Karanlıkta Uyananlar* (orijinal senaryo), *Keşanlı Ali* Destanı (H. Taner'in oyunu), *Kızgın Delikanlı* (orijinal senaryo), *Şeytanın Uşakları* (orijinal senaryo), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (O. Kemal'in romanı).

Bir de bu filmlerin ticari durumları ne olmuş ona bakalım sırasıyla:

Ahtapot (zayıf), Aşk ve Kin (orta), Duvarlar (orta), Kızlar (zayıf), Uyananlar (fiyasko), Keşanlı (başarısız), Kızgın (zayıf), Suçlular (başarısız), Uşaklar (fiyasko), Bisiklet (fiyasko).

Bu listede orta derecede iş yapmış iki filmden biri Aşk ve Kin, bir Amerikan senaryosu, öbürü *Duvarların Ötesi* (Orhan Elmas, 1964) ise bir Türk oyunundan alınmakla birlikte onun da kaynağı Amerikan filmine ve oyununa dayanıyor. "Bu Halkın Çoğunluğu Ortanın Solundan Değil Mobil'den Yana". Şimdi anlaşılıyor mu bu yılki prodüksiyonun neden % 80'i adaptasyon filmler... Seçimler de hâlâ bir fikir vermedi mi halkımızın çoğunluğu ortanın solundan yana mı yoksa Mobil'den yana mı? Hâlâ sebebini bulamadık mı bu halk neden devamlı olarak kendi meselelerinden kaçıyor, havada, ipe sapa gelmez şeylerle uğraşıyor?

[8] Oran'ın senaryolarının kaynağı bizzat kendi anlatımıyla, büyük oranda Hollywood filmlerinin öykülerinin özetine dayanıyordu. Bak. Yeni Sinema, Bülent Oran'la söyleşi, Sayı 14.

Akis'teki son yazılarının birinde Türk sinemasının oldukça karanlık bir devreye girdiğini yazıyordun. Bu fikrin, Türk sineması, Türkiye'nin siyasi ve ekonomik şartları içinde ele alındığı zaman, halkımızın dolayısıyla seyircimizin temayülleri hesaba katıldığı zaman doğrudur. Ama Ahmet yahut Mehmet, falan yahut filan, iyi film yapmak dururken kötü film yapıyorlar açısından alınırsa yahut filmlerin kötülüğü sadece sinema yapanların yeteneksizliğine ve kötü niyetine bağlanırsa, bu görüşün hiçbir dayanağı kalmaz. Böyle bireyci bir görüş, senin bırak toplumculuğunu, okuduğun bunca kitaptan edinmek gereken mantığına, muhakemene yakışmaz. Sinema 65'e yazdığım ve hakikaten söylediklerimin doğruluğuna çok inandığım bir iki yazıda batılı gibi düşünmeye çalışarak yahut batılı ölçüler kullanarak sinemamızda hiçbir yere varmayacağımızı söylemeye çalışıyordum. Bu yazılar, davulcu osuruğu gibi güme gitti. Kimseden bu konuda bir ses seda çıkmadı. Şimdi yeni yayımlanmakta olan birtakım kitaplarda bu görüşlerime benzer şeyler okuyorum da seviniyorum.

"Asya Tipi Üretim Tarzı-Biçimi" Ortaya Çıkıyor!

Niyazi Berkes *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler* adlı kitabında batı hayranlığımız ve batıcılığımız ve de batılılaşma gayretlerimiz üzerinde yer yer dört dörtlük şeyler söylüyor:

Düşünür, toplumun ve müesseselerin, kişinin hayatında oynadığı rolü kavradığı ölçüde toplumcu olur.' 'Uzun yıllar gericinin ilericiye üstünlüğü, ilericinin bireyciliğine karşı, başarılı bir şekilde toplumcu olmasında idi. (Berkes 1965) (Seçimlerden sonra bir AP'linin 'biz herkesten fazla sosyalistiz, baksanıza halk bizi tutuyor' demesi çok dikkate değer).

Berkes kitabını nefis bir şekilde bitiriyor:

Batıcılık, geri kalmış toplumların aydınlarının, kendi toplumlarının kalkınamaması gerçeğinin karşısında, ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yapıştıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür. (Berkes 1965)

Batıcılık hiç bir yerde gerçekleşmemiş, sadece gericiliğe yarayan, bireyci aydın ütopyasıdır. (Berkes 1965)

Ayrıca *Az Gelişmiş Ülkeler ve Sosyalizm* adlı kitapta Türk toplumunu batı toplumlarının yapısından ve insan tipinden kesin bir şekilde ayıran Asya Tipi Üretim biçimi üzerine de çok ilgi çekici bir bölüm var. Okumadıysan şiddetle tavsiye ederim.

Her ne kadar sıkıcı bir bahis gibi görünürse de dönelim yine batıya satılmışlığımıza: Yerli filmlerde seyircinin daha çok adapte filmleri tutması ve yerli kaynaklara göre yapılmış filmlere pek iltifat etmemesi bir hakikati ortaya koyuyor, o da seyircinin yabancı filmlere aşırı alışkanlığı ve sinema terbiyesini yabancı filmlerden almış olması. Bu başka türlü izah edilemez, çünkü bu iki gruptaki rejisörleri karşılaştırdığımızda, adapte ticari filmleri yapan rejisörlerin çoğunlukla kimsenin ciddiye almadığı kişiler olmasına rağmen (Ümit Utku, Hulki Saner, Tunç Başaran, Orhan Aksoy gibi), yerli-artistik filmleri yapan, ticari başarı kazanamayan rejisörler de genellikle sinemamızın ustaları sayılmakta (Erksan, Yılmaz (Atıf), Göreç, Akad, Ün gibi).

Buradan da şu sonucu çıkarmak mümkün: Gelen yabancı filmlerin iyileri değil, kötüleri geniş seyirci topluluklarını etkilemekte; iyi yabancı filmler sadece aydın topluluklarını ilgilendirmekte. Dolayısıyla, gelen yabancı filmlerin iyilerinin ne sinemamız ne de seyircimiz üzerinde olumlu bir etkisi bulunmamasına karşılık, kötülerinin hem seyircimiz hem de sinemamız üzerine son derece sapıtıcı etkisi var. Durum böyleyken ve gayret gösterilen yerli filmler bir yanda bırakılıp (hatta onlar da öbürleri ile aynı sepete konulup) yerli filmlerin kötüleri bahane edilip, Türk sineması devamlı bir top ateşine tutulurken, rica ederim elini vicdanına koyarak söyle, memlekete bol miktarda kötü yabancı film girmemesi için yazılan bir tek satır yazıya bugüne kadar hiç rastladın mı?

Bu fakir memleketin paralarına yazıktır, bu saçmalıkların halkımıza hiçbir faydası yoktur, üstelik zararı vardır; bu filmler (özellikle Hollywood filmleri) halkımıza yanlış bir dünya görüşü aşılıyor, bizi manen sömürge olmaya yol açmaktadır.

Diyene hiç rastladın mı? Bu Morrisonculuğun, Mobilciliğin kültür sahası, fikir sahası ve sanat sahasındaki tezahüründen başka bir şey değil de nedir? (...)"(29 Ekim 1965)

Nijat Özön

1965 Yeşilçam için birçok yönden önem taşıyan bir yıldır, neredeyse bir kırılma çizgisi, kırılma noktasıdır. Nedeni açık: Birçok siyasal, toplumsal ve sinemasal olay, bu yıl yoğunlaşmış, tüm ağırlığıyla Yeşilçam'ın üzerine çökmüştür. Yıllardan beri devletin ilgisizliğinden yanıp yakılan sinemacılar, özellikle Yeşilçam'ın kodamanları, sinemaya biraz soluk aldırabilecek, biraz düzen verebilecek ilk Sinema Şurası"nı (1964) *Elhamdülillah demir gibiyiz,*

kendi göbeğimizi kendimiz keseriz, Yeşilçam bizden sorulur. Sloganlarıyla, bir avuç genç yönetmenin peşine takılarak boykot ettikten bir yıl bile geçmeden ağır bir bunalım içinde olduklarını söylemekte birbirleriyle yarışıyorlardı. Bu sloganların yaratıcısı genç yönetmenlerse başarısızlıklarını ve Yeşilçam'ın bunalımını kendi başarısızlıklarının dışındaki her şeyde ve herkeste bulmaktaydılar. İzleyici, en ilkeli beğenen geri kalmış bir izleyici yığınıydı. Okumuşu, okumamışı, aydını, sıradanı, sokaktaki adamı, yabancı filmlerin ve eleştirmenlerin yönlendirmesiyle kendi sinemasına yabancılaştırılmıştı. Halkın çoğunluğunun ortanın solundan değil, Mobil'den yana olması gibi, sinema izleyicisi de Mobil sinemasından yanaydı. 1960-65 arasında yer alan "Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan 'toplumsal gerçekçilik' hareketi, sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan"[9] (1) yemişti. Zaten aslına bakılırsa (tabii 1965'te değil 1967'de bakılırsa) "sinemamızdaki 'toplumsal gerçekçilik' akımı da bir çeşit batılılaşma aydınlar hareketi"ydi (2); daha çok batı hayranı sinema eleştirmenlerinin sinemacıları yanıltmasıyla, tetiklemesiyle ortaya çıkmıştı.

Bu genç yönetmenler, 1964 Sinema Şurası'ndaki yanıltıcı tutumlarının sonuçları belirginleşince ve eleştirmen düşmanlığı olumsuz etkilerini gösterince Yeşilçam kodamanlarınca da pek iyi gözle görülmemeye başladılar. Genç yönetmenler bunu, Yeni İnsan Yeni Sinema'da anlatılan Sinema 65 denemesiyle (3) önlemeye çalıştılar. Ancak işler çoktan çığırından çıkmıştı ve 1965 seçimlerinin sonuçları (AP 240, CHP 134, MP 31, TİP 14 milletvekilliği), son noktayı koydu. Sandıktan "DP'nin devamıyız" diyen neo-menderesci, restorasyoncu parti büyük bir çoğunlukla çıkmıştı. Bu sonuç, sandıktan çıkanla zaten aynı kafada olan Yeşilçam kodamanlarının, "Sinema Şurası sabıkalıları" ve "solcu toplumsal gerçekçiler"i Yeşilçam'dan büsbütün dışlamasıyla sonuçlandı. 1965 seçimlerinin bu genç yönetmenler üzerindeki etkisiyse tam bir şaşkınlıktan büyük bir sarsıntıya, şoka dek uzanıyordu. Bunun sonucunda, tutumlarını ve davranışlarını haklı gösterecek "kuram"lar türetmeye başladılar: Birbiri

[9] Bu söz ilginç, *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitapta geçmektedir. Daha çıkışından beri toplumsal kaygıları da kısmi olarak içeren filmlere -düpedüz- yalanlara başvurarak karşı kampanyalar yürüten sağcı basının patırtısı geliştirici, bu filmlerdeki -sinema tarihimizle karşılaştırarak- pozitif yönleri anlatan ve destekleyen solcu sinema eleştirmenleri ise "öldürücü darbeyi" vuran olarak nitelemek ilginç bir dönüşüm hikâyesi olmalı. -ZA.

ardından küçük ayrıntılarla, daha doğrusu ad değişikliğiyle birbirinin tıpkısı olan "halk sineması", "ATÜT sineması", "ulusal sinema" kuramları ortaya atıldı. Çıkış noktası "halkı tanımamak"tı. Batı hayranı, batıya satılmış sinema eleştirmenleri, yazarları, kendilerini yanıltmışlardı. Ayrıca kendileri de halkı tanımıyorlardı. Halk (izleyici) hiç de öyle ilkel, beğenisi olmayan bir topluluk değildi. Tam tersine, her şeyin en iyisini bilen, sağduyulu bir topluluktu ve ne yaparsa en iyisini yapar, ne beğenirse en iyisini beğenmiş olurdu. Sinema, "halk sanatlarının yaşayan bir örneği"ydi (4), Türk Sineması "tamamen halktan gelen ve halka dayanan" (5) bir sinema, "Türk halkının duyuş ve heyecanlarına, iç dünyasına açılan bir pencere"ydi (6). "Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir 'halk sineması'dır."[10] (7)

Böylece "en ilkel şekilde yapılmış, en ilkel konulara ilgi gösterebilen bir topluluk"tan halk dalkavukluğuna, Morrison-Mobil'in "halk kimi seçerse en iyisi odur"undan "halk neyi beğenirse en iyisi odur" diyen "halk sineması"na atlayış beş yılı bile doldurmadan gerçekleşiverdi. Aşağıda, bütün bu maskaralıkların başında yer alan 1965 seçim şokunun yarattığı şaşkınlık ve bocalamaların ilk belirtilerini bulacaksınız (Nijat Özön yukarıdaki mektuplar için söylüyor, sıralamayı değiştiren ZA).

[10] Bu akıl yürütme söylenenlerin en tuhafıdır; halkın film seyretme ihtiyacı nasıl bir tanımdır? Örneğin halk belirli filmleri niçin seyretme ihtiyacı duyar? Örneğin farklı tarihsel kesitlerde halkın bu ihtiyacı niçin farklılaşır? Örneğin yabancı film seyircisi niçin yabancılara yerli film seyircisi niçin yerlilere ihtiyaç duyar? Örneğin emek verilmeyen bir sinema nasıl üretilebilir? Örneğin Yeşilçam'da bir filmin üretimine niçin minimum emek verilir de, bu süreçte bazı insanlar daha çok emek verir, daha az maaş alır? Emeğe dayanan bir sinema sermayedar ortaya çıkınca sermayeye mi dayanır yoksa yapılırken yine emek mi verilir? Yeşilçam'da sanatçıların 1980'lerden başlayarak akıbetlerine baktığımızda, bu emekler niye karşılıksız kalmıştır? Sermaye olmadan film yapılabilir mi? Sermaye yatırdığını geri almazsa yatırmaya devam eder mi? Türkiye gibi bir ülkenin kendi hinterlandı düşünüldüğünde çok sermaye olursa Hollywood ile dünya pazarlarında rekabet edebilir mi?

Ek-2

Yönetmenlerin "Çorbadaki Tuzu"

Halit Refiğ'den Özön'e mektup (20.10.1963)

"... Baykam tasarısının hazırlanışında bir miktar bizim de rolümüz olmuştu; ama tasarı bizden çıkıp Baykam'ın eline varıncaya kadar biraz değişmiş ve değişmeler de filmlerin yararından çok filmcilerin yararına olmuş. Böylelikle tasarı tek taraflıca bir tasarı halinde. Film yapanların çıkarı çok iyi gözetilmesine rağmen filmlerin kalitesinin yükselmesi, iyi filmlerin desteklenmesi konusundaki maddeler oldukça muğlak. Bu bakımdan benim geçen yıl bir süre borazancılığını ettiğim "kaliteye prim" sloganı başlangıçta hazırlanan tasarıya epey teferruatlı bir şekilde girmesine rağmen meclise gidinceye kadar kuşa çevrilip yokla var arası anlaşılmaz bir hale gelmiş.

Bunun da böyle olması son derece tabii bir şey. Son bir iki yıl içinde prodüktörlerin git gide şuurlanmalarına hatta kuvvetlilerinin bir çeşit tröstleşmeye doğru gidişine rağmen sanatçılar cephesi (rejisörler ve yazarlar) tam bir bozgun halinde. Birbirinin dilinden anlayan, aynı şeyi düşünüp konuşan kalmadı. Geçen yıl bu tasarının ortaya çıkmasından az bir müddet önce bizim evde üç dört toplantı yapıp "kaliteye prim" konusunda benim ortaya attığım bir teklifi görüştük. Toplantıların sonunda tartışmalar öylesine bir hal aldı ki, bir kanlı bıçaklı ve karakolluk olmadığımız kaldı. Türk sinemasının derdine çare aramak üzere toplanan sinema ile ilgili aydın kişiler şunlardı: Metin Erksan, Semih Tuğrul, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Tuncan Okan, Scognamillo, Rekin Teksoy, Atilla Tokatlı, Vedat Türkali, Halit Refiğ, vs.

Durum böyle olunca, ne istediklerini daha iyi bilen prodüktörler karşısında, ne istediğinden haberi olmayan öbür şamatacı grubun eli böğründe kalmasından daha tabii bir şey olamaz. Bizim gibi eşeklere böylesine semer gerekir..."

"Kardeşim Nijat,
11 Kasım 1963

Mektubunu aldıktan sonra, telefonla birkaç kere Semih Tuğrul'u aradımsa da bulamadım... Zaten gitseydim de, Tuğrul ile karşı

karşıya konuşsaydık da faydalı bir netice ortaya çıkacağını sanmıyorum. Bir kısım sinema yazarları ile sinemacılar arasında köprüler öylesine atılmış bir durumdaki arada kolay kolay bağlayıcı bir nokta bulunabileceğini sanmıyorum. Semih Tuğrul ve onun gibi düşünenler, bütün profesyonel sinemacıların kötü kişiler, bu piyasadaki bütün işlerin dalavere olduğu fikrindeler. Sinemacılar ise sinema yazarlarına vatanı her an satmaya hazır vatan hainleri gözüyle bakıyorlar. (Bu görüşün bir kısmına ben de iştirak etmiyor değilim.) Durum böyleyken sağduyu sahiplerine (sinemacılık alanında aklı başında olan bence bir tek Scognamillo kaldı) durumu seyretmekten başka bir şey kalmıyor.

Kanun konusunda görüşmek için birkaç kere sendika başkanı Metin Erksan'ı aradım. Fakat o da yaptığı filmin bölge satışları ve İstanbul vizyonuna sinema temini için meşgul olduğu için bu işle pek ilgilenemeyeceğini belirtti. Ayrıca her ne kadar bu kanunun faydalı bir kanun olmadığının farkındaysa da buna karşı cephe almak niyetinde olmadığını da ilave etti.

Bu durumda benim de tutumum Metin'inkinden pek farklı olmayacak. Kanunun bu şekliyle sinemanın yararına değil zararına olduğunu, sadece film yapan ve gösterenlerin himayesi yoluna gidildiğini, iyi filmin hiçbir şekilde korunmadığını, ancak korunacakmış gibi üstü kapalı, kaypak birtakım lafların edildiğini biliyorum. Ancak, davranışlarına iyi filmden yana olmaktan çok sinemacılığa düşmanlık hisleri hakim olanlarla mı aynı safta olmalıyım, yoksa iyi kötü, düşünce tarzımız aynı yahut ayrı meslektaşlarımla mı?

Ben ister istemez ikinci yolu seçeceğim. Çünkü birinci yolu seçmekle varlığımı ortadan kaldırmak isteyenlerle birlik olmak gibi garip bir duruma düşerim.

Ayrıca senin Türk Sinema Tarihi'nden bu yana olumlu bir tek işi, tekrar ediyorum olumlu bir tek işi bulunmayan, bütün işleri güçleri belli birtakım yabancı filmlerin propagandacılığını yapmak bulunan, içinde yaşadıkları memleketin gerçekleriyle son derece üstünkörü ilgilenen sinema yazarlarının birdenbire bu kanunla neden bu kadar ilgilendiklerini de anlamıyorum.

Bu konu üzerine söyleyeceklerim aşağı yukarı bu kadar. Kim ne yaparsa yapsın... Ortaya çıkacak kanunun iyi bir kanun olmadığını biliyorum. Bunun sebebi de iyinin tarafını tutan bilinçli ve güçlü bir

cephe olmaması... Ben böyle bir cephenin kurulabilmesi için zamanında çok uğraştım ama çalışmalarım bir semere vermedi. Şimdi olacakları hiçbir vicdani sorumluluk duymadan bekliyorum..."

Semih Tuğrul'dan Nijat Özön'e, İstanbul-Erenköy, 3 Kasım 1963

Olup bitenleri kısaca anlatmaya çalışayım.

Mahiyetini size özetlediğim ilk toplantıda ortaya atılan davet üzerine ben ve Tuncan Okan geçen pazartesi akşamı (28 Ekim 1963) Prodüktörler Cemiyeti'ne tekrar gittik. Salon ilk toplantıdaki gibi bir "basın toplantısı" havasını taşımıyordu. Suphi Baykam oradaydı. Ayrıca Turgut Demirağ, Hürrem Erman, Nüzhet Birsel, Nevzat Pesen ve Ulvi Uraz gelmişlerdi. Fransızların deyimi ile bu bir "petit comite" (küçük kurul) toplantısı biçiminde düzenlenmişti

Suphi Baykam'ın kısa süren açış konuşmasından sonra tasarı tekrar gözden geçirilmeye başlandı. Yapımcı baylarımız bu çalışmalara da herhangi bir sinema sahibini ve film getirticisinin temsilcisini çağırmamaya bilhassa dikkat etmişlerdi.

Bunun önemli bir eksiklik teşkil ettiğini, nihayet hem yerli film endüstrisini ve hem de sinema işletmeciliğini tüm olarak ilgilendiren bir tasarı üzerine konuşulurken sinema sahiplerinden bir temsilci ile yabancı film getirtenlerden bir temsilcinin de toplantıya çağırılmalarının isabetli bir davranış olacağını, hatta yerli rejisörlerden bir veya birkaçının da bulunmasının fayda vereceğini hatırlattığım zaman Turgut Demirağ'ın sert ve hatta sert değil terbiyesizce bir çıkışı ile karşılaştım. Şu cevabı verdi teklife: HAYIR! BUNLARDAN KİMSEYİ ÇAĞIRAMAYIZ BU TOPLANTILARA! HEM HERİFLERİN ÇIKARLARINI BALTALAYACAĞIZ VE HEM DE ONLARI, HAKLARINDA ADETA İDAM KARARI VERİRKEN SEYİRCİ OLMAYA DAVET EDECEĞİZ! OLMAZ BÖYLE ŞEY! SİZ İSTERSENİZ ONLARIN YANINA GİDİN! ONLARI SAVUNUN! ZATEN SİNEMA YAZARI OLARAK HER ZAMAN ONLARIN ÇIKARLARINI SAVUNMAKTASINIZ!

Tahmin edeceğiniz gibi, bu terbiyesizce çıkışa aynı davranışla cevap vermedim. Sustum. Susmasaydım, toplantıyı hemen terk etmem gerekecekti. Görüşmeye devam edildi. Hatta bir aralık hava hayli yatıştı, hayli yapıcı bir havaya girdi. Ulvi Uraz bir yandan, Tuncan Okan öte yandan işe yarar fikirler öne sürdüler. Yapımcı baylarımız da, fazla mukavemet göstermeden, yersiz direnmelere teşebbüs etmeden, olumlu teklifleri, müspet detayları benimsediler.

Sıra bir Milli Filmcilik Stüdyosunun kurulması bahsine gelince işler

yine çığırından çıkıverdi. Turgut Demirağ yine alevlendi. HAYIR, dedi. BÖYLE BİR STÜDYO LÜZUMSUZDUR. DEVLET EĞER OLUMLU BİR YARDIM YAPACAKSA MEVCUT STÜDYOLARIN ONARILMASI YOLUNDA KREDİ SAĞLASIN! BİR MİLLİ FİLMCİLİK STÜDYOSU FİLM ENDÜSTRİSİ ALANINDA DEVLET TEKELİNE YOL AÇAR gibisinden ipe sapa gelmez laflar etti. Giderek mantıksızlığı o kadar ileri götürdü, o kadar egoistçe itiraflara girişti ki, Türk filmciliğinin kalkınmasına yarayacak bir ortamın yaratılmasına boş verdiğini, varsa yoksa kişisel çıkarını gözettiğini, öteki prodüktör arkadaşlarıyla bile ihtilafa düşmek pahasına, ortaya konmuş oldu. Ne kadar saçmalamış olmalı ki, bir Nüzhet Birsel bile kendisine NE SÖYLEDİĞİNİN FARKINDA MISIN TURGUT? diye çıkışmak lüzumunu duydu.

Suphi Baykam ise bu tatsız havayı yatıştırmak, herkesi uzlaştırmak için çırpınmaya başladı. Aynı Turgut Demirağ çok geçmeden bir başka kaprisini de açıklayıverdi. O da şu: Tasarı kanunlaştığı takdirde bile bütün Türk filmleri tıpkı bugünkü gibi belediyelerin rüsum indiriminden faydalanmaya devam etmeliymiş! Ve kızılca kıyamet de böylece koptu.

Hatırlarsanız, tasarıda bu konuda sarahat yoktur. Ben ve Tuncan, tasarı kanunlaştığı takdirde hiç olmazsa bir kalite barajının sağlanması gerektiğini öne sürdük. Kaliteli yerli filmlere armağanlar, ödüller verilsin, onlar yine bugünkü belediye rüsum indiriminden faydalansınlar. Fakat, buna karşılık, furya halinde çevrilegelen, 8-10 günde tamamlanan aşağılık yerli filmler de, yabancı filmlerle aynı seviyede olmasa bile, bugünkünden farklı bir rüsum işlemine tabi tutulsunlar fikrini ortaya attık. Demirağ bu teklif karşısında büsbütün kendinden geçti. Cıyak cıyak bağırmaya koyuldu ve bana ve Tuncan'a yakışıksız isnatlarda bulunmaya yeltendi.

Bu durum karşısında orada kalmaya artık imkan yoktu. Kalmak ve bu kadar tek taraflı, bu kadar kişisel, bu kadar çıkarcı bir espriye dayandırılan bu tasarıya göz yummak, kanaatimce, bir çeşit suç ortaklığı olacaktı. Çaresizlik, üzüntü içinde ve protesto mahiyetinde toplantıyı terk ettik. Zaten T. Demirağ, Suphi Baykam'a VARSINLAR GİTSİNLER EFENDİM! ONLAR GİTMEZSE TOPLANTIYI BİZLER TERK EDERİZ! Diye bir tehdit ve hakaret savurdu. Kendisine üzülmemesini, ne de ev sahibi olduklarını, bizim gideceğimizi tekrarladım ve haklı olduğunu sandığım bir öfke ile toplantıdan ayrıldım. Tabii, Suphi Baykam Bey'e karşı bir bakıma belki ayıp oldu bu yaptığımız. Fakat yapacak başka hiçbir şey yoktu.

Şimdi müsaade ederseniz özet olarak şunları hatırlatmak isterim:

Suphi Baykam'ın bir oyuna alet edildiği muhakkak. Yukarda da işaret etmiştim. Demirağ'lar, Erman'lar ve benzerlerine, Türk filmciliği kalkınmış, kalkınmasınmış vız geliyor. Tek istedikleri şey, bugünkünden daha yaygın bir biçimde kendilerine tavizler tanınması ve diledikleri biçimde at oynatmaları. Bu uğurda hatta bir kanunu bile göze alıyorlar. Tabii, bu kanun kendilerinden yana olduğu nispette.

En ufak bir iyi niyet sahibi değiller. Öte yandan ve en önemli nokta: Benim İstanbul'da bazı yerli film işletmecileri nezdinde son günlerde yaptığım araştırmalar, geçen yılın ortasından beri hayli Türk filminin Anadolu'da artık eskisi kadar rağbet toplamadığını, hatta masraflıca çevrilmiş birçok prodüksiyonunun zarar etmeye başladığını gösterdi.

Aslında prodüktör bayların kanundan, tasarıdan yana çıkar gibi bir sahte davranışa kapılmalarının sebebini bunda aramak, sanırım yanlış olmaz. Demirağ ve hempaları "sur-sature" (aşırı doymuş) bir piyasanın bıkkınlığını mutlaka sezmiş olmalıdırlar ve bütün manevraları birtakım yeni mali tavizler elde etmek amacında toplanmaktadır. Yoksa, yukarda da dediğim gibi, Türk filmciliğinin kalkınmasında filan değil.

Her iki toplantıda da ne Halit Refiğ vardı ne de mesela Metin Erksan. Ben, bu genç sinema sanatçısı arkadaşlarımın da bu işe ilgisiz kalmalarına üzüldüm. Hele, icabında ağzı çok laf yapan Metin Erksan'ın gelmemesine değil üzülmek, kızdım bile.

Halit'i son gördüğümde tasarıdan yana bir havası vardı. kendisine bir "kaliteye prim" sisteminin bile tasarıda sarahatle kaydedilmediğini hatırlattığım zaman şu cevabı verdi: "AĞABEY, DOĞRUSUNU İSTERSEN BEN TASARININ TAM METNİNİ OKUYAMADIM. AMA GERÇEKTEN KALİTEYE PRİM DÜZENİNİ BİLE GETİRMEYECEKSE BEN O TASARININ KARŞISINDA OLURUM."

Bu sözlerinden sonra da gidip Erksan'ı bulacağını, bu konuda Sine-İş'te bir toplantı tertipleyeceklerini vaat etti vaadinin üstünden otuz gün geçti. Hâlâ ses seda yok o yönden.

Ben şahsen yalnız prodüktörlerin sesine, giderek yalnız onların

çıkarına kulak kabartılarak kaleme alınmakta olan bu tasarıdan tüm umudu kestim."

Nijat Özön'den Tuğrul'a: Ankara, 1 Aralık 1963

Halit'in sert, hırçın, kırıcı davranışları, mektubunuzda belirttiğiniz gibi yalnız son zamanlara mahsus değil. Oldukça eski ve genellikle bu davranışından, kendisini en az görmeme rağmen en fazla payı ben alıyorum. Eski davranış ve düşünceleri ile şimdikiler arasındaki çelişkiyi Halit yapısındaki bir insana anlatmaya kalkışmak boşuna olur; çünkü bunu Halit'in kendisi anlarsa anlar. Bana kalırsa Halit işin farkında; hırçınlığı, kırıcılığı da bundan ileri geliyor. Doğrusunu isterseniz ben Halit'in bu çeşit davranışlarına pek aldırmıyorum. Yalnız, bu davranış kendisini pratikte gösterince iş değişiyor. Nitekim, size daha önce aldığımı yazdığım mektuptan sonra bir ikincisini daha aldım. Son olayları, Prodüktörler Cemiyeti'ndeki olayları, Baykam'ın davranışlarını, prodüktörlerin sinema yazarlarına karşı tutumlarını belirttiğim mektubuma cevaptı bu. Fakat gerçekte bir cevaptan çok bir saf değiştirmenin kesin bildirisi gibi bir şeydi. Özeti: Sinema yazarları bize düşman; oysa düşünce tarzlarımız aynı yahut ayrı da olsa öbürleri benim meslektaşım (prodüktörler meslektaşıymış!), ben ister istemez meslektaşlarımla birlik olacağım; çünkü sinema yazarlarıyla işbirliğimi yapmam, kendi varlığımı ortadan kaldıranlarla birlik olmak demektir... Böylesine acayip bir mektuptu Halit'inki; henüz cevap vermedim.

Sinema yazarlarının tutumu büsbütün de sonuçsuz kalmış sayılmazdı. Yazarları, eleştirmenleri, davet edildikleri toplantıyı terk etmeye zorlayacak davranışlarda bulunan ve toplantıdan ayrılmalarına aldırış etmez görünen Prodüktörler Cemiyeti'nin üyeleri, gerçekte o kadar da aldırış etmez olmadıklarını gösteren birtakım girişimlerde bulundular. Bu girişimler, özellikle basında Baykam tasarısını eleştiren yazıların yayımlanmasıyla yoğunlaştı. Bu girişimlerin en kabası ve yapımcıların anlayışını en iyi yansıtanı şuydu: Ev sahibi "pozisyonu"nda olan Turgut Demirağ, yazarları toplantıdan ayrılmaya zorladıktan sonra, Baykam tasarısına şu maddeyi ekliyordu: "O senenin seçilen en iyi iki film eleştiricisine de 20 bin lirayı geçmeyen teşvik primi verilir." Yani Demirağ, aklınca, sinema yazarlarını susturacak en etkili yöntemi bulmuştu! Aynı

toplantıda Demirağ'ı "kendine gelmeye" çağırmak zorunda kalan Nüzhet Birsel ile Özdemir Birsel "daha ince bir yol"u denediler: Kötü filmler çevirmişlerdi. Eleştirmenler haklı olarak bunları yermişlerdi. Bundan dolayı eleştirmenlere hak veriyorlardı. Şimdi Birsel Film'in onuncu yıldönümü dolayısıyla çevrilecek bir "sanat filmi"nin senaryosunun seçimi, hatta bu senaryoyu çevirecek yönetmene yardımcı olmaları için onlara "açık bono" veriyorlardı. Acaba kabul ederler miydi?"

Birinci Türk Sinema Şurası öncesi Danışma Kurulunda yer alan görüşmeler üzerine Devlet Planlama Teşkilatı temsilcisinin sözleri:

Toplantıya DPT adına gözlemci olarak katılan ve görevi yalnızca dinlemek olan yansız bir kişinin, Ali Özoğuz'un bütün toplantı boyunca ilk ve son kez bu konuda söz alıp hayretini belirtmesi, durumun 'vahameti'ni ortaya koyar.

"Ben Devlet Planlama Teşkilatı'nın kültür koluyla ilgileniyorum. Bu toplantıya da müşahit sıfatıyla katıldım. Yani tartışmalara girmeyeceğim. Çünkü benim konum değil. İhtisas sahibi kimselerden bilgi alınmak için toplanılmıştır.

Biliyorsunuz Birinci Beş Yıllık Plan hazırlanırken bir buçuk sayfa kültür konusuna ayrıldı. O vakit eleman yoktu. Bu Danışma Kurulunda varılacak sonuçlara göre Planlama kendi görüşünü genişletecektir. Bu elimize geçen en büyük fırsat. Planlama da Turizm Bakanlığı da sinema konularını, bu işin içindeki arkadaşlar kadar yakından tanımıyorlar.

Burada edinilen bilgilerin ışığında çalışmalar yapılacaktır. Biliyorsunuz bir de kanun teklifi var. Bu teklif de etraflıca düşünülmemiş; bazı mahzurlu tarafları var. Onu da burada etraflıca konuşabiliriz. Hem kanun teklifini olgunlaştırmış oluruz. Bu hususta Planlamanın da fikri alınacaktır. Sizden alınan bilgilerin ışığı altında biz de daha olgun hazırlanabiliriz. Aksi halde neticesiz kalır. Sonra 'Ben işte yetersizim, hazırlıksızım' sözünü kabul etmiyorum" (Birinci Sinema Danışma Kurulu Toplantısı, s. 9).

Özön:

Özoğuz, Sinema Şurasına katılmadı. Katılsaydı, herhalde şaşkınlıktan küçük dilini yutardı. Çünkü Danışma Kurulu'nda sık sık "hazırlıksızız, bilgisiziz" diye yakınanlar, bu toplantıyı dar çerçeveli olarak eleştirenler, "Bizim ağzımız da yanıktır. Prodüktörlerle bir milletvekili tarafında kanun teklifi hazırlanmış, maalesef diğer meslek

teşekküllerinin fikri alınmamış. Böyle hatalar, atlamalar olagelmekte..." diyenler (bu sözler Göreç'indir, bak. Birinci Sinema Danışma Kurulu Toplantısı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı baskısı, teksir, s. 9) üç ay sonra, evet günü gününe tam üç ay sonra, geniş katılımlı Sinema Şurasının açılışında o prodüktörler ile grevdeki sinema işçisini yan yana getirip, hem sözlü hem yazılı olarak "Türk sinemasını yalnız biz biliriz, bizden başkası bilmez, onun için bu şuraya bizden başka kimse katılmasın, hele sinema yazarları asla!" diye isyan bayrağı çekeceklerdi. Kuşkusuz çok saçma olan bu önerileri kabul görmeyince de şuradan ayrılmışlar ve toplantıyı engin bilgilerinden yoksun bırakılmışlardı. Üç ayda ne olmuştu da onlar birdenbire "allame-i kül" kesilmişlerdi? Yoksa büyülü bir değnek mi dokunmuştu? Orası bilinmiyor...

Zahit Atam
Sinema Tarihçisi

BİR TÜRK FİLMİ OLARAK *HACİVAT KARAGÖZ NEDEN ÖLDÜRÜLDÜ?*[*]

Deniz Bayrakdar

6. Konferansta Ahmet Uluçay üzerine bir çalışma hazırlamıştım. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2002) filminden sonra Türk Sineması yeni yönelimleri içinde çok ayrıksı duran ve arkasındaki varlığa işaret eden bir film daha yapıldı: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*? Ezel Akay bir önceki filmin de yapımcısı ve Ahmet Uluçay'ın meseni sayılabilir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? filmini incelemek - parçalarına ayırmak, katmanlarını ortaya çıkarmak, tipleri, karakterleri, milletleri, tarihleri, zaman ve mekân kullanımını, geçişleri, dijital efektleri - başlı başına bir analiz konusu olabilirdi. Ama filmin incelemeye değer başka bir yanı daha var. Seyirci sayısıyla pek orantılı olmayacak şekilde inanılmaz bir geri besleme yaratmış olması. İyisiyle, kötüsüyle, onurlandıran ve yere batıranıyla bu film hakkında herkes; akademisyen, film yazarı, tarihçi, felsefeci, sendikacı, çoluk çocuk bir şeyler söylemek istedi. Ezel Akay'ın filmi gişe rekorları kırılan birçok filmden daha fazla üzerine düşünülen ve yazılan bir film oldu. Film, Bill Nichols'ın "epistephilia" kavramını (Nicholls 1991: 178) çok andırır bir biçimde inanılmaz bir bilme hazzı ile yüklü ve toplumsal bir angajman üstlenmiş gibi gözüküyor. Bir yandan masalsı bir belgeselle gerçeklik keyfi verirken, öbür taraftan hikayelere de başvuruyor film. Angajman ilişkisi konusunda Nicholls mesafe koymayı bir önkoşul olarak görüyor. Bu mesafe sayesinde dünyaya ilişkin angajmanımızın ötesine geçtiğimiz duygusunu yaşayabiliyoruz. Ezel Akay filminde gerekli mesafeleri çeşitli

[*] Çalışmanın başlığını veren ve bu konuyu ele almamı teşvik eden Çetin Sarıkartal'a ve filme ilişkin yazılan ve yayınlananlar konusunda benim bulduklarım ötesinde de araştırması ile katkı yapan Murat Erün'e teşekkür ederim.

tekniklerle koymuş ve seyirci olarak bizleri filmin uzağına kendi "otağımıza" (koltuğumuza) yerleştirmiş. Buna bir de tarihsel olarak gerçek olduğunu düşündüğümüz bir durum, olay ile karşılaşmaktan duyacağımız heyecan ve hazzı eklemiş. Dünyaya bir mesafeden bakarak onunla alaka kurmak, ona değer vermek, kendi penceremizden orada "gerçekten orada bir yerde" olduğunu düşündüğümüz bir dünyaya bakmanın (Nicholls 1991: 180) keyfini bahşetmiş. Görmeseverlik (scopophilia) gibi bilme severliğin estetiği de kendine yetiyor, alternatif üretmiyor. Bu açılardan Ezel Akay filmleri hakkında söylenenlere dikkatlice kulak vermek gerekir. Bu mesafe gerçeğine rağmen çoğu nasıl da kesin yargılar, öznel bakışlar ve kontrastlar şeklinde yapılanmıştır, akıl sır ermez.

> *Belgeselde gerçeklik tarihsel dünyanın nesnel temsili ve retorik dışavurum ile dünya hakkında bir sav öne sürmek için birleşir. Kurmacada gerçeklik duyarlılık ve atmosferle alakalıdır. Yani bir estetik sorunudur. Belgeselde ise bir sav ile yola çıkar ve mantık tasarrufu ile alakalıdır.* (Nicholls 1991: 166)

Metin Erksan ve Murat Belge yorumlarından hareketle olumlu bakışlarda dahi farklı yollar yine aynı bilme severlikle aşındırılır. Erksan ve Belge, film hakkında konuşurken en çok film politikasına bakmaları ve Ezel Akay'ın "auteurlüğü" kadar ideologluğundan da dem vurmaları Ezel Akay'ın "her halükarda politik film yaparım" diretmesini destekler biçimdedir.

Metin Erksan, Ezel Akay'ın filmi üzerine "Ve nihayet Ezel Akay 2005'de *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* adlı sinema filmini yaparak ve bu filmi 2006'da gösterime sunarak, Türk sinemasında bir "MİLAT" gerçekleştirmiştir." (Erksan, http://www.medyatava.com/ doc/hkno.pdf)

Sözleriyle filmi Türk sinema tarihinde bir üst noktaya yerleştirmiş ve onu gerçek "Türk Filmi" olarak nitelemiştir.

Murat Belge 7 Mart 2006 "Kendi adıma ilk kez 'idealizasyon" değil, 'gerçeklik anlayışına sahip olan bir 'geçmişin-yeniden-inşası' girişimiyle karşılaşıyorum. Bu nedenle, gene ilk kez 'ideolojik değil 'estetik' bir girişim bu." (Belge: 2006)

derken filme geçmişe bakışın nesnel bir yorumu şeklinde yaklaşır ve Nicholls'un kurmacada gerçeklik ve estetik ilişkisi üzerine yaklaşımına benzer bir yorumda bulunur.

Herkese Göre "En İyi Türk Filmi Olmak"

Bu çalışmayla film hakkında çıkan yazılar üzerinden bir içerik analizi yapmak ve Bizans/Selçuklu/Osmanlı/Türk kimliği temsilinde

hangi noktaların rahatsızlık yarattığını, karakterler ve tiplerde kabul ve redlerin neye göre yapıldığını irdelemek istiyorum.

Önce Metin Erksan gibi "Türk Filmi" olma özelliğini olumlu nitelemelerle destekleyen yazılardan bazı aktarmalar yapmak istiyorum:

Ezel Akay'ın son filmi "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" birbirinden oldukça farklı tepkiler alıyor, izlenme rekoru kırmıyor fakat 'şimdiye dek yapılmış en iyi Türk filmi' olduğunda kalem birliği eden gazeteciler, eleştirmenler var. Snopluğuyla bilinen bazı internet cemaatleri de, adeta tulum çıkararak bu tespite katılıyorlar. (Özhan 2006: 36-40.)

Seyirci forumlarının çoğunda da filmi ses problemi dışında beklentilerinin ötesinde gördüklerini belirten yorumlar; bu olumlu eleştirilerin yanı sıra hayal kırıklıklarını önlemeye çalışan ve *Kurtlar Vadisi* ile *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* arasında saf tutamamış yorumlar da var:

Mühendis adamın elinden her iş gelir.

Herkese tavsiye ederim gerçekten bu film ilk 3 sırada yer alır Türk filmleri bir olay olabileceğinden (tabii ki yaşanmış ama anlattıkları şekilde yaşanmış bir olay olabileceğinden) izlediğim en iyi Türk filmi (http://forum.donanimhaber.com/m_5716759/tm. htm/ 23/33)

Bir eleştiri filmi tam benim aradığım gibi kavramlarla betimlemiş:

Bir kere senaryo "high concept", yani "parlak fikir".

İkincisi, Karagöz ve Hacivat komik kişiler. **Üçüncüsü, tarihi bir hikaye ile karşı karşıyayız.**

Dördüncüsü, film bir "atmosfer" filmi.

Beşincisi, filmde kullanılan dil. **Altıncısı,** filmin finalindeki **büyük gösteri.** (http://sanarist.blog.com/2006/02/neredesin-hacivat.html)

Düşüncelerini yazarken film seçimlerini de ortaya dökenler mevcut. Bu film kombinasyonunun nasıl ortaya çıktığını anlamak da çok mümkün değil.

Bu ay kısmetse 4 kere sinemaya gideceğim.

Kurtlar

Dabbe

Hacivat-Karagöz

Beyza'nın Kadınları

(http://forum.donanimhaber.com/m_5716759/tm. htm17/33)

Bazı eleştiriler filmin az gişe yapmasını adına, gerçek komedi olmayışına bağlıyor:

Bu film esasen Karagöz ve Hacivat'ı anlatmıyor, onların neden öldürüldüğünü anlatıyor.

Filmin adını koyanlar, bilerek ya da bilmeyerek filmin aslında tam bir komedi olmadığını, tarihsel- siyasi bir film olduğunu bize en baştan belirtmiş oluyorlar. Bunlar, filmin ticari açısından istediği kadar başarılı olamayacak olmasının nedenleri. (http://sanarist.blogspot.com/ 2006/02/neredesin-hacivat.html

Övgüler ve ara durumlar dışında Osmanlı kimliğini küçük düşürdüğü suçlamasıyla filme saldıran yorumlar farklı partilerden ve dünya görüşlerinden siyasetçilerin izlenimlerinden destek almayı da ihmal etmiyor:

Tarihi film olma iddiasındaki yapımın 'vahim tarihsel tutarsızlıklar ve çarpıtmalar' içerdiğini söyleyen iletişimciler ve akademisyenler var. Özel bir gösterimle filmi izleyen AKP ve CHP'li vekiller, tarihi karakterlerin basitleştirildiği ve Osmanlı'nın aşağılandığı görüşünde. "Anlatılan kültür, bildiğimiz tarihe ters. Çocukları bundan korumak lazım." (Özhan 2006: 36-40.)

"Karagöz'le Hacivat beyazperdede tarih hayal oldu." diyerek gerçeklik konusunda olumsuz bir eleştiri getiren yorum filmin tarihsel gerçeklik beklentisini yerine getirmediğini belirtiyor.

Kostümleri, set tasarımı ve müziğiyle büyük övgüler alan film 'tarihten' sınıfta kalıyor. (http://forum.donanimhaber.com/m_5716759/tm.htm 27/33)

Filmin öte taraftan bu ülkede yaşananların geçmişten bugüne pek de tarz değiştirmeden sürdüğü yönünde mesaj verdiğinin altı çiziliyor: "Bugün şahit olduğumuz ikiyüzlülüklerin geçmişte olmadığına dair bir sanıya kapılmayın sakın" diyen bir film.

Acımasız eleştiriler Ezel Akay'ı tarih düşmanlığı ile suçlamasına kadar varıyor:

Hele bir biri ardına çekilen kıytırık filmlerle tarih düşmanlığı daha da katmerli bir hal almış. İlk bakışta Karagöz ve Hacivat üzerine kurulu "terbiyeli" bir komedi filmi olduğunu zannettiğiniz film, meğer baştan aşağa tarih düşmanlığı, Osmanlı düşmanlığı, Anadolu erenleri, Anadolu bacıları düşmanlığı dolu bir film olarak çıktı karşımıza.

Film diye bu maskaralığı piyasaya sürenlere de, bu filme destek verenlere de yuh! (Bayraktar, 2006 http://yenimesaj.com.tr/index.php?haberno = 6004848& 25.02.2006)

Bir başlık da kadınların filmdeki temsilini toplumsal açıdan geriye gidişlerinin tarihçesi olarak görür: "Hacivat Karagöz, kadınların yeraltına itilişlerinin de hikayesi"

'mizahla uğraşmak ateşle oynamaktır' diyen bir film olduğu için bu açıdan güncel durumla hemen çakışdığını da düşünüyorum. Kadınların toplumsal alandan yeraltına itilişlerinin de hikayesi bu. Toplum dışı kalmakla siyasetin dikenli yollarında ince bir zeka geliştirerek iktidar sahibi olmaya çalışmak arasında seçim yapmalarını anlatıyor. (Nadir, Öperli http://www.sinema.com/makale/4-3883)

Erhan Afyoncu (A.F.), Ezel Akay (E.A.) ve Murat Belge'nin (M.B.) konuşmaları tarihsel film yapımı, kimlik, İslam, yanlış temsil edilen Ahiler, Baciyan'ı Rum Örgütü ve Müslümanlar.

Ezel Akay filminin aslında bir sanat eseri olduğunu, ama kimlik derdimiz yüzünden sürekli bu tarih ve kimlik konularına girmek zorunda kaldığını ve "kimdim" sorusuna cevap arandığını oysa bu konuların ağırlıkla simgesel biçimde ele alındığını dile getiriyor (Özhan 2006: 36-40) Bu konudaki kaynaklarının Lindner, Battuta gibi yazarlar olduğunu anlatır, Akay, Erhan Afyoncu'nun

Kadrajınıza hiçbir samimi Müslüman'ın girmemiş olması bilinçli bir tercih mi, ortada olmadığından mı girmedi? Filminiz, herkesin kutsal bir dava etrafında kenetlendiğine inanılan Osmanlı'nın kuruluş mitine ciddi bir darbe vuruyor. (Özhan 2006: 36-40)

sözlerine bu ülkede politikanın her zaman İslam'ın önünde olduğunu belirterek yanıt veriyor Ezel Akay.

Murat Belge ise ortaçağda geçen bu filmin tarihsellik yaklaşımını gayet uygun buluyor:

Bu film, "O zamanın hayatı nasıl bir hayat olabilirdi?" sorusuna ideolojiyi bir yana bırakarak cevap arayan şimdiye kadar gördüğüm en ciddi çalışma. (Özhan 2006: 36-40)

Filme yönelik temel eleştirilerden biri İslam alimleri ve bilginlerinden ziyade imparatorluğun mayasında üçkağıtçı ve serkeşler grubunun gösterilmesi ve amazon kadınlar Baciyan-ı Rum örgütünün kurgu olmasıdır:

A.F.: Hepsinin başı açık.

E.A: Neden kapalı olsun? Battuta da öyle olduklarını söylüyor.

A.F.: *Yüzleri açık, diyor. Baciyan-ı Rum örgütününse varlığı bile şüpheli. Tek bir kayıtta geçiyor. Sonra da efsaneler türüyor. Amazonlar gibi savaşan Baciyan-ı Rum örgütü tamamen bir kurgudan ibaret.* (Özhan 2006: 36-40.)

Filmde meslek örgütleri Ahilerin olumsuz gösterilmesi de eleştirilir.

Anlaşıldığı kadarıyla Erhan Afyoncu bu filmin misyonu nedeniyle kurgulanmasını uygun görmemektedir. Ezel Akay'ı bugünden tarihe bakmakla ve bugünü tarihe götürmekle eleştirir. İlginç biçimde bu söyleşide Baciyan-Rum örgütü en fazla ele alınan konulardan biridir, adeta 90'ların ortasından bu yana T kiye'nin gündeminin ibresini sürekli kendi üzerinde tutan başörtüsünü tarihin derinliklerinde de arama içgüdüsüyle kadınlar ve açık başları epey konuşuluyor, hatta bu kadınların Osmanlı'nın ilk dönemlerindeki asker rolünde olmaları da pek kabul görmüyor, film adeta bir Türk Tarih Kurumu belgeseli görevini üstlenmek zorunda bırakılıyor gibi.

Murat Belge filmin tarihi film bağlamından çıkararak empati yoluyla o mekânı, toplumu anlamak konusunda öneminin altını çiziyor. Murat Belge, Ezel Akay'ın filmine Hacivat Karagöz olduğu için korkarak gitmiş, bu konunun başarılı bir örneğini kolay kolay göremeyeceği düşüncesi ve endişesi ile.

> Ezel'den falan değil bu Hacivat Karagöz'den çok korkarım ben, yani Hacivat Karagöz kendi çerçevesi içinde iyi... (Belge, http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/3/Murat_Belge_Soylesisi.pdf)

"Tarihle Şakalaşmak" ya da "Oyuncu" bir Yaklaşım

Murat Belge Fatih döneminde kolunda saatle savaşan askerleri gösteren Türk filmlerine nazire yaparak Ezel Akay'ın tarihe yaklaşımını ilk düzeyde bulgular açısından doğru buluyor.

İkinci olarak da o döneme ilişkin cevaplar aramaktan ziyade soru sorabilen bir film olarak Hacivat Karagöz'ü başarılı bulduğunu belirtiyor. Şakalaşmak

> *"1300 yılı ya da 1285 yılında insanlar böyle böyle düşünüyorlardı ve duyguları böyle böyleydi" diye cevabımız olsa zaten oturur yapar adam. Yani bu bir araştırma, bir şey değil, cevap vermekten çok soru soran bir şey olmalı, bir film ya da herhangi bir sanat eseri.* (Belge, http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/3/Murat_Belge_Soylesisi.pdf)

Üçüncü olarak da tarihi film bağlamından çıkarak başka bir mekan ve toplumu anlamakta empatinin rolüne değiniyor. Murat Belge filmin tarzını şu şekilde ifade ediyor:

> *'taking liberties with history' dediğim bir tarz. Yani tarihle şakalaşma hakkı romancıya tanınmış, yahut sanatçıya tanınmış bir*

vaziyette. Gördüğüm kadarıyla Ezel ikisini de yapıyor. (Belge, http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/3/Murat_Belge_Soylesisi.pdf)

İzleyiciler Murat Belge'nin *taking liberties with history* sözü üzerine "Yani olması gerekenleri bize aktaran yeni bir tarih yazımı mı? Yoksa altında daha başka şeyler var mı?" sorusunu yönelttiklerinde Belge "Daha *playful* bir yaklaşım." der. (Belge, http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/3/Murat_Belge_Soylesisi.pdf)

Murat Belge'nin olumlu yaklaşımına sendikacılar da filme ayrı bir yönden artı veriyorlar. Bir yönetmen olarak Ezel Akay'ın halka daha önem vermesinin altını çiziyorlar. Birleşik Metal-İş'in sayfasında: Hacivat Karagöz neden öldürüldü başlıklı yazıda üretenlerle, yorumlayanların, işçilerle sanatçıların buluşması tanımlarıyla filme "politik" bir işlev ve toplumsal bir görev yüklüyorlar:

16 Şubat'ta, "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" filmini, sinemalarda gösterime girmeden önce, metal işçileri izlediler.. Yönetmen Ezel Akay, "elit'lerin değil, "halk"ın film hakkındaki görüşlerine daha fazla önem verdiği için, filmi izleyen işçilerle, eşleriyle ve çocuklarla sohbet etti, görüşlerini dinledi. (Birleşik Metal-İş 2006, sayı 174, s. 18)

şeklinde yer alıyor. Sendikanın, Ezel Akay'a bu özel gösterim için teşekkür plaketi verdiği belirtildikten sonra Turan Demirtaş ABB Elektrik San.A.Ş.:

...yaklaşık 700 yıl yaşananlar ile günümüz Türkiye'sinde yaşanılanların aslında pek değişmediğinin fotoğrafıydı. (Birleşik Metal-İş 2006, sayı 174, s. 18)

yorumunda tarihten günümüze çekilen bir hattın içindekilerinin ülkemizde halen sürdüğünü belirtiyor.

Ezel Akay'ın filmi övüldüğü kadar yere de vuruluyor:

"Ağzında bal olan arının, kuyruğunda iğnesi vardır" derdi büyüklerimiz. ..bir hayalkırıklığı kaçınılmaz oldu.

(Tokgöz, http://www.film.com.tr/eleştiri.cfm?aid=7246)

Bu arada filmin senaryosuna kabahat bulunarak Levent Kazak yeriliyor

Levent Kazak ne oyunculuğuyla, ne de senaristliğiyle filme bir hareket katamamış. Tarihine kadar gerçek olaylardan yola çıkan bir filmde, bu kadar gerçek dışı hikayeyi anlatmaya çalışırsanız, seyirci bunu yutmaz.

(Tokgöz, http://www.film.gen.tr/elestiri/elestiri.cfm?aid=2396)

Gölge Oyunu ağzıyla atılan başlık "Yıktın beyaz perdeyi eyledin viran". Aksiyon'un sitesinde Ezel Akay'ın sinemayı tarumar ettiği yazılmış:

Ezel Akay, ağaca dikkat ederken ormanı ıskalayan bir sinemacı olarak tarihe geçebilir! (Hazar 2006, sayı 585)

Bu tür eleştirilerde film tam göklere çıkartılırken suda boğulmuş, ayrıntı titizliği övülen Akay, bu türden her söylemde olduğu gibi önce bir övgü ile başlayan cümlelere filmi öldürerek devam ediliyor:

Hacivat Karagöz neden öldürüldü?' Türk sinemasında belki de en fazla katman barındıran filmlerden biri olarak tarihe geçecek... Biz Türklerin pek alışık olmadığı bir özellik bu! Senarist Levent Kazak'ın da ödevine iyi çalıştığı bariz. Ancak üzülerek ifade edeyim ki, her çalışma iyi sonuç vermeyebiliyor. (Hazar 2006, sayı 585)

"Film denebilecek kadar güzel bir sinema eseri"nden "sanki birşeyler eksik" hissiyle salondan çıktığımızı söyleyen yazı birinci çoğul şahıs kullanarak tüm seyirciler namına konuşuyor:

Bizi şaşırtan bu inanılmaz derecede eli yüzü düzgün, film denebilecek kadar güzel bir sinema eserini izledikten sonra hâlâ niye 'sanki bir şeyler eksik' hissiyle salondan çıkıyor olmamız! (www.aksiyon.com.tr)

"Gerçeklik Arayışında 'Geçmişin-Yeniden-İnşası"

Murat Belge "Kendi hesabıma ilk kez 'idealizasyon' değil, 'gerçeklik' arayışında olan bir 'geçmişin-yeniden-inşası' girişimiyle karşılaşıyorum. Bu nedenle, gene ilk kez, 'ideolojik' değil 'estetik' bir girişim bu." sözleriyle Metin Erksan'ın yaklaşımından farklı bir gerçeklik kavramına dikkat çeker. Erksan filmi, filmin tarih bakışını ne kadar idealize eder ise, Murat Belge o kadar gerçekliğe doğru çekmeye çalışır ve ideolojik girişimden uzak olmanın bu başarıdaki etkisini tartışır.

Önüne 'tarihi' sıfatını koyacağımız 'roman', 'film', her neyse, öncelikle bir nedenden ötürü, 'ekstra' bir zorlukla başlar işine: zorluk, canlandırılmak istenen zaman diliminin artık 'tarihi' hale gelmesidir zaten. 'Ezel Akay'ın filmi bence profesyonel tarihçi için de bir esin kaynağı olacak bir katkı. (Belge 2006, Hacivat'la Karagöz, 7.3.2006, www.radikal.com.tr)

diyerek filme akademik bir değer katar.

Metin Erksan, Ezel Akay ve Levent Kazak'ın;

Türk Karagöz/Hacivat oyununun, özgün Türk niteliğini, Türkiye'deki ünlü ve resmi unvanlı tiyatrobilimcilerin bilimsel bilgi dışı, bilimsel düşünce dışı, yanlış ve tehlikeli yargılarına rağmen,

HACİVAT KARAGÖZ NEDEN ÖLDÜRÜLDÜ adlı sinema filminde; kurumsal ve uygulamalı olarak kanıtlanmış ve tanıtlamışlardır. (http://www.medyatava.com/doc/hkno.pdf)

dedikten sonra ikiliyi senaryo yazımı ve sinema/filmi yapımı içinde bilimsel bilgiyi ve bilimsel düşünceyi kurumsal ve uygulamalı olarak kanıtlaması açısından tarihbilim, sanat tarihi bilimi, tiyatrobilim, sinemabilim kapsamında dünya çapında bir ilk olarak tanımlar.

Metin Erksan Ezel Akay ve Levent Kazak'ın araştırma ve tahlillerine de yıldızlar verir:

Ezel Akay/Levent Kazak; Karagöz/Hacivat ile ilgili gerçekleri/söylentileri/efsaneleri çok iyi özümsemişler, düşünmüşler ve algılamışlardır. Ezel Akay/Levent Kazak yazar olarak, Ezel Akay rejisör olarak Karagöz/Hacivat ile ilgili tiyatrobilim, halkbilim, türk sanat tarihibilim kapsamı içinde yazılan bilimsel bilgileri, bilimsel düşünceleri araştırmışlar/düşünmüşler ve KARAGÖZ/HACİVAT gerçeğine ilişkin yaratış gerçekleştirmişlerdir.

(http://www.medyatava.com/doc/hkno.pdf)

Burada Metin Erksan Murat Belge'den farklı olarak filmden büyülenmiş ve Belge'nin bahsettiği "genesis"in burada yakalandığını belirtmektedir. İki olumlu eleştiriden biri kanımca filmi övse de daha farklı bir uca doğru yol almaya başlamıştır.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü adlı sinema/film gerçek bir "Türk Filmi"dir. Haluk Bilginer ve Beyazıt Öztürk bu büyük yaratışın içinde iki büyük canlı/hayal olmuşlardır. (http://www.medyatava.com/doc/hkno.pdf)

Erksan bu aşamada Ezel Akay'ın yönetmen olarak misyon ve vizyonunu da biçer, ne yapacağını ve şimdi hangi filmi çevirmesi gerektiğini söyler:

Şimdi; Ezel Akay önce yan gelip yatmalı. Dinlenmeli. Zaferinin, onurunun, şerefinin tadını çıkarmalı. Fakat ben; "hariçten gazel okumak yasaktır" ihtarına rağmen, söylüyorum. Ezel Akay şimdi "Kemal Tahir'in DEVLET ANA adlı romanı'nın sinema/filmini yapsın. (http://www.medyatava.com/doc/hkno.pdf)

Sonuç

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? başlığıyla bir soru soran filme farklı yakalardan birçok cevap gelir. Film tarihsel bir dönemi bugünün gerçeğine dayalı kurar ve bu soruların bilmesever bir tavırla

yaratılmasını kışkırtır. Bu kışkırtma filmin bir tarihsel gerçeklikten hareket etmesi ile başlatılır, varlıkları hâlâ bir efsane olan Hacivat ve Karagöz, simgeledikleri farklı sınıflar, onların anlattıkları ve onlar üzerine anlatılanlar, gerçek ve hayal arasında gidip gelen "oyuncu yaklaşım" ile ve hatta seyirlikleri esnasında gölgelerinin aksinden türeyen canlandırılmaları ile temsillerinde devam eder. Film kendine dönüşlü (self-reflexive) karakteri ile tarihin çeşitli dönemleri arasında "o günden bugüne" yaptığı göndermeler, anıştırmalar ile seyircinin algısı ve kavramasına birçok oyun eder.

Metin Erksan ve Murat Belge gibi iki farklı kanadın entelektüellerini aynı bilmeseverlikle kuşatır, kendisini tartıştırır. Anlamak, derinliğine inmek yolunda yapılan çözümlemeler filmin sonunda Hacivat ve Karagöz'ün katledilmeleri gibi gözümüzün içine baka baka bir Türk filmi olarak parçalanmasına (de-con-struction) baştan göz yumulmuştur, senaristi ve yönetmeni tarafından, hatta kesilen başlar yere düştüğünde öldürülmeleri gerçeğinden çok oyunun bundan sonra nasıl süreceğiyle ilgiliyizdir, hepimiz. Hatta Erksan'ın dediği gibi bu film "Devlet Ana" ile sürmelidir.

Kaynakça

Bayraktar, Muharrem
http://yenimesaj.com.tr/index.php?haberno = 6004848& 25.02.2006

Belge, Murat
http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/3/Murat_Belge_Soylesisi.pdf
http://birlesikmetal.org/gazete/sayi-174

Belge, Murat (2006) "Hacivat'la Karagöz", *Radikal,* 7 Mart.

Erksan, Metin, http://www.medyatava.com/doc/hkno.pdf
http://www.film.gen.tr/eleştiri.cfm?aid=2396

Hazar, M. Nedim (2006) "Yıktın Perdeyi Eyledim Viran", içinde *Aksiyon*, Sayı 585 (20 Şubat)
http://www.aksiyon.com.tr

Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
http://forum.donanimhaber.com/m_5716759/tm.

Öperli, Nadir "Ezel Akay: Hacivat Karagöz, kadınların itilişlerinin de hikayesi"
http://www.sinema.com/makale/4-3883

Özhan, Ozan, *Haftalık,* 31 Mart-06 Nisan 2006, s.156, ss.36-40.

Tökgöz, Bora http://www.film.gen.tr/elestiri/elestiri.cfm?aid=2396

Deniz Bayrakdar
Dekan, Rektör Yardımcısı
Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi

PİER PAOLO PASOLİNİ'NİN POLİTİK BAKIŞININ GÜNCEL İTALYAN SİNEMASINA ETKİSİ

Giacomo Manzoli

II. Dünya Savaşı sonrası bütün bir İtalyan kültürüne, uluslararası bir öneme erişebilmiş üç entelektüelin damga vurmuş olduğu söylenebilir: Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini ve Umberto Eco. Bilindiği üzere, "commedia dell'arte"ye (doğaçlamanın ön planda olduğu bir oyunculuk geleneğine) yönelik belirgin bir tür İtalyan tutkusu vardır: bu açıdan, bu isimlerin hepsi kendilerine dahili tartışmalar içerisinde her birinin anahtar bir rol oynadığı, iyice tanımlanmış ve kişisel bir kültürel uzam ayırmayı başarabilmişlerdir.

Yazma tekniğini kendini sürekli yenileyerek zirveye çıkaran Calvino "kusursuz sanatçı" olarak tanımlandı; güncellikle ve gerçekliğin yorumlanmasına yönelik meydan okumalarla yüzleşen, bunları postmodernite ışığında güncelleyen, postmoderni üreten, kültürel endüstri içerisinde de aşırı bir çeviklikle hareket eden filozof Umberto Eco ise, iyi eğitimli adam olarak. Pasolini ise bir şair ve ülkesinin çelişki ve dönüşümlerinin nesnel durumuyla doğrudan ve çarpıcı bir biçimde yüzleşen bir entelektüeldir.

Bu hipotezin geçerliğinin bir kanıtı olarak bu üç kişi arasındaki ilişkilere gönderme yapmak yararlı olacaktır: Eğer oldukça dar ve kısıtlı bir kültürel münazaranın görece etkili üç figürü hakkında konuştuğumuzu düşünecek olursak aralarındaki bu bağlantılar istisnai derecede nadir görünebilir. Dahası hepsi ortak bir politik gelenekten gelirler -Gramscici sol (zaruret ve inanç nedeniyle) Katolik Kilisesinin ağır etkisiyle yüzleşmek zorunda kalıyordu- ve hepsi benzer bir yolda ilerlemişlerdir, kitle kültürüne, dil ve dilbilime, göstergebilime kafa yormak ve bunları yeni medya prosedürlerini yani dolayısıyla kültürel manzarayı açığa vuran değişim halindeki unsurlar olarak görmek gibi.

Pasolini ve Umberto Eco'nun arasında örneğin 60'ların ortasında geçen ve Eco'nun, Pasolini tarafından kendine güvenli ve geleneklere aykırı bir biçimde kullanılan Ortodoks semiyotiği savunmaya giriştiği kısa bir polemik diyalogunun izini sürebiliriz. Fakat bunun Pasolini'nin sözde Neo-avangard'a genel anlamda karşı çıkışından gelen, belli bir tür ironiyle gözlemlediği bir şey olduğu; dolayısıyla onun konumunun Umberto Eco'nun tanınmış kitaplarından birinde savunduğu kıyametvari modernite yaklaşımının ideolojik olarak reddedilmesine dayandığı açıktır.

Diğer taraftan, Pasolini ve Calvino arasında tesadüfen daha nadir bir ilişkinin olduğunu da söyleyebiliriz: 1959'da Calvino, *Una vita violenta* (*A Violent Life*) ile ilgili beğenisini, onu *Ragazzi di vita* (the Ragazzi, Pier Paolo Pasolini, 1955) ye göre daha tercih edilir bulduğunu ifade eder. Pasolini 1964'te, Calvino ve ortalama İtalyanlar arasındaki ilişkinin "kuralcılığın kabulü"ne dahil olduğunu iddia ederken bir parça kışkırtıcıdır. Kısa bir süre sonra Calvino Pasolini'ye yanıt vermiş ve aralarındaki tartışma çeşitli dergilerde bir yıl boyunca sürmüştür; ta ki Pasolini birazdan değineceğim bir ifadeyle bu tartışmaya son verene kadar.

1973'te Pasolini *Le città invisibili* (*Görünmez Kentler*) üzerine, *Il fiore delle mille e una notte* (*Binbir gece Masalları*)nin anlatı yapısını esinleyen kaynaklardan biri olduğunu söyleyen bir yorum yazdı, bu esnada Calvino ise -her ne kadar derinden etkilenmiş olsa da-sert bir biçimde kaleme aldığı *Salò* (*Salo, or the 120 Days of Sodom*)ya dair olumsuz yanıtında onun "kafası karışık ve çaresiz" bir film olduğunu yazıyordu. Aralarındaki tartışma Pasoli'nin Calvino'ya temel yaklaşımının onun siyaseti reddetmesi bağlamında oluşu özellikle ilginç ve manidardır.

Pasolini'nin bu terime atfettiği problematik anlamı tanımlamak için bir kınama sözcüğü yardımcımız olabilir: "neo-İtalyan" (neoitaliano) sözüne dair dilbilimsel tartışmada Pasolini Calvino'yu politik bir perspektife sahip olmamakla itham eder:

> *Bölgeler arası uluslararası dil, geleceğin gösterge sistemi olan endüstri ve teknokrasiyle birleştirilmiş bir dünyanın dili olacaktır* (Marksizm devrim yolunu kaybederse) *ve tahsilliler de diğer insanların arasında bir insan olarak bu değişime uğrayacaklardır.* (Rinascita, 6 marzo 1965).

Bu nedenle entelektüellerin sorumluluğu, bu değişime skandal gücüyle şekil vermek; tek yol olan devrimi desteklemektir. Pasolini'ye göre bu tam da Calvino'nun yapmadığı, ya da en azından yeterince

inanarak yapmadığı şeydi. Bu mesele 1972'de Pasolini, Calvino'nun İtalyan kamuoyunu karıştıran bir seks suçuna dair kaleme aldığı ve *Il Corriere della Sera* gazetesinde yayınlanan makalesine cevap olarak yazdığı "Lettera luterana a Italo Calvino"yu (Mondo, 30 ottobre 1972) yayınladığında yeniden ortaya çıkacaktı.

Calvino'ya göre bu suçun sosyolojik nedenleri yeterli medenî değerleri geliştirmeksizin refaha erişmiş olan İtalyan burjuvazisinin azgelişmişliğinde bulunabilirdi. Tam tersine, Pasolini'nin yorumu çok daha radikaldi: Burjuvazi (*La Ricotta'da* "Avrupa'nın en cahilleri" olarak tanımlanan) tarafından geleneksel kültürel mirasa uygulanan bir soykırım; var oluş güçlü bir Gerçek duygusuna bağlanmazsa hâlâ "insan" (yine *La ricotta'da "okuma yazması olmayanlar"* olarak ifade edilen) olanların arasından çok sayıda kör ve vahşi taklitçinin ortaya çıkmasına neden olabilirdi. Pasolini, *Le città invisibili* ile ilgili yorum yazısında Calvino'yla olan fikir ayrılığını daha geniş, genel ve daha tutarlı bir tarzda ifade etmiştir. Bir anlamda Calvino mevcut gerçekliği kabul etmiş Pasolini ise onun reddine sadık kalmıştır.

Zira Pasolini'nin bütün kariyerini, bir ozan olarak çizen bu inatçı reddediş olağanüstü bir biçimde verimli olmuştur, fakat yine de bu reddediş heretik olduğu ileri sürülen ideolojik bir matrisi örtmeye devam etmiş ve bir biçimde Pasolini'nin bir sanatçı olarak muhteşemliğine olduğu kadar aynı zamanda onun kaçınılmaz düşüşüne de neden olmuştur. Kaçınılmaz bir şey olarak kabul edilen bu reddediş fikri "sineciosi" mecazıyla betimlenen poetikaya uymaktadır; bu, Pasolini'nin insansal ve sanatsal yolunun ayırıcı bir özelliği olarak Franco Fortini tarafından tanımlanan bağdaşmaz olanla yüzleşme anlamına gelmektedir.

Aslında Pasolini II. Dünya Savaşı sonrasından 70'lere kadar İtalya'nın bütün politik devrimiyle yüzleşir, aşırı derecede şematik bir tartışmanın altına sokulmuş çelişkileri ortaya çıkarmasına izin veren dolaylı bir pozisyon üstlenir. Özetlemek gerekirse, İtalya Cumhuriyetinin Faşizmin küllerinden doğduğunu ve popüler antifaşist direniş hareketi deneyiminin üzerine bina edildiğini söyleyebiliriz. Manzara dünyada neler olup bittiğini yansıtan doğrudan bir konumca, İtalya'da halihazırda var olan Amerikan askeri güçleri tarafından desteklenen ülkenin dini geleneklerinden esinlenmiş bir grupla ('Democrazia Cristiana' – Hıristiyan Demokrasisi), Sovyetler Birliğinin ekonomik ve örgütsel desteğini alan ve daha uzun bir süre Marksist-Leninist esinden etkilenecek olan başka bir grup; İtalyan Komünist Partisi arasındaki zıtlık tarafından belirlenmişti. İtalya'nın mo-

dernleşme süreci bu tarz bir dahili gerilim –bazen somut ama çoğu zaman gizli kalan- içerisinde oluşmaya başlamış ve düzensiz, bulanık bir gelişim izlemiştir.

Pasolini popüler bir direnç hareketinin parçası olan ve Tito ile Yugoslav Komünist Partisi'ne yakın rakip bir birliğin üyelerince öldürülen erkek kardeşi Guido'nun ölümünden sonra aktif olarak siyasetle ilgilenmeye başladı. Bundan sonra Pasolini – 40'ların başında eşcinselliği yüzünden ihraç edileceği - İtalyan Komünist Partisi'ne katılacaktı. Yine de bu olay Marksizme bağlılığına gölge düşürmeyecekti, ama açıktır ki Partiyle bu tür meseleleri tasvir eden ilişkisi her daim çözülemez sorunlar olarak kalacaktı.

Pasolini'nin koşullarını sadece biyografisi biçimlendirmez: Aslında Pasolini kendisini özünde Partiye bağlı bir entelektüel olarak düşünmeyi sistematik olarak reddeder. Kendisini Marksist felsefenin en açık yokuşları altında tanımlamasını engelleyen ilerlemeci karşıtı bir özellikle karakterize edilmiştir. Bu çelişkileri anlamak için Gramsci'yle olan ilişkisine odaklanmak yararlı olabilir. Faşistlerce tutuklanmış bu büyük düşünür, Pasolini'nin Efendilerinden biri olduğu gibi onun en sıra dışı şiirsel eserlerinden biri olan *Le ceneri di Gramsci*'nin ve parlak denemelerinden birinin de (*Dal Laboratorio*) esin kaynağıdır.

Bununla birlikte Antologia della Poesia Popolare'de (Popüler Şiir Antolojisi), Pasolini Gramsci'nin "popüler" sözcüğüne atfettiği büyük anlamı anlamadığını ve paylaşmadığını açık bir şekilde açıklar/ilan eder. 30'ların başından itibaren Gramsci, bir grup insanın etik/antropolojik temeli kaybedişlerinin farkına varmış ve kültürel endüstrinin alt sınıflar (endüstriyel kültürün popüler ve halk arasındaki ayrımda olduğu farz edilen insanlar) için ürettiği edebi formlara dair bir endişe duymuştur. Pasolini'ye göre ise, ancak uzun gelenek boyunca derin bir biçimde kök salmış olan şey "popüler" ve bu geleneğe bağlı kalan bireyler topluluğu da "halk" olarak görülebilirdi.

Pasolini'nin geleneği koşulsuz bir biçimde sevmesi onun Katolik Kilisesiyle – bir dizi yanlış anlama ve zıtlıkla örülü - açık bir diyalogu, doğrudan bir zıt konumun acı manzarası anlamına gelen, sıklıkla kabul edilemez olarak görünen bir tavrı korumasına sebep olur. Öyleyse bu parçaları sıralamayı deneyelim.

50'lerin sonunda, Pasolini Komünist Parti'den ihraç edilmiş, ülkenin modernleşme ve kentleşme; büyük önem verdiği köylü gelenekten sansasyonel bir biçimde ayrışma sürecini ortaya koyan, alt sınıfın artan refahını kınadığı iki roman yazmış eşcinsel, ateist ve Marksist bir entelektüeldi. Garip bir biçimde ifade tarzı zamana uyarlanmış burjuva

romanına benziyordu ve favori referansları iyi eğitimli Avrupalı geleneğine ilişkin olanlardı. Pasolini'nin dildeki sadeliği, doğrudan otantik bir modern Avrupa kimliğinin olumlanmasına bağlanan ifade tarzları kullanmasını engellemişti. (Rossellini'nin mirasıyla, Fellini'yle olan ortaklaşalığı, Antonioni'nin özellikle "şiirin sineması" bağlamındaki bazı araştırmalarıyla olan uyumu sıklıkla ifade edilmiştir).

Üstelik yazınsal düzlemde, neo-avangard güçlere karşı, deneysel sinemanın yazınsal dengi olarak ortaya çıkan (özellikle meta-söylemi yaymasıyla bağlantılı olarak Jean-Luc Godard'la – ona olan hayranlığını ve ilgisini saklamaksızın - olan zıtlığı) polemikleri de oldukça sertti. "Keyfi olmayan" ve "geleneksel olmayan" sinema gibi bir ulusaşırı dilin kullanımıyla, dilin sadeliği meselesinin üstesinden gelinmişti, fakat kuramsal düzlemde edebi önerilerle aynı olacak biçimde bu süreçlerin derin bir reddedilişi söz konusuydu. Onun tanımına göre sinema doğal bir dil gibi görünmektedir: fakat bununla beraber o her daim her tür doğalcılığın karşısında olduğunu da açıklar: sinema gerçekliğin yazılı dilidir, fakat aynı zamanda o "hipnotik bir araç"tır. Sinema burada görsel-işitsel anlamda analiz edilmiş, "anlaşılması güç ontolojiler" tarafından korunmuştur, fakat aynı zamanda belirsiz bir ideolojik ön kabule yol açan ideolojik onaylama hasebiyle televizyondan farklıdır.

Aynı zamanda alt proletarya sınıflarına bir temsil veren, onun saflığını – Marksizmin yabancısı olan - hümanist bir duyarlılıkla yücelten ve onu her türlü sinematik geleneğin ötesinde özgün bir biçimde tasvir eden kişi de Pasolini'dir.

Pasolini 1958 ve 1959 arasında büyük oranda ekonomik ferahlama tarafından belirlenen sansürün zayıflamasının bir sonucu olarak sinema üzerinden kendini ifade etme imkânına sahip oldu. Fakat bizatihi kendisi bu fenomenin ve onun sonuçlarının radikal bir eleştirmeniydi. Bir provokatör ve put yıkıcı olarak Pasolini, İtalyan toplumunun kaba ve muhafazakâr taraflarıyla, -tıpkı Fellini gibi ne Katolik Kilisesinin ne de Komünist Parti'nin desteğini almaksızın- doğrudan bir mücadeleye girmiştir. *La Ricotta* dine saldırdığı için mahkemeye verilip Pasolini mahkûm edildiğinde, Parti tamamen suskun kalırken sadece bazı güvenilir arkadaşlarının kendini destekleyen açıklamalarını alabilmiştir. Bu durum Pasolini'nin eşcinselliğinden utanılmasının bir sonucu olabileceği gibi onun *İncil*'in "şimdiye değin yazılmış en yüce metin olduğu" şeklindeki ifadesinden de kaynaklanıyor olabilir. Gerçekten de bir yıl sonra, *Il Vangelo secondo Matteo* (*The Gospel According to St. Matthew*) ortaya çıkmıştır. Film, alim

ve rahip Don Andrea Carraio ve Assisi'deki Pro Civitate Dei adlı Katolik bir toplulukla hemfikir olarak *Kitab-ı Mukaddes*'i filolojik anlamda çürütülemez bir metin olarak ve İsa'yı da devrimci adamın bir prototipi olarak tasvir eder.

Bu film Katolik Kilisesine yeni bir yaklaşım olarak okunmuştur. Aslında, film kilise kurumunun daha gelişmiş bir aşamasıyla diyalogun bir sonucu ve ürünü olarak bu ruha sahiden de sahiptir. Fakat İtalyan sol kanadın daha modernist ve Avrupalı bir güce dönüştürülmesi hikayesinin (İtalyan Komünist lider Palmiro Togliatti'nin cenaze töreninin yeniden sunumuyla ortaya konulan) zalim bir hicvin nesnesi olduğu, İtalyan Komünist Partinin ideal bir biçimde popüler olan kökeniyle bağlantılandırılan *Uccellacci e uccellini* (The Hawks and the Sparrows, Pier Paolo Pasolini, 1966) ile birlikte daha büyük bir skandal ortaya çıkar. Filmin *Fransisken* bölümünde – yine kısmen de olsa Pro-Civitate Dei'yle hemfikir bir biçimde - kutsal olana dair duyularını yitirmiş bir toplum içerisinde ortadan kaybolan dinsel duyguya dair bir nostaljiyi fark edebiliriz.

İlerleyen yıllarda Pasolini ütopyacı konumlara dair eskiden beri verdiği savaşı sertleştirecekti. Kolonyalizmin sonu, daha karmaşık ve problematik bir gerçeklikle kesişen steril bir üçüncü dünyacılığın ortaya çıkışıyla karşılanmıştı. Bu durum bir *Un'Orestiade Africana* projesinin başarısızlığa uğramasıyla ortaya konmuştur. Üçüncü Dünya mitini, bedenselliğin *Trilogy of Life*'a (Trilogia della Vita, Pier Paolo Pasolini, 1970-74) zemin hazırlayan özgür bir biçimde ifadesi takip edecektir. Üçlemenin ilk filmi *The Decameron* (1970), Rönesans'ın başlatıcıları olarak ifade edilen Floransalı orta sınıfın olumlanmasını sunan edebi metne denk gelir ve Pasolini'nin burjuvazi açılımının bir simgesidir. Ayrıca "Manifesto per un nuovo teatro" tarafından da kanıtlanan bu açılımda Teatro di Parola (Sözün tiyatrosu) bu toplumsal sınıfın daha ileri kesimlerini anlatmayı amaçlar (*Medea*'daki elit sinema gibi) ve fakat bu tarz sanat yapıtlarının hoş karşılandığı ve tüketildiği biçimde olumlu bir geri bildirim bulamaz.

O zamanlarda Pasolini - Fabio Mauri'nin performansıyla bizatihi kanıtladığı üzere - bir solcu entelektüel ikonuydu. Başlıca ulusal gazetelerden birinde (*Il Corriere della Sera*) ülkede daha sonra "tarihsel uzlaşma"; - Democrazia Cristiana ve Komünist Parti arasında bir ateşkes - olarak adlandırılacak bir olaya dair sivil farkındalığa rehberlik eden yazılar yazan da oydu. Ona gerçekte uymayan tarzda bir rol.

Pasolini'nin İtalyan toplumunu *Porcile*'de (Pigpen, 1969) ve başka yapıtlarda ifade edilen; neo-kapitalist yapıyla faşist altyapı arasında-

ki asla sönmeyen yabancılaşmayı suçlayarak okuma biçiminin felaketli yanı, hayatının son günlerinde kökten bir biçimde yeniden ortaya çıkmakla son bulur. Marilyn Monroe'nun ölümünden JFK cinayetine, bütün İtalyan politik ve tarihsel anlarına kadar basitçe her şeye dair düşüncelerini ifade ede gelen, yorulmak bilmez polemikçi Pasolini, *Trilogy of Life*'da ortaya konulan kutsal "Cinsel Devrim" övgüsüne burjuvazinin gösterdiği katılığın sonuçlarına şaşkınlıkla tanıklık etmiştir. Birçok edebi yapıt üzerine kurulmuş olan bu üç zarif filmin tahmin edilebilir fakat yine de öngörülmemiş bir biçimde nasıl karşılandığı ve absorbe edildiği iyi bilinmektedir. Sansürlerin son dışlamasının ardından, bu filmler tatmin edici bir ticari başarıyı yakalayacak derecede özgür bir biçimde dolaşıma girmiştir. Üstelik bu filmlerden yeni bir tür de gelişecektir: Dekamerotik olarak adlandırılan bu tür pornografinin meşrulaştırılmasına bir giriş olacaktır.

Pasolini'ye göre bu temelde kabul edilemez bir şeydir: İtalya'yı radikal bir değişime -yani yapısal bir değişime- yönlendiren kültürel soykırımın başka bir kanıtıdır; bunu kabul etmeyi reddeder. Öğrenci hareketlerinin karşısındaki polemikler ve insan bedenini bir metaya dönüştüren Cinsel Devrimin dejenerasyonuna yönelik çaresiz suçlama; bu meseleler onun en son meşgul olacağı şeylerdi. Onun gerçeklikten çıkışının başlangıcı da olacak türden meseleler katlanılmaz şeyler olarak algılanıyordu. Her ne kadar sermayenin kurallarıyla kısıtlanmış olsa da durumu değiştirmeye çalışan entelektüelin – *La Ricotta*'da (Pier Paolo Pasolini, 1963) değinilmiş bulunan - belirsiz konumu kabul edilemez bir mazeret olarak görünmektedir. Dolayısıyla *Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1975) gibi kendi yıkımına yol açabilecek bir proje, inatçı ve tüketilemeyen bir film, - Pasolini'nin biraz da kendi ölümü sayesinde kurtulabildiği - skandalvari bir kadere mal olmuştu. Ani olarak gelen fakat aynı zamanda Pasolini'nin arkadaşı Giuseppe Zigaina tarafından da kanıtlandığı üzere kaçınılmaz bir felaket olarak görülen bir ölüm.

Pasolini'nin ölümü bu nedenle ilerleyen yıllarda İtalyan kültür hayatı için önemli bir dönüm noktası olacaktır. Onun ölümü esasında John F. Kennedy cinayetinin İtalyan karşılığı olmuştur: İtalyan toplumunu derin bir biçimde etkileyecek bir travma... Bir taraftan, resmi davanın yanı sıra Pasolini'nin ölümü çözümlenmemiş bir cinayet olarak algılanmış ve bu nedenle ülkenin kamu vicdanında açık bir yara olmaya yazgılanmıştır. Diğer taraftan ölümü, Alberto Moravia ve diğer bazı entelektüellerin ölümünden hemen sonra yaptıkları açıklamalara göre direkt olarak siyasi bir mesele olarak algılanmıştır.

Elbette, Pasolini'nin ölümünün karanlık taraflarını tartışmak için doğru mevki burası değildir. Yine de burada tartışmayı istediğimiz şey bu matemin travmatik doğası ve bu dramatik olayın yarattığı kamu şoku arasındaki kesişimin sonuçları; *Salò*'nun Pasolini'nin ölümünden sonra yapılan gösteriminin başlattığı, beklenen ve bir biçimde arzulanan daha kısıtlı bir şok ve skandaldır. Yani amacımız bugün Pasolini'nin tanıklığından geriye kalana dair bazı hipotezler sunmaktır. Dahası bu çalışmanın ilk bölümünde özetlediğimiz bazı politik mücadelelerin hangi yollarla revize edildiği ve kullanıldığı üzerine ve pek tabii ki bunların çağdaş edebiyat ve sinemadaki yankıları üzerine düşünmek istemekteyiz.

İlk olarak Pasolini'nin geniş ve muhalif konumlarının sıklıkla, bu tür karmaşık bir kişiselliğin kendisinden kaynaklanan bölünmeler olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum temelde onun "salahiyetini" sömürmeyi amaçlayan grupların da bu konumları kendilerine mal etmelerine yol açmıştır. Tartışmalı eşcinselliği onu gay haklarına yönelik hareketler için bir tür ikon haline getirmiştir. Lehçeleri ve yerel gelenekleri gayretli bir biçimde savunması onu özellikle de Kuzey İtalya'da son 15 yılda güçlü bir etki gösteren ayrılıkçı siyasi partiler için anahtar bir figür yapmıştır. Sağ kanatçılar Pasolini'nin 1968 öğrenci hareketine dair -burjuvazinin evlatları tarafından gerçekleştirilmesi dolayısıyla temelde işçi sınıfının evlatları tarafından temsil edilen polis güçlerinin lehine bir ışık parlatan- karşıt açıklamalarından yararlanmaya çalışmışlardır. Bu nedenle açıktır ki Pasolini'nin sıra dışı iletişim yetenekleri düşüncesinin tam aksi bir yorumunun tedarikçisi olarak işlemiştir. O halde altını çizmemiz gereken şey onun Üçüncü Dünyacı varsayımlarının küresel olmayan hareketlerce olduğu kadar, vurguyu Pasolini'nin tüketim toplumuna karşı savaşımına yapan aşırı sol tarafından da ters bir biçimde kullanılıyor olmasıdır.

Halen Komünist Parti ve onun soyundan gelenler Pasolini'nin iddia edilen politik aidiyetini hatırlamaktadır; radikaller -kendilerinin desteklediği 'Kürtaj Yasası'na onun karşı olduğunu unutarak- Pasolini'nin kendilerine duyduğu sempatiyi geri istemektedirler. Katolik Kilisesi onun birçok yapıtında var olan kutsal olana dair derin saygının altını çizer (elbette *The Gospel*, fakat ayrıca 23. Papa Giovanni'ye yapılan övgü ya da *Comizi d'amore* [Pier Paolo Pasolini, 1965] filmindeki dini evlilik). Kitle kültürünün takipçileri de futbol, pop müzik, bisiklet gibi konulara olan tutkusundan ve Totò, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia gibi popüler sinemadan gelen bazı oyuncuları, şarkıcı Domenico Modugno'yu ve Olimpik atlet Giuseppe

Gentile'i filmlerinde kullanma konusundaki rahatlığından dem vurarak Pasolini'yi bir ikon olarak tanımlarlar.

Kısacası İtalyan politik ve kültürel münazarasında Pasolini figürü, onun katı tavrına ve muhaliflikleri besleme yeteneğine bakmaksızın herkes tarafından sömürülmüştür. Pasolini'nin bu evrensel kabulüne karşılık aktris Laura Betti tarafından titizlikle belgelenen 33 davayı nasıl olup da geçirdiğini anlamak oldukça zordur. Belki tasvir ettiğimiz bu şaibeli onayı açıklayan ve belirleyen bu iki fenomen arasında ikincinin bir tür vicdan azabı yarattığını varsayan bir bağlantı tespit etmek daha faydalıdır. Fakat burada daha anlamlı olan şey İtalyan sinemasının bu figüre doğrudan ve açık bir biçimde hürmet etmeyi sürdürdüğü gerçeğidir.

Son Venedik Film Festivali'nde Bernardo Bertolucci'nin kardeşi, Pasolini'nin ilk gözbebeği ve yakın arkadaşı olan Giuseppe Bertolucci, *Salò*'nun yapılışına adadığı *Pasolini prossimo nostro* (2006) adlı bir belgesel gösterdi. Giuseppe Bertolucci ayrıca aktör Fabrizio Gifuni'yle beraber şairin ölümünün anısına yazdığı bir tiyatro metninin uyarlaması olan *'Na specie de cadavere longhissimo'* adlı bir video da yapmıştır. Pasolini'nin ölümü 1995'te Marco Tullio Giordana tarafından çekilen *Pasolini, Un Delitto Italiano* (Giuseppe Bertolucci, 2005) adlı filmin de konusu olmuştur. Giordana ayrıca Pasolini'nin şiirlerinden bir seçmeyi İtalyan toplumunun II. Dünya Savaşı'nın sonundan 70'lere kadarki detaylı bir anlatımı olan *La meglio gioventù* (*The Best of Youth,* 2003) adlı filminin adında kullanmıştır.

1997'de yönetmen Aurelio Grimaldi, Pasolini'nin ölümünden sonra yayınlanan *Petrolio* adlı romanından uyarlama 90'ların başında geçen bir film yapmıştır. 2001'de Laura Betti tarafından çekilen *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* adlı belgesel Betti'nin ölümünden hemen önce gösterime girmiştir, 2006'da da İtalya'nın önde gelen yayıncılarından biri Matteo Cerami ve Mario Sesti tarafından yapılan *La voce di Pasolini* filminin DVD'sini piyasaya sürmüştür. Dahası Sergio Citti'nin 1996'da gösterilen *I magi randagi* adlı filmi de Pasolini'nin başarısızlığa uğramış eseri *Porno-Teo-Kolossal*'dan (1975) ilham almıştır. Citti'nin filmi 2006'da yeniden gösterilmiştir. Fakat Pasolini'yi daha fazla öven ve hürmet eden bir örnek söz konusudur ve bu elbette Nanni Moretti tarafından canlandırılan, bir Vespa motorsikletle Pasolini'nin hatırasında canlanan terk edilmiş anıta yapılan bir seyahatin anlatıldığı *Caro Diario* (1993) filmidir.

Son yirmi beş yılın İtalyan sinemasının ağırlıklı bir bölümüne Pasolini etkisi nüfuz etmiştir. Örneğin Roberto Benigni'nin birçok

filminde bulunan, Pasolini'nin filmlerinde Ninetto Davoli tarafından canlandırılan naifliğe benzeyen bir şiirsellik arayışı bu filmlerin senaryosunu yazan Pasolini'nin göz bebeği ve eniştesi senarist Vincenzo Cerami'ye bağlanabilir. Pasolini'nin, çağdaş İtalyan toplumunun gözlemlenmesi ve tanımlanmasını yapan İtalyan filmlerinde benimsenen tasvir etme biçimleri ve politik perspektif üzerinde doğrudan olmadığı zamanlarda daha da güçlü bir biçimde sezilen kuvvetli bir mevcudiyeti ve otoritesi söz konusudur.

Gianni Amelio, Paolo ve Vittorio Taviani, Ermanno Olmi, Mimmo Calopresti, Silvio Soldini, Daniele Lucchetti, Carlo Mazzacurati gibi ileri gelen yönetmenler tarafından yapılan filmleri olduğu kadar Emanuele Crialese, Paolo Sorrentino ve Ferzan Özpetek (onu bir İtalyan olarak düşünmeye cüret etmekteyiz) gibi genç yönetmenlerin filmlerini de bu durumun örnekleri olarak alabiliriz. Bu yönetmenlerin yapıtlarında şairin etkisinin de ötesine geçerek bir tür yaygın güçsüzlüğe varan nitelikler; bir takım yinelenen unsurlar bulmak mümkündür.

Her ne kadar bir takım gelişigüzel alıntılar yapmış olsak da alternatif cinsellik ifadesinin süre giden melankolik tasvirinin ve burjuva evreninin devamlı olarak olumsuz bir biçimde tasvir edildiğinin altını çizebiliriz. Bu eleştiriye aynı zamanda modernite ve geleneklerin ortadan kaybolmasına eş anlamlı olarak görülen kitle kültürüne yönelik daha genel bir şüphe de eşlik etmiştir. Diğer yandan gelenek, söz konusu meselelerle her zaman uyuşmayan retorik bir tavırla daima övülmüştür. Toplumsal satranç tahtası bir tür daha önce var olmuş olanların sonradan gelecek olandan her şekilde daha iyi olduğu, kıyametvari bir tiyatro sahnesine indirgenmiştir.

Yönetici grupların soyut ve basmakalıp materyalist sinizmlerinin karşısında yer alan ontolojik şiirselliğin amblemleri olmaları hasebiyle banliyölere, marjinalliğe, psikolojik, ahlâki ve ekonomik sıkıntıya da şükredilmelidir. Birtakım istisnalarla birlikte, en iyi filmlerde dahi bir problem ya da durumu ayrıştırma ya da onun nesnel biçimlerini analiz etme yeteneğinin yoksunluğu söz konusudur. Genel eğilim, evrenselliğe yaklaşır gibi yapan anlamlara sahip önemli metaforlar kurmak ve hususi meseleyi sistematik olarak atlamak yönündedir.

Yani dünyanın tutarlı bir görünüşünün taşıyıcısı haline gelmeye yönelik - postmodernitenin parçalanmış gerçekliği bağlamında oldukça anakronistik bir biçimde - bir tür karşı konulamaz dürtü söz konusudur. Fakat burada söz konusu olan Pasolini'nin bir politik anahtar okuma taşımadığı gerçeğidir. Eğer siyaset imkânın sanatıysa Pasolini'nin öyküsü acı dolu tanıklık ve kaçınılamaz kaybın kabulün-

den, tövbe ve hatalardan oluşan bir şehitlik misyonudur. Tarzlar, tonlar ve meseleler siyasette olanların aynıdır. Pasolini'nin söyleminin özü bu nedenle radikal bir biçimde farklıdır. Bu, şiirsel bir özdür, yıkıcı sonuçlar doğurabilecek iki düzlem arasındaki bir kaynaşmadır.

Örneğin, Pasolini'nin konumlarını bu denli çarpıcı hale getiren özelliklerden biri bu konumların peygambervari değeridir. Televizyona dair köklü nefreti bilinmektedir, bu durum televizyonun kaldırılmasını önerdiği 1970'le 1974 arasında birçok vesileyle dile getirilmiştir. Ona göre televizyon, neokapitalizmin kesin başarısını yakaladığı yerdir. Onun kendi isteğini dayatan, izleyicilerini kendi emirlerini arzulamaya zorlayan totaliter ve istilacı bir form olduğunu düşünür. 90'ların başında Silvio Berlusconi'nin yükselişiyle birlikte İtalyan siyasi durumunun başına gelenlerden sonra Pasolini'yi yeniden okumak onun bakış açısını daha da inandırıcı hale getirmektedir.

Bununla birlikte onun bu açıklamalarını İtalyan televizyonunun o yıllardaki durumuyla kıyaslayacak olursak tatsız bir anakronizmle karşılaşırız. 70'lerin ilk yarısında İtalyan televizyonu sadece siyah beyaz yayın yapan ve Katolik otoritelerin kontrolü altındaki oldukça sıkı ahlâk kurallarını gözeten devlet tekelindeki iki kanaldan ibaretti. Herhangi bir ticari sömürüye izin vermeyen bir televizyon modeli... Reklamlar 15 dakikalık bir akşam gösterisine hastı: gizli ikna stratejisinin tersi. Günde 8 saati aşmayan showlar ve programlar yayınlayan, ünlü romanlardan uyarlanmış televizyon oyunları, spor programları, bir takım eğlence gösterileri ve çok sayıda belgesel sunan bir televizyondu bu. Dolayısıyla şüphesiz Pasolini televizyonun bir kitleleri kandırma ve uzlaşma yaratma aracı olarak gelişme potansiyeline dair bir tahmin yürütecek kadar hassas ve zekiydi. Ne var ki bahsettiği televizyon henüz gelişmekteydi.

Bu nedenle onun – politik ifadeler biçiminde yanlış anlaşılan - şiirsel provokasyonları kendini gerçekleştiren kehanetler olarak görülebilir. Eğer televizyon onu yasaklamak imkânsız olduğundan ontolojik olarak kötüyse kitlesel medya manzarasında ne olup bittiğine bakılmaksızın diğer yüksek meselelerle ilgilenmek daha yerinde olacaktır.

Bu önyargının bir sonucu olarak, kültürel dikkat ve ilgide aynı zamanda kanunlarda bir boşluk olarak da tanımlanabilecek bir noksanlık, bir tekellere, ekonomik tröstlere giriş ve toplumun solcu politik söylemin öteden beri ana hedefi ola gelmiş bu katmanlarıyla olan bağlantının kaybedilmesi söz konusudur. Sonuç ortadadır. Televizyon söylemi kitle kültürüne ve kültürel endüstriye dair yapılan bütün

açıklamaları etkileyen bir tavrı ele veren buzdağının sadece görünen yüzüdür.

Sıklıkla Hükümet tarafından finanse edilen İtalyan sineması kesinlikle muhalif olarak algılanan bir manzarayla baş edemez görünmektedir. Sonuç olarak siyaset düşüncesinin üzerine kurulduğu diyalektiğin üzerinde bir delik bulunmaktadır ve bu da Pasolini'nin Marksist tavrıyla ve diyalektik fikrinin kendisini reddedişiyle kusursuz biçimde uyumludur.

İtalya'da seçimlerden birkaç hafta önce Nanni Moretti, Berlusconi'yi bir terörist; eğer seçimleri kazanmazsa ülkeyi ateşe vermeye hazır biri olarak gördüğünü açıklamıştı. Pasolini'nin zamanın Başbakanı Giulio Andreotti'ye karşı amaçladığı gaddar ve yaygaracı suçlamaya yakın görünen bu açıklama elbette seyircisine güçlü bir ahlâki tatmin sunmaktadır. Ama aynı zamanda ilk anlamıyla politik bir film yapmayı yine de reddeder.

Bu nedenle bana göre, Pasolini'yi politikanın problematik boyutundan gerçekten kurtarmanın tek yolu, ona son yıllarda sadece Neoavangard'dan beri onun rakibi olan şair Edoardo Sanguineti gibi ya da Toni Negri gibi bazı entelektüeller tarafından nadiren yapılan eleştirel okuma denemelerini uygulamaktır. Pasolini'nin düşüncesini canlı tutmak ve hatırasını politik bir güçle onurlandırmak, paradoksal bir biçimde – hatta bazen çok sert bir tarzda olsa bile - ancak bu muhalifler üzerinden mümkündür.

Giacomo Manzoli
Öğretim Üyesi
Bologna Üniversitesi
Müzik ve Gösteri Bölümü

SİNEMA, POLİTİKA VE SEKTÖR

Moderatör: Melis Behlil

Melis Behlil: Öğleden sonra konferansımızın son paneli, sektör paneli gerçekleşiyor. İki tane çok değerli konuğumuz var ve konuşacağımız konular, kendileri de sinemacı oldukları için filmleri bazında sinema ve politikadan bahsedebileceğiz ama daha da tercih ettiğimiz devlet-sinema ilişkisini biraz masaya yatırmak. İlk gün, ilk panelde, ilk oturumda bu konulardan bir miktar bahsetmiştik ama araştırmasını yapanlar olarak biz bu konulardan konuşmuştuk, şimdi bu işin içinde, tam da ortasında yer alan iki konuğumuz var. Haluk Ünal, oyuncu ve senarist, aynı zamanda Senaryo Yazarları Derneği'nin kurucusu ve yöneticisi... Ezel Akay da bildiğiniz gibi sabah da filmi hakkında Deniz Hanım bir sunuş yaptı. *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2005)... Aynı zamanda sektör devlet ilişkileri arasında da önemli bir rol oynuyor kendisi. Ben daha fazla konuşmadan sözü onlara bırakıyorum.

Ahmet Haluk Ünal: Efendim herkese merhaba. Böyle sıcak bir günde bu konuya ilgi göstermemiz sizi kılıyor. Biz de ona layık olmaya çalışacağız. Şimdi, sinema devlet ilişkileri meselesi üzerine bir lafa nerden başlanır diye düşünmek, usta bir kadın yönetmeni anmaya da vesile oldu. Sevgili Bilge Olgaç... Benim yanında ilk asistanlık yaptığım, dolayısıyla sinema ile tanışmama vesile olan arkadaşım. O şöyle bir anekdot anlatmıştı; 1970'de Kerim Korcan'ın ünlü romanından uyarladığı *Linç* filmini çekti. O zaman sansür kurulu var. Sansür kurulu İçişleri Bakanlığı'ndan blr zat. Genel Kurmay'dan bir zaat, Milli İstihbarat ve Emniyet'ten bir zat yanılmıyorsam. Belki buna Adalet Bakanlığı gibi birtakım isimler de ekleniyor olabilir. Sinemadan, sanattan zerre kadar anlamayan insanlar. Onlar filmlere bakıyorlar. Şurasını kırpın, burasını çıkarın, şurasını kesin diyorlar, Ona göre bu filmler yayınlanıyor. *Linç* filmi romanı yayımlanmış ve o zamanın rakamları ile de bir on beş bin temiz satmış. Ve yasaklanma-

mış, toplatılmamış. Fakat film sansüre uğruyor. Bilge Olgaç da gidiyor o kurulla görüşmeye ve diyor ki; bakın, kitap on beş bin sattı. Hiçbir yasak koymadınız, hiçbir şey yapmadınız. Bana niye yapıyorsunuz? Bilge Hanım, diyorlar; Onu on bin kişi okudu. Sizin filminizi yüz binlerce insan seyredecek...

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin sinema ile bütün tarihinin özetini oluşturan ruh hali ve bakış açısı bu. Bu arada not düşmek gerekir. Bu sansür sistemi, sinemada yerini bütün batının kullandığı sınıflandırma sistemine 2004 yılında bıraktı. Nazi Almanya'sı ya da Faşist İtalya rejiminden hiçbir farkı olmayan bir sistem kısacası... Biz bu kadar vahim yerlerden geldik. Hatta burada şöyle, küçük bir şey daha söylemek isterim. Birinci kuşak sinema ürünlerine, ikinci kuşak sinemacılar ya da sinemaseverler, buna ben de dahilim. Ben ikinci kuşak sayılabilirim. Üçüncü kuşak sinemacılar ve sinemaseverler, biraz burun kıvırarak baktığımızı hatırlarız hepimiz. Ben ne yazık ki Türk Sineması'nın öyle bir usta çırak ve devamlılık zinciri açısından çok talihsiz bir süreci olduğunu düşünüyorum. Çok büyük kırılmalar, fay kırılmaları var. Senaryo yazarlığının Türkiye'deki çok önemli ustalarından biri olan Safa Önal'la beş yıl önce arkadaş olma, tanışma ve ondan sonra da çok yakın bir dostluk sürdürme şansım oldu ve ondan dinlediğim hikayelere, anekdotlara bakıyorum.

Bu durumla mücadele etmeye de niyetli olmayan bir tacirler topluluğu yapımcılar, o zaman tek kapı kalıyor, romantik komediler, melodramlar. Böyle bir kökümüz var. Safa ağabey ile yaptığımız sohbetlerden edindiğim gözlemlerle Bilge'nin bana dakika bir gol bir anlattığı hikaye... Daha önce algılamadığım, anlamlandıramadığım bir şeyi anlamlandırma fırsatını verdi bu iki anekdot. Sonra aradan yıllar geçti. 2004 yılından itibaren de, ben bir dönem sektörden uzak, başka işler yaptım ve tekrar 2004 yılında sektöre döndüm. O gün, bugündür de artık sadece ve sadece yazarak hayatımı kazanmaya çalışıyorum. Sinema Devlet ilişkileri bakımından gözlemlerimin en zengin kısmı 2004'le başlıyor. Erkan Mumcu'nun Kültür Bakanlığı'nın da başlangıç noktasıdır. Ondan evvel de Hüseyin Çelik'ti bildiğiniz gibi Kültür Bakanı. Bir süre o Kültür Bakanlığı yaptı. Ondan sonra Erkan Mumcu'ya devrettiler. Altı ay sonra mı yani bir yıl sürmedi o devir teslim. O süreden başlayarak da Türkiye'de devlet- sinema ilişkileri sürecinde bir süre için başka bir süreç açıldı. 2004'te başlayan süreç devlet sinema ilişkileri açısından bir başka dönüm noktası kabul edilebilir diye düşünüyorum. İlerde öyle kabul edilecek sanıyorum.

Şimdi devlet sinema ilişkileri denildiğinde, demin söylediğim mantıkla bakıldığında, çok korkulan, ürkülen ve sadece ulufe dağıtılarak yaklaşılan bir ilişki varoldu sinemacımız ile devlet arasında. Sinemacımız hiçbir zaman kendisini özgüvenli bir biçimde, devletin karşısında muktedir görmedi. Şimdiki devlet sinema toplantılarındaki sinemacıların devletle kurdukları bir üslup gibi bir ayrıntı, hitap biçimlerine bakın, o kuşağın hitap biçimlerine bakın; yani Van valisi fıkrası vardır. Biraz ona benzer haldedir yani daha aşağıdan, daha aşağıdan. Birinci kuşak devletle olan ilişkilerde çok biat eden haldedir. Şimdi üçüncü kuşak sanatçılarımız tersine, devlet unsurları karşısında, bakanlar karşısında kendilerini başka bir muktedirlikte, başka bir eşitlik içinde görebiliyorlar. Öbür taraftan işin yasal boyutuna baktığınızda Türkiye'de bütün sektörler, bütün üretim alanları, bütün meslekler beş aşağı, beş yukarı tanımlanmışlardır yasalar nezdinde. Yani onun yasal bir tanımı vardır; doktorluk, yasalarda karşılığını bulan bir meslektir. Avukatlık böyledir. Bunlarım meslek birlikleri vardır vs... odaları vardır. Hatta siz bu odalara üye olmaksızın o mesleği icra edemezsiniz. Peki, sinemacıların durumu nedir? Sinemacıların durumu, bütün gerekli yasal alanlar, yani hukuki, mesleki bir de özlük hakları diyebileceğimiz, bir de sendikal anlamdaki... Bu dört alana bakın çalışma yasalarına yani. Bunların hiçbirisinde 2004 yılına kadar sinemanın kayda değer hiçbir karşılığı yoktu. Neydi sinema? Mesela çalışma yasalarında iş kolları yönetmeliğinde, 17 nolu torba iş kolunun içinde güzel sanatlar adı altında bulunan bir şeydi. Aynı iş koluna orman işçileri de giriyorlar, geçici işçilerin tamamı da giriyor mesela. Devletin algısı açısından çok ilginçtir bu.

Bütün Avrupa ülkelerinde, gelişmiş ülkelerde hatta gelişmekte olan ülkelerin bir kısmında şimdi diyebiliriz, sinema ile ilgili özel bir takım yasal düzenlemeler yapıyorlar. Ama sonuç olarak devlet, her zaman dediğim gibi bu tür "sopayı sırtından eksik etme, arada bir de bir havuç sun" mantığı ile bir ulufe dağıttı ve bu ulufeyi, kendisine hangi sıfatı takarsa taksın sinemacılarımızın büyük bir çoğunluğu kabul etme suçunu da paylaştık biz. Yani sıfatlarımız ne olursa olsun, kendimizi topluma sunuş biçimimiz ne olursa olsun bu ulufeleri kabul ettik.

Bunları ulufe olmaktan çıkarma anlamındaki ilk ciddi girişimimiz işte 2004 yılıdır. 2004 yılında tabii ki bu şöyle bir şey değil. Dünyada hiçbir sektör, Türkiye'de de hiçbir kesim kendi haklarını, kendi özgücüne güvenen bir örgütlülük elde etmeden katiyen kazanamıyor. Yani bu, hani fizik yasası gibi, atom çekirdeğine bağlı yasalar gibi, kuantum yasaları gibi vs... Yani tartışılmaz bir yasa bu.

Hiçbir devlet; ne Fransız Devleti, ne Alman, ne de İngiliz Devleti... Topluma şu kadar bir şey vermez. Toplumun değişik kesimleri bunu mücadele ile elde etmiştir. Türkiye'de toplumun böyle bir geleneği, böyle bir alışkanlığı zaten çok zayıftır. Ama bu konuda sinemacılar çok kötü durumdadırlar. Onun için bu 2004 operasyonunda Bakan'dan gelen hareketin rolünü teslim etmek lazım. Sinemacılara hak etmediği bir inisiyatifi, kendimize sunmamak için. Mesela bu konuda MESAM son derece kayda değer, hayranlık verici bir sürecin örneğini yaratmıştır. Çatır çatır bütün haklarını almaktalar. Bütün tahsilâtlarını yapmaktalar. Bütün telif haklarını takip edebilmekteler ve buna uygun örgütlü bir güce dönüşmüş vaziyetteler. Hatta bu konuda on üç yıllık bir mücadele onlarınki. Bu telif hakları ile ilgili ve devletle ilgili meseleyi gene anlattığımı düşünerek dinleyin. Devletten kopardıkları haklarla kalmadılar. Şimdi kendi aralarında oturmuşlar geçenlerde. Yapımcısı, söz yazarı, bestecisi... Bütün bunların meslek örgütleri işbirliği içine girmişler ve çok önemli bir protokol yapmışlar. Ortak davranmaya başlamışlar, on üç yıl sonra. Şimdi, dolayısı ile bu bir istisna. Bunun dışında ne edebiyatçılar, ne başka bir sektör ne de sinemacılar bu etkinliği, bu dayanışma bilincini gösteremiyorlar. Bu çıkar bilincini gösteremiyorlar. Ama ne zaman ki bir istisna çıktı karşımıza, Erkan Mumcu diye bir bakan, şu anda da hepinizin serüvenini yakından tanıdığı, izlediği bir bakan. Erkan Mumcu sektörle bir dizi ilişki kurdu ve şöyle bir şey oluşmasına sebep oldu. Ya bir şeyler olacak. Ama bu bir şeyler olacak meselesinde bizim sektörümüzün refleksi şudur; Sektör, devlet yeniden ulufe dağıtacak galiba diye harekete geçer ve kendi meslek örgütlerinin etrafında kümeleniverirler. Sonra o ulufeden umdukları bir şeyler çıkmıyorsa ya da o ulufe bekledikleri türden bir ulufe değilse o örgütler yeniden içleri boşalır, manasız örgütlere tabela örgütlerine dönerler. Aksi halde genelde bizim sektörün beklentisi bu olur. Fakat bu sefer karşılarında başka bir şeyle karşılaştılar. Bu sefer ulufe dağıtmak değil, sistem kurmaya gelmiş bir adam vardı. Bunun peşindeydi. Sistem kuralım beraber dedi ve bir arama konferansları süreci başlattı. Dört tane arama konferansı yapıldı ve bu konferanslara sektörden olabildiğince iyi modellenmiş bir örneklem yaratabilecek, temsil yeteneği çok yüksek, otuz, kırk kişilik gruplar katıldılar. Bu bize o zaman şöyle bir güç verdi. Hadi dedik biz Antalya'da, Antalya Belediyesinin de desteğiyle Altın Portakal'da bir sinema kurultayı toplayalım ve dördüncü sinema kurultayı da orada toplandı ve bir kitap haline de geldi. Bu kitaba da ulaşabilirsiniz. Oradan başlayan yani düşüncelerimizi

ve ihtiyaçlarımızı kurultayda yazıya dökmekle başlayan arama konferansları ile süren bir süreç sonunda 2004 yılı yazında iki üç tane çok önemli bir yasanın çıkmasına neden oldu. Ama bu arada sinemacılar şöyle bir kazanım elde ettiler. Bugün o kazanım aslında belirli ölçülerde elimizde duruyor bir mevzi olarak. Kapsamlı bir reform projesi, kapsamlı bir reform paketi, kendi aralarında ilk kez bir mutabakatla bu reform paketi bir metnin altında toparlandılar. Bu reform paketi şu anda da biz kiminle konuşuyor olursak, devletin hangi girişimi ile konuşuyor olursak örneğin biraz sonra illaki sözünü edecektir Ezel, vergi konseyinin yeni yaptığı bir çalışma var... Orada bile biz hep işte, bu reform paketi, bunun devamlılığı ve sürdürülebilirliği diye yürüyoruz. En azından bu tutanağımız oluyor bir kısım sinemacı açısından. 2004 yılında çıkan yasalar üç tane yasa; bunlardan bir tanesi, sinema eserlerini destekleme, tasnif etme içerikli yasa, sinema destek yasası olarak geçiyor ama bu sınıflandırma işini de yani sansür dönemini kapatan sinema eserlerini sınıflandırma dönemine bizi geçiren, bütün dünyada o işaretleri koyma dönemine geçiren yasa. Bu yasaların sağladığı çok önemli başka bir şey daha var; mecliste çok uzun zamandır oy birliği ile yasa çıkmıyor. Bu, oybirliği ile çıkan bir yasadır. Muhalifi yoktur ve ilk defa sinema destek yasası olarak bir yasa çıkmıştır. İkincisi kültür girişimlerini teşvik yasasıdır. Yani bir destek yasası, bir de teşvik yasası... Kültür Teşvik Yasası ile gene sinemaya da önemli alt başlıklar açan, sinema filmi üretimini, sinema şirketi oluşturmayı ve bununla ilgili bütün faaliyetleri kültürel bir girişim olarak kabul eden yani Türkiye Büyük Millet Meclisi çatısı altında ilk defa sinemanın bir kültürel faaliyet olduğunun tanımı yapılmış oldu. Ha bu yasalarda şey değişti mi hani biz eğlence kapsamından çıktık mı çıkmadık hâlâ ama Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kültürel bir faaliyet olduğumuz tanımlanmış oldu. Bu arada 1995 yılında da telif hakları ile ilgili Avrupa Birliği uyum sürecinde de bir başka süreç başlamış oldu. Bu süreç Türkiye'de gene çok önemli bir tanım değişikliği yarattı. 1995 yılına kadar yönetmen, senaryo yazarı ve kompozitör yani film müziğini yapan kişi herhangi bir ücretli gibi tanımlanıyordu. Telif hakları yasası itibari ile de. Yani devlet bu yasanın içinde de bizi saymıyordu. Ne zaman sayıldık? 1995'te dendi ki "Bir eserin sahibi onu yaratandır. Sinema da eser sahibi yönetmen, müzikçi ve senaryo yazarıdır. Varsa diğer..." Şimdi kabaca Türkiye'de şu an gelinen nokta itibariyle devletin bize sunduğu ya da bizim devletten... Ya da şöyle bir şey söyleyeyim; Erkan Mumcu'yla yaptığımız o çalışmada, aktif çalışma gruplа-

rında, politik olarak hiç bir bağlantım olmayan birisi Erkan Mumcu, yani siyaseten çok uzak yerlerde durduğumuz bir insan ama çok ilginç bir şeye tanık olduk. Bir bakan es kaza bir sektör adına bir şey yapmak isterse, bir projeyi inatla yürütmek isterse aslında devletle karşı karşıya gelen bakan oluyormuş. Yani devletle mücadele etmek zorunda kalan bakan, aslında 'devlet adamı' diye kendilerini sunmaya bayıldıkları için seçilmiş kişiler olmalarına rağmen biz o çarpıklıkla bakıyorduk. Sonra bir baktık ki bakan denilen kişi kendi bürokratları da dahil bütün o devletle mücadele etmek zorunda. Bütün diğer bürokrasilerle de. Erkan Mumcu az etti, çok etti, iyi yaptı, kötü yaptı ama bir sonuç alındı ve o benim gözlerimle tanık olduğum meclis komisyonları da dahil olmak üzere, inanılmaz bir bürokrasiyle aklınızın almayacağı ve benim burada anlatmayı da sıkıcı bulacağım bir mücadele sürecinden geçti. Böylece bu konularda başka bir uzmanlık ve bilgi birikimi edinmiş olduk. Neye gerekiyorsa hayatta ama şimdi anlıyoruz ki gerekiyormuş. Şimdi bu yasanın, Sinema Eserlerini Destekleme Yasası'nın çok önemli bir özelliği var, bu yanından söz etmekten kimse hoşlanmıyor. Gariptir, sosyal demokratlar da hoşlanmıyorlar. Yani kendilerine sosyal demokrat diyenler de hoşlanmıyorlar. Şu andaki AKP'liler de hoşlanmıyorlar bir özelliğine vurgu yapmaktan; bakın Türkiye'de kamusal örgütlenme alanında ben iddia ediyorum, biz alternatif bir kamusal yönetim modeli teklif ettik. Nedir bu? Sektör kendi yarattığı katma değerin içinden rüsum denilen bir vergi alıyordu biliyorsunuz, eğlence vergisi, bu vergiler şimdi maliye bakanlığındaki bir fonda sinema sektörü adına biriktiriliyor. Her yıl kaç bilet satılmışsa, diyelim otuz milyon bilet mi kesilmiş bu yıl her birinden bir lira düşün ortalama otuz milyon YTL'lik bir fon bu. Bu fonu destekleme kurulu meslek birliklerinin seçtiği kişilerden oluşuyor. Toplam dokuz kişilik kurul, kaç meslek birliği varsa, on üç olsun on üç kişiyle oluşacak, on beş olsun on beş kişiden oluşacak bu kurul. Dikkat edin, bu kurul, meslek birliklerinin seçtiği temsilcilerden oluşuyor. Bu kişilerin bürokrasi tarafından ya da bakan tarafından değiştirilmeleri mümkün değil. Ancak bakan, makul bir yazılı gerekçeyle buna itiraz edebilir. Yenisi de yine meslek birliklerinin temsilcileri tarafından seçilir, bürokrasi tarafından değil. Böyle bir ilişki var. Bu kurulun içinde bakanlık temsilcisi bir kişi, üç tane de bakanlığın kendi kontenjanı var. Bunlar azınlıktalar, bu kontenjan şu kayıtta seçilir. Meslekte temayüz etmiş kişilerden oluşmak zorundadır. Dolayısıyla bu kurul bütün o ayrılan parayı teorik olarak bu otuz milyonu yöneten ve dağıtan bir kurul haline geliyor. Peki, bakanlık

ne yapıyor? Bürokrasi ve bakanlık sadece denetleyici konumda... Denetçilik, bir tür moderatörlük yapıyor. İdeal ilişki şu değil midir hep tartıştığımız kamu yönetimi modelinde? Sektörün kendi kendini yönettiği, kendi kaynaklarını yönettiği, kendi kararlarını verdiği devletin de denetçi olduğu bir model. Bu model var şu anda kuruldu. Bu çalışmanın önüne çok ciddi bir engel olarak ne çıktı? Bunlar 'Erkan Mumcu Yasaları' diye bundan sonraki Bakan ve bürokrasi bunları elinden geldiğince baltalamaya çalıştı. Çünkü bütün bu modelin başarısı ona yazılacaktı. Dikkat edin ilk kurduğum cümlede sistem kurmaya gelmiş biriyle karşılaştık dedim. Şu anda bir sistem anlatıyorum size. Sonuçta da bir sistem kurduk. Ha bu sistemin en çalışmaz halinde bile, günahıyla sevabıyla, otuz tane filme destek çıkmış, şu kadar senaryoya destek çıkmış. Bunlar birçok yönden eleştirilebilir kusursuz mükemmel bir yasamız var tezinde değilim. Çünkü her yasa zaten teorik olarak, bir hipotez olarak ortaya çıkar. Pratikte yoruma uğrar, yorumlanır, eksikleri zaman içinde çıkar. Teorik kurgusu noktasında bile eksikleri vardı. Uygulamada bir miktar ortaya çıktı ama önemli bir kısmında yasa çalıştırılmadı. Bir de dur diyen olur değil mi bana?

Melis Behlil: Biraz daha vaktiniz var.

Ahmet Haluk Ünal: Teşvik yasası ise bence çok daha önemli bir yasa. Anahtar nokta nedir diye sorduk, yasayı tasarlarken. Yanıt sinema salonudur. O zaman sinema salonunun en ucuza çıkabilecek, en az maliyetle en kaliteli yapılabilecek teşvik formasyonu nasıl olur diye tasarladık, olabildiğince. Böylece sinema salonu sahibi de bir takım dağıtım tekellerine mahkûm olmasın ve rahatça sinema salonunu varlığını sürdürsün. Çünkü öyledir Türkiye'de. Salon sahibi bir takım dağıtım tekellerine mahkûm olmadan, kendi başına çok zor ayakta durur ve onun için de kapatmak zorunda kalır.

Bu tür şeyleri dahi düşünmüş. Kendi teorik tasarımı içine, stratejik noktaları da almış bir teşvik yasası. Ama bunların yönetmeliklerinin çıkması bir buçuk- iki yıl sürdü. Bunların yanı sıra, bütünleyici bir yasa daha çıktı; bütün bu türden kültür girişimlerine ve yatırımlarına sponsor olabilirsiniz, Kültür Bakanlığı buna onay verdiğinden itibaren siz bunu KDV'den düşersiniz dedi. Dikkat edin vergiden değil, KDV'den. Bir işletmeci için çok önemlidir bu. Her ay öder çatır çatır. Bunun da yönetmeliği hâlâ sallantıda. Bu fikir Maliye Bakanlığı'nın bir türlü hoşuna gitmedi ama uygulatmıyor bunu, tanıtımını, propagandasını yapmıyor ama çok önemli bir şey bu. Bunun detaylarına girmek istemiyorum ama gerçekten önemli bir şey, ilgilenenler için

işaret etmiş olayım. Türkiye'de sinema salonu patlaması yaratabilecek bir şey ama bunlar çalıştırılamadılar. Bundan sonra atın binicisi değişti ve binici ata eşek muamelesi yaptı. Benim şimdilik sunuşum böyle bunun üzerine konuşabiliriz artık.

Ezel Akay: Şimdi Ahmet, devlet, sinema ve politika ilişkisinden bahsetti. Sinemanın siyasetle değil, politikayla bir ilişkisi var. Ben bu iki kavrama ihtiyaç duyduğumuzu düşünüyorum Türkçe'de. Yani Türkçede böyle bir imkân var belki İngilizce'de farklı. Siyasetle politikayı biraz ayırırsak benim açıklamalarım biraz daha anlam kazanabilir. İşte siyasetin Arapça kökeni seyislikten, yani bir at gütme, bir yönetme sanatı denilebilecek bir şey. Politika da bildiğim kadarıyla 'polis'ten yani Yunanca 'şehir'den geliyor. Bir tanesine insanları yönetme sanatı diğerine de insanların bir arada yaşamalarıyla ilgili problemlerle uğraşma alanı diye ayırırsak; sinema seyircisiyle buluşan her filmin ben politik bir film olarak görülmesi gerektiğini düşünüyorum. Eskiden böyle miydi bilmiyorum ama şimdi tüm dünyada bu böyle ve özellikle Amerikan Sineması'nın çok büyümesiyle her tür sinematografik ürünün aslında politik bir araç olduğu da ortaya çıktı. En basit melodramlar bile seyahat etmeye başladıklarında yeryüzünde, bir ülkeden çıkıp, bir kültür taşıyıcı oluyorlar. Ticari bir taşıyıcı oluyorlar. En basit haliyle bile, en basit formuyla bile sinema ürünleri, sinematografik ürünler politik etkiler yapıyor, sosyolojik etkiler yapıyor. Hele şu anda yeryüzünde sinemanın geldiği noktayı aslında çok daha arkaik bir modele göre takip etmekte fayda var. O da Antik Yunan'ın tiyatrosu. İnsanların o tiyatroya yalnızca bir eğlence olarak değil kendi hikayelerini dinlemek, kendi politik ve siyasi durumlarıyla ilgili düşünmek bir yandan da eğlenmek ve toplum olmak için aslında geldikleri iddiası var. Bugün sinema, bütün yeryüzünü bir araya getiren, bütün kültürleri birbirine hatırlatan, kimlikleri hem karıştıran hem oluşturan çok özel bir sanat formu. Dolayısıyla, "Niçin devletimiz bile sinemayla ilgilenmeye başladı?"nın aslında başka bir cevabı daha var ve devlet sonuçta bu çizgide hareket edecektir. Yani devlete götürülecek argümanların, 'Bu bir sanat, sanatı desteklemelisiniz'den çok daha farklı olması gerekiyor çünkü çok daha farklı bir gözle görmeye başladılar. Bütün devletler de böyle görmeye başladı. Bu bir kültür taşıyıcı, bu bir ticaret taşıyıcısı, bu bir siyaset taşıyıcısı aynı zamanda... Dediğim gibi ne tür içeriği olursa olsun, özellikle Türkiye, sinemanın tarihinin başlangıcından itibaren en çok film üreten ülkeler arasında. 1974 yılında iki yüz elli milyon bilet satılmış elli milyonluk bir ülkede. Bugün otuz beş milyon satılıyor, seksen milyo-

na gelmiş nüfusta. Bu kadar büyük bir endüstri, endüstri demeyelim. Bu kadar büyük bir üretim alanıyken böyle ilgilenilememiş. Niçin? Çünkü o ürünler uluslararası pazara çıkabilecek ürünler değilmiş. Çok büyük ihtimalle bu kültürü dışarıya taşıyan araç olarak görülmemiş o zaman. Şimdi ilgilenilmesinin sebebi bütün filmlerin dünyada dolaşmaya başlaması. Hatta tabii ki son beş yılda Türk filmlerinin de, bugün işte, bu hafta itibariyle Cannes'da artık büyük ihtimalle herkes Türklerden bahsediyor, ya şöyle ya böyle yani bir jüri üyesi, katılımcılar, pazar yerindekiler. Tüm bunlar, devletin değil sinemacıların başarısı ve dünyadaki eğilimlerin getirdiği bir andayız aslında. Bir eğlence tarzı olarak da sinemanın politik tarafından yani siyasi bir yanından da söz edilebilir ama politik tarafının da seyircinin ilgisini çektiğini düşünüyorum. Özellikle Türkiye'de bir kimlik problemiyle son yüzyıldır yaşayan bir toplum açısından politik filmlerin çok önem kazandığını da düşünüyorum. İşin içine siyasetin girmesinin iki nedeni var, bir toplumun politik filmlere tepki veriyor olması. İki, biraz önce de söylediğim bir uluslararası iletişimin çok önemli bir aracı olması. Dolayısıyla devletimiz bütün düzenlemelerini bu düşüncelerle yapacaktır. Politik filmlerin halkın ilgisini çekmesi tüm dünyadaki devletler açısından bir tehlike diğeriyse bir fırsat. Bu iki çekim noktası arasında yasalar çıkacak. Biz de, tabii çok objektif davranarak o yasaları talep etmek zorundayız ama karşı taraf öyle bir objektiflik içinde olmayacak ve bir karşı taraftan söz etmemiz gerekiyor. Çünkü biz üretim yaparken ikili bir üretim yapıyoruz. Hem filmlerimiz politik oluyor hem de filmlerimizin uluslararası alana taşınması için bir şeyler olması gerekiyor. Önümüzde, Haluk'un (Ahmet H. Önal) bahsettiği destekleme yasasının sinema sektörü için küçük bir alanda hareket olduğunu söylemek lazım. Hem bizim için hem sinemacılar için hem de bütün Türkiye toplumu için çok önemli bir başarı kazanıldı orada. Çok demokratik bir işleyiş söz konusu, devlet vermiyor bize parayı. Yani sinemayı destekleyen devlet değil, alenen sinemaya giden insanlar. Yani burada ilk defa olarak, çok direkt bir ilişki kuruldu sinemayı yapanlar ve seyirci arasında. Onlar gidip bilet alıyorlar. Onlar ne kadar çok bilet alırlarsa, bir filmi ne kadar çok beğenirlerse sinemaya destek de o kadar artıyor. Ben bu ilişkinin bozulmadan yaşayabilmesi için çok ciddi bir çaba gerektiğini düşünüyorum. Çünkü bir yandan ekonomik olarak bilet fiyatlarının düşürülmesi için dağıtımcı ve sinemacıların önerdiği tek şey rüsum'un kaldırılması. Yani onlar indirim yapmayacak, rüsum kaldırılacak ancak rüsum kalktığı takdirde de bu büyük buluş, yani Türkiye için çok önemli bir

girişim bu yani bu kadar demokratik modeller henüz yerleşmiş değil Türkiye'de. Bu bir fırsat... Ben bunun kaçırılmasından yana değilim.

Sinemanın da Türkiye'de ilk defa bir desteğe sahip olduğunu da unutmayalım. Bütün ülkelerde bu derece politik etkileri olduğu için aynı zamanda ekonomik etkileri de olduğu için Amerika gibi ülkeler açısından sinemanın fonlanması çok önem verilmiş bir şey. Amerika'da ekonomik sistem yüzünden Avrupa modellerine göre çok farklı yönlerden gelişiyor ama tüm ülkelerde bu fonlardan var, Türkiye'de yok. Bu bizim kazandığımız ilk gerçek destek fonu ve hani bütçelere oranla baktığımızda da hiç fena değil ödenen rakamlar. Fakat elde biriken daha büyük bir para var esasında bunun da dağıtılabilmesi lazım. Önündeki engel bu sefer gerçekten sinemanın kendisinin politik bir şey olması oluyor. Burada da çeşitlilik arttıkça, yani tek bir politik görüşün filmleri değil ama birçok politik görüşün politik filmleri yapılabildiği müddetçe bürokrasinin bu konuda çaresiz kalacağını düşünüyorum. Zaten artan film sayısı, film yapmak isteyen insanların politik ve toplumsal arka planları o kadar çeşitli ki bu sene 52 film yapıldı elli iki tane film sinemalara çıkmaya çalıştı. Sanıyorum elli küsur film sinemalara çıktı. Bunlar birbirine hiç benzemeyen filmler. İyi ya da kötü diye ayırt etmiyorum, Türkiye'deki çeşitliliğin özenme seviyelerinin göstergesi olan filmler çıktı. İçinde çok iyi filmler de var. Olağanüstü kötü filmler de var. Bu ne cahil cesareti diyebileceğimiz, hayatında hiç sinemayla ilgilenmemiş de bir film çekmiş insanların filmleri de var ama hepsine bir işaret gözüyle bakmak daha zevkli ve daha ilham verici. Dolayısıyla gerçek bir politik sahanın sanatsal ürünleridir bugün bizim için bile sinematografik ürünler. Tabii onların ben bir parça sinema ve televizyonun da artık aynı sahada anılması gerektiğini düşünüyorum. Olağanüstü bir interaksiyon içinde çünkü sinematografik ürünlerin televizyon versiyonları... Yani diziler, televizyon filmleri hatta reklamlar ile sinematografik ürünler arasında çok ilginç geçişler söz konusu hem kadrolar hem teknik donanım hem hikaye anlatıcıları, hem hikayeler gerçek bir alışveriş içindeler ve bunlar aslında aynı sektörü oluşturmaya adaylar. Evet, benden şimdilik bu kadar...

Melis Behlil: İsterseniz biraz da sorulara yer verelim.

Fatih Özgüven: Çeşitli faydalı yönlerinden bahsettiniz ama denetleme kısmından çok fazla bahsedilmiyor bence. Bu denetleme kısmı klasifikasyonun ötesinde, kimi zaman kimi filmleri göstermeme hakkını da elinde bulunduruyor. Devlet nitekim iki tane film -en azından benim hatırladığım iki film- Lukas Moodysson'un *Yüreğimde Bir Delik'* i

(*A Hole in May Heart*, 2004) ve *Live with me* (Clément Virgo, 2005) tamamı ile sansüre uğrayarak gösterime girmedi. Yani bu kısmını insanlar gözden kaçırmasın diye söylüyorum. Bu çok önemli çünkü Türk filmlerine bile verilecek destek, eğer film yapıldıktan sonra bir şekilde sansüre uğrarsa ya da kavuşturmaya uğrarsa neyse desteğin geri çekilme şartı var bildiğim kadarıyla. Yasa tasarısında var bu en azından ve iki film yasaklandı belki daha da çoktur bilmiyorum. Bunu hatırlatmakta fayda var. İki tane örnek var ve bu kadar bonkör davranması devletin arkasında tamamı ile hesapsız olduğu duygusuna da ben çok fazla kapılamıyorum. Ezel Bey'e de ben bir şey soracağım. Çok güzel bir tablo çizdiniz ama bu ideolojik gül bahçesine gerçekten inanıyor musunuz? Kapitalizmin, her şeyin yan yana bir arada, sorunsuzca varolabildiği yaşadığı bu 'polis'e inanıyor musunuz? Hiçbir kuşkunuz yok mu anlamında sorayım.

Ahmet Haluk Ünal: Şimdi buna devlet diye bakmamak lazım işin iki boyutu var işte, biraz önce onun için vurgu yaptım. Mesela biz ve bu pratikte Erkan Mumcu hani dünü ve yarınından konuşuyorum. O pratiğin tanığıyım. Onun tanıklığını yapıyorum. O pratikte de biz, Erkan Mumcu, devletle de mücadele ettik. Ama hangi devletten söz ediyoruz. Tabii ki bir hoşgörü bahşetmeye kalkmıyorum devlete şundan bir on beş gün evvel darbe yapmaya kalkmış bir devletten söz ediyoruz. Yani o devletin altında siz şöyle bir şey konuşuyorsunuz komisyonlarda, karşınızda Cumhuriyet Halk Partililer de var hatta en sert tedbirleri teklif eden Cumhuriyet Halk Partililer var. Türkiye'de bir yasanın geçebilmesi için Millet Meclisinden hani bazı noktalar vardır bunlar gelenekseldir. Bu cümleler yazılır oraya. Bu size garip gelebilir, size de, bana da, Ezel'e de... Nasıl bir şey yani bu illaki yazılır? Ama o meclisten o yasa geçecekse o yazılıyor oraya. Buna tanık oluyorsunuz ve neden öyle olduğuna. O havayı kokladığınızda ve tartıştığınızda.

Bu övgüye değer bir durum tabii ki değil yani anlattığım bu durum ama o yasanın bu gölge ve bu şemsiye altında kotarılmış ve zorlanmış bir şey olduğunu düşünüyorum. Tasnif, sınıflandırma kurulunun oluşumunda da geçmiş sınıflandırma kurullarına göre çok daha demokratik ve çok daha sivil olduğunu düşünüyorum ama sonuçta tabii ki kusursuzdur demedim. Yani bu söylediklerinizi mutlaka kayda geçmeli zaten biz başka açılardan da benim dile getirmediğim açılardan da başka problemler yaşadık onları dile getirmedim ancak şu anda yaşamaktayız onları özetle söyledim en azından. O da o zihniyetin ürünüdür. Yani o devlet zihniyetin her zaman yasal ifadesiyle

de orta olmuyor. Hatırlayın destekleme kurulundan bir arkadaşımız bugün küt diye kalkıp beyanat verdi: Uğur Kutay. Milli İstihbarat Teşkilatı müdahale etti bize diye. Bütün gazetelerde haber oldu bu. Bilmiyorum atladınız mı? Ciddi tantanası çıktı bu işin. Çıkıp beyanat verdi bu adam, filmle ilgili bize müdahale ettiler diye. Şimdi Türkiye Cumhuriyeti Devleti, derin devlet, Genel Kurmay vs. bu işlerin çatısı ve orada sizin yürüttüğünüz bu demokratikleşme çabası iki ayrı serüven onun için sizinkini bu rezervasyona dahil kabul ediyorum ve onaylıyorum. Tanıklık ediyorum ama bu ikisini ayırmak lazım. Ben en azından şimdi işin umut verici tarafını, görülmesi ve sahiplenilmesi gereken tarafının altını çizmeye çalıştım.

Ezel Akay: Şöyle soralım, bunun bir bedeli olmaz mı?

Ahmet Haluk Ünal: Hayır olmaz, şundan olmaz; sonuçta bunun bütün bakiyesini belirleyecek olan en başta söylediğim şeydir: Bir sektör insan gibi bir sektör olursa, vatandaş, askeri vatandaşlık bilincinde bir sektör olursa o cümlelerin hiç biri oraya yazılamaz yani buna böyle bakmak lazım burada devletin bir suçu yok. Bizim destekleme kurulunun kararlarını alalım önümüze beraberce ihtimalce birlikte bir sürü şeye bu nasıl bir kararmış böyle deriz birlikte. Bu karar ama devletin kararı değil. Bizim arkadaşlarımızın kararı. Sonuçta bizler, şu salonda oturan hepimiz dahil bu devletin, bu toplumun çocuklarıyız. Bu ideolojik atmosferin çocuklarıyız. Onu yeniden üretmeye endekslenmiş ve böyle eğitilip böyle yetiştirilmiş çocuklarız. Bunun dışında olabilen beyinler bu soruları sizin sorduğunuz soruları sorabilen beyinler bir bedel ödeyerek bunları yaptılar. Bizim sektörümüz bedel ödemeyi hiç sevmeyen bir sektördür ayrıca. Onun için bunların altını çizebiliyorum. Bakın bunlar bizim kazanımlarımız. Şunun önemi vardı, onu da teslim etmek isterim Ezel sayesinde gördüm eksik söylediğimi, 1995 ile başlayan ve harcıâlem olmayan bir sinema türünün daha özel daha kişisel ya da dünyalı olmaya çalışan bir sinema türünün de, Türkiye'de yarattığı bir atılımdan da söz etmek lazım. Bu atılımın da Devlet desteğiyle filan da hiç alakası yoktur. Asıl olan da budur.

Ezel Akay: Bu atılımın çok uzun süre sansürle boğuşan ve sansürden istiklalini çok kısa süre önce alan İstanbul Film Festivali mesela alakası var. Ben şahsen İstanbul Film Festivali'nin sansürlü zamanlarında sansür heyetine terler dökerek filmler çevirdim ve çok iyi biliyorum. Şahsi şeylerle İstanbul Film Festivali kazandı bunu, nasıl oldu bilemiyorum, şekilde insanların diretmeleriyle ama bu kültürün devlet tarafından hiçbir zaman, altı doldurulan bir şey değildi insan-

ların kendileri bunu kazandılar. Onun için yani devlete ne vereceğiz bunun karşısında ne alacağız bunlar ağır ve kıymetli şeyler diye düşünüyorum ben. Azımsanmamalı! Bir cennet bahçesinden, gül bahçesinden söz ettin aslında ben şöyle bir şeyi cennet olarak tahayyül ediyorum. Şu anda tahayyül edebildiğim tek cennet o; nasıl söylenir, mahallede deyişi olarak, ak sakal kara sakal belli olsun. Yani ürünlerin çeşitlenmesi, yaygınlaşması filmlerin bütün dünya tarafından paylaşılabiliyor olması aslında kötünün ve iyinin ortaya çıkmasını sağlıyor. Benim için cennet bundan ibaret. Yani kötünün üstü örtülü değil. Kötülüğün, hem kötü filmi kastediyorum hem de kötülükle ilgili filmlerin bile kötülüğün ortadan kalkmasında bir etkisi olacak ya da olamayacak. Yani şu anda günah içinde yaşayan, günahkârlar arasında yaşayan sevapkârlardan bahsediyorum benim cennet diye kastettiğim şey bu. Açılmanın önüne kimse geçemiyor. Yani artık sansür dediğimiz şey çok etkili değil çünkü bir iletişim dünyasına geçtik. Paylaşımın önüne geçilemiyor onun için hükümetler önüne geçemedikleri bu paylaşımı manipüle etmenin yeni yollarını arayacaklar. İşte bu teşvik yasaları hem engellemek hem desteklemek istedikleri ürünler için bir araç. Fakat bu araca da sadece onlar sahip değiller. Yani bu o kadar eskisi gibi kapalı, izole bir devletin olmadığı bir dünyanın hali.

Fatih Özgüven: Ama geçen gün, hiç girmem kullanmam ama bilgisayar ortamındaki bir siteyi kapatabildiler bir müddet için.

Ezel Akay: Ama tekrar açıldı, bir başkası açılıyor. Ben bunları kabul ediyorum tabi ki eski alışkanlıklar devam ediyor hatta çocuğuna bir tokat atarsın aşağı yukarı aynı yaramazlığı yapmaz aklında hep o tokat vardır. Otosansür denilen şey böyle. Bizim sinemacılarımız ve şu anda gördüğümüz birçok sanat eseri bu etkiyle, bu toplumsal etkiyle son on-on beş yılını yaşadı fakat önlenemez şeyler var. Sadece her şey ortaya çıkıyor, cennet dediğim şey bundan ibaret yoksa kötülük yeryüzünden silinmiyor. Ya da her yerde güller açmıyor. *Youtube*'u kapatırsanız 'nokta nokta tube' hemen açılabiliyor, bir filmi engellerseniz hiç fark etmediğiniz bir Çin filmi geliyor. Aynı konuda insanlar onunla ilişki kuruyorlar o zaman. Bir ülke sineması yükseliyor. O ülke bütün baskıcı ajandalarına rağmen yükselen sinemasını engelleyemiyor. İran Sineması'nın böyle bir özelliği var mesela orada yapılan filmlerde bir ekstra zekâ oluşuyor, sansüre karşı mücadele ettikleri için ekstra-ordiner bir zekâ geliyor. Oradan bakın böyle halledebilirsiniz bunları. Yani bütün bunları halletmek artık yerleşmiş bir merkezi devletin gücünü aşan bir şey. Dolayısıyla

bizim, sanatçıların mücadelesinde o gücü kırmaya devam etmek, onun manipülasyonlarını iyi bilmek; yani bizim de stratejilerimiz var. Bu alanda özellikle bir sinemacının stratejisinin olması gerekiyor. Ve biz, aşağı yukarı iki üç yıldır, bütün sinemacılar bu strateji üzerine şöyle ya da böyle kafa patlatmaya başladık. Bunun sonunda yasalar çıkıyor. O yasaları 'bir tane yasa geçirebildiğimize göre başkalarının da peşine düşebiliriz' enerjisi doğuyor sonuçta birlikler oluşmaya başlıyor. Yani bunlar bizim alışmadığımız iyilikler olduğu için cennet gibi bir tasvirin içinde yer alabiliyorlar. Bunun cennetle aslında hiçbir alakası yok. Ben, evet iyimserler cehenneminden geliyorum. Bunu vurgulamakta bir fayda var ama benim de böyle bir katkım olsun.

Melis Behlil: Başkalarına da soru hakkı tanıyalım biraz.

Kaya Özkaracalar: Ben de tam Fatih'in bıraktığı yerden devam edeceğim. Başkasına geçmiş gibi olamayacaksınız. Yani kuşkusuz arkadaşların verdikleri mücadelenin önemini yadsımak mümkün değil ve bu mücadelelerin devam etmesi için elde edilmiş olan kazanımların vurgulanmasının anlamını da inkâr etmiyorum. Netice itibariyle bizim başarı öykülerine ihtiyacımız var ki devam edelim. Ama kazanımlarımızı vurgularken her iki konuşmacının da ben birazcık Fatih'in sürekli su yüzüne çıkarmaya çalıştığı bardağın boş taraflarını fazlaca göz ardı ettiklerini düşünüyorum. Yani gayri ihtiyari de olsa Haluk'un kullandığı cümle aynen şu kelimeleri içeriyordu: Sansür devrini kapatıp sınıflandırma dönemini açan bir sistem dedi. Mesela bu yanlış... Sansür döneminin yanı sıra sınıflandırma dönemini de devam ettiren bir sisteme geçtik bir. Sansür dönemi kapanmadı, sansür dönemi devam ediyor. Bu konferansın ilk gününde de söylemiştik geçen yıl iki değil altı film yasaklandı ve bu hani film yasaklanıyor başka bir yerden geliyor kadar kolay da değil. Yasaklanan filmlerden iki tanesini getiren yapım ve dağıtım... Bu tür filmleri onlar getiriyor zaten. Onların dağıtımcısıyla ben konuşuyorum. Biz pes ettik bundan sonra biz böyle filmleri getirmeyeceğiz diyorlar. Yani işte teknolojinin gelişmesiyle filan yasakladığın şey o kadar kolay karşımıza çıkmıyor. Hakikatken bu sizin, sizlerin vermiş olduğunuz mücadelenin önemini ve anlamını küçümsemek açısından söylediğim bir şey değil ve kazanımlarınızı vurgulamanızın ihtiyacını da anlıyorum. Ama işin öbür tarafını kesinlikle hafifsemek ve yanlış izlenim verecek raddelere bunu vardırmamak gerekiyor. Eğer öyle olursa hakikaten mesela bu sansür konusunda belli kesimlerde acaba ciddi bir çifte standart mı var diye kuşkulanıyorum. Yasaklanan filmlerin hepsi erotik içeriklerinden dolayı yasaklanmış durumda. Yani bu da

mevcut siyasi iktidarında vizyonuyla örtüşüyor gibi. Siyasi konularda daha rahat ama kendi toplumsal değerleriyle ilgili muhafazakârlık alanlarında son derece despotik bir tutum bu... Tam da bunu uyguluyorlar. Kendileri siyasi alanda daha duyarlı olan sinemacılarımız öbür sinemanın sansürlenmesine gözlerini kapatmamalılar, kendi filmleri artık sansürlenmiyor diye. Bunu da açıkça söylemek istiyorum. Böyle bir ikiyüzlülüğe ve çifte standarda kimse tenezzül etmesin.

Fatih Özgüven: Kusura bakmayın, devam edeceğim. Dediniz ya mecralar çoğalıyor. Ayrıca şöyle bir şey teklif etmek durumundasınız, diyelim burada yasaklanan bir filmi birisi bilgisayarından 'download' ederse siz bunu onaylamış olacaksınız bir taraftan da böyle bir sorun var. Bir taraftan 'copyright' mücadelesi. Film gelmesin ben zaten evimde 'download' ediyorum. Bu zaten yapılan bir şey bu mecraların genişlemesi konusunun da bu kadar gül bahçesi olmadığı konusunda bir soru işareti oluşuyor.

Ezel Akay: Çok haklısın da bir yandan da ben bir yönetmen olarak şöyle düşünüyorum, banane korsandan. Yani bir yönetmen olarak, hayatını oradan kazanan bir yapımcı olarak değil ama bir filmi bir sanat eserini ne kadar çok insan seyrederse o kadar iyi bir şey benim için. Ben böyle bir çelişkiyle karşı karşıyayım ama kapitalist bir ekonomide yaşıyoruz tüm dünyada ve hakların da karşılığı para. Benim hakkımı gasp etmiş oluyor birileri de. Şimdi onu bir kenara bırakmak zorundayım. Çünkü burada politika ve sinema ilişkisinden söz ediyoruz. Ben engellenemez bir mecra çokluğunun ve o anlamda sansürün eskisi gibi etkili olamayacağı bir dünyanın eşiğindeyiz diye bakıyorum. Tabii ki katılıyorum, bu mücadele yani aslında o filmlerin yasaklanması hata. Hukuken de bir hata çünkü bir sınıflandırma yönetmeliği çıktı. Onların sadece sınıflandırılması gerekiyor. Erotik filmdir... Zaten en güzel kanunlar çıkarken bir bakıyorsunuz birkaç tane delik oluşmuş içinde. Orada bir mücadele sürüyor ama ben o mücadeleyi sadece direkt olarak sansürü engellemek için değil birliklerin güçlenmesi yani devletin manipülasyonunu engelleyecek karşı güçlerin oluşmasıyla olacağını düşünüyorum. Sansür şu anda en önemli alan değil ve eşit önemde birkaç alandan biri ve bunlar da böyle tek tek üç beş sinemacının işaretiyle düzelecek şeyler değil. Çünkü belli bir kazanımda bulunuldu zaten. Karşımızdakiler bize göre daha güçsüzler çünkü büyüdük ve etkimiz arttı sinema üzerinde. Türkiye'de sinema insanların çok konuştuğu bir konuya dönüştü. Sinemacılar devlet bakanlarıyla, devlet kademesiyle görüşebilir, davet edilebilir hale geldiler. Bunu nasıl bir fırsat olarak gördüğü sine-

macıya kalmış bir şey ama bu etkiyi güçlendirmenin yolunun ben ciddi örgütlenmeden geçtiğini düşünüyorum. O örgütlenmenin esas olarak işi olmalı bir yandan da. Bunu erteliyorum ya da bunu ertelemek gerekir anlamında söylemiyorum. Sadece eskisi kadar doğru, bu hata mı değil mi bilmiyorum, eskisi kadar önem verilen bir şey değil. Üzerimizdeki etkisi açısından sansürün etkisi azaldı diye düşünüyorum ben ama oto sansürün azalmadı ve onu halletmenin hukuki bir yolu var mı bilmiyorum.

Çetin Sarıkartal: Ben de aslında başka bir yerden başka bir tehlikeye değineceğim. Ben meslek örgütlenmelerinin de sizin sunduğunuz politik bir sorun içerdiğini düşünüyorum. Yani tüm meslek erbabını bir çatı altında toplama başarısını gösterirken, sizin konuşmanızın içinde de belirtildiği gibi, aslında Ezel'in tarif ettiği anlamda politik olarak yan yana durması maddeten imkânsız olan insanların da bir ortak ifadede anlaşmaya çalışması gibi bir garabet çıkabiliyor. Ben şimdi sizi dinliyorum, dinlerken açıkçası demokrasi izlenimi ediniyorum. Ama iki gün önce Ali Saydam'ın konuğu olarak gelmiş olan bir yapım şirketinin ortakları ve senaristi, sizinle aynı meslekten olan insanların yaptıkları işi devletle millet arasındaki mesafeyi sıfıra indirme anlayışına endeksli olduğunu ve bunun da politik bir görüş olarak en yaygın görüş olduğunu bu ülkede bu nedenle tabi ki buna televizyonlarda hiçbir kısıtlama getirilmemesi gerektiğini demokratik hak gibi savunan bir söylemi dinledim. Şimdi, siz aynı çatı altında toplanmakla kazandıklarınızın yanında sonuçta tek bir lafı beraber söylemek zorunda kalmaktan kaynaklanan bir politik problemde yaşamış oluyorsunuz bu noktada. Ben de şunu düşünüyordum Ezel gibi; bundan sonra darbe olacaksa diyordum, ordu acaba ne yapacak bu kadar çok televizyon varken. Eskisi gibi birini basıp konuşamayacak. Ama onlar bir yol buldu, internete bir mektup koydular. Fakat ne oldu benim hiç ummadığım bir şekilde (pardon bazılarından umardım ama hepsinden böyle bir şey geleceğini ummuyordum) her türlü politik arenayı, yelpazeyi temsil ettiğini sandığım bütün medya kuruluşları bütün televizyonlar üstelik bunun muhtıra olduğunu da ilan ederek on beş dakika içerisinde topluma darbe duygusunu hep beraber yaşatıp darbe ve sonrasına ilişkin mülakatlara başladılar. Yani ben bir muhtıra nasıl verilecek diyordum. O da verildi, eskisinden daha gerçekçi oldu daha etkili oldu duygusal olarak da daha korkunç oldu. Sabahleyin kalktığımda arabayla gelirken radyoyu açtığımda her zaman dinlediğim türkü çalıyor diye dinlediğim radyo

istasyonunda *Onuncu Yıl Marşı* ve onun eşliğinde internete konulan mektubu öven sözler dinledim.

Ezel Akay: Nostaljik bir şey olarak arzu etmişler herhalde.

Çetin Sarıkartal: Özür dilerim biraz uzattım ama çok katılıyorum. Politik ortamda da açıkçası daha net politikleşme ve gerekirse kendi aramızda da tartışabilmeyi göze almadığımız sürece birileri politika adı altında Ezel'in kastettiği anlamda seyislik anlamında el altından iş birliği yapacak ve işlerini yürüteceklerdir ve çifte standart Türkiye gibi bir ülkenin biliyorsunuz en önemli normlarından biridir. Buna karşı mücadele etmezsek bir aymazlık olabilir o anlamda katılıyorum ve belki biraz daha konuşmanızı rica ediyorum bu nedenle.

Ahmet Haluk Ünal: Burada aslında konuşmanın sizin yaptığınız katıyla geldiği bağlam, konuşma alanının iki bağlamını netleştirdi. Bir tanesi biz burada oturup konuşmaya başladığımızda bir akademik alanda sinema-devlet ilişkileri arasında öncelikli mevzuat ağırlıklı yasalar şu bu, bardağın dolu tarafları filan... İşin daha çok organizasyonel mekanizmaları... Buradan bakarsak ben hâlâ aynı cümleyi kurarak devam ederim. Uygulama alanında herhangi bir uygulama alanında dönem ayırt edeceksek ki burada sansürden söz ediyoruz. Yasaların üç tane bakanlık temsilcisinin her türden filmi istediği anda devre dışı bırakabileceği bir yasal statüyle bu statünün arkada bırakıldığı ve artık sadece sınıflandırma diye bir şey vardır diye bir yasanın varolduğu bir döneme geçildiyse, bu dönemi adlandırmak gerektiğinde ben bu dönemi 'sınıflandırma dönemi' diye adlandırmak zorundayım. İleride de bu böyle adlandırılacak. Herhangi bir döneme herhangi bir alanda geçildiğinde o dönem kendinden önceki dönemden neler taşır neler barındır, bir önceki dönemden çıkar sahibi olanlar bu yeni düzenlemeye karşılık ne tür şeyler yaparlar?

İşin diğer bağlamına geçiyoruz orada, bende dilim döndüğünce şunu söylemeye çalıştım. Bakışlar arasında çok farklar olabilir. Birisi e-muhtırayı alkışlayan, hatta onun kitle tabanı olarak meydana gitmek isteyen, Çağlayan'a gelen olabilir. Öteki de, bu muhtıraya şiddetle karşı çıkan ve belki darbe de olsa, darbe olduğu gün ilk tutuklanacak kişi olabilir. Bizim bütün tarihimiz şunla yaralı; meslek birlikleri, meslek örgütleri ve sektörel alanlarda biz, sektör içindeki bireylerin, o mesleği yapmaktan kaynaklanan çıkarları etrafında örgütlenmelerini, bu çıkar ortaklığı tanımlamalarını ihmal edip, tümüyle bir tarafa atıp politik görüşlerimiz etrafında bölündük. Ben bu bölünmenin ağır bedellerini ödemiş bir kuşağın temsilcisiyim. Şimdi, tekrar bir meslek örgütünün yöneticiliğini yapıyorum, bunun kuruculuğunu da yaptım.

2004'den başlayarak 160 üyeli, bugün, Avrupa senaryo yazarları federasyonunun da üyesi olmayı da başarmış, sektörde tek tabela örgütü olmadığını da iddia edebileceğim örgütün kurucularından biriyim. Senaryo Yazarları Derneği'nden söz ediyorum.

Bunun dışında, bir tane de yeni bir meslek birliği kurduk, Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği... Orada Ezel'le de beraber çalışıyoruz. O da MESAM[1] mütekabili bir örgüt. Burada biz meslekte birlik ilkesi ile hareket ediyoruz. Peki, öbür bakışlarımız ne olacak? Orası bambaşka çetrefil bir alana dönüşüyor, çünkü söz ettiğiniz e-muhtıra Türkiye darbeler tarihi açısından bakarsak ansiklopedi konusu olacak bir tarihimiz var. Bir başka eşiktir. Türkiye'de hiçbir darbe kendisine bir kitle tabanı yaratamamıştı. Ekstra adlarla, farklı kavramlarla, farklı parti adlarıyla devlet kendine paramiliter güçler yarattı. Ama hiçbir zaman milyonlarca insanı bir alanda toplayamadı. İşte ideolojik mücadelenin yeni bir biçimi, devletin ideolojik aygıtlarının kazandığı yeni biçimler, yeni formlar, yeni durumlar, yeni haller buyurun bunları konuşalım. Tabi ki buranın konusu bu değil ama burada az önceki o tokat ve çocuk örneğinde olduğu gibi, ben şunu yapalım diyorum, yani bütün vurgu noktam oydu, sizin o uyarılarınızı öyle bir şey yokmuş gibi yapmak niyetinde değilim. Varoluşum gereği yapamam ama sansür meselesini konuşurken artık bizim alanımızda devletle ilgili bir şeyi konuşmayı çok anlamlı bulmuyorum. Esas olarak dayağı atmamız gereken kendimiziz, çuvaldızı kendimize batıralım. Yani sektöre söyleyecek çok sözümüz var, bu sektörün o kötü geleneklerini, alışkanlıklarını aşar da, müzikçiler gibi davranırsa mesela bambaşka sonuçlar alırız. Yani, Türkiye'de iletişim gücü bu kadar yüksek bir sektör olacaksınız ama siz istediğinizi çatır çatır bu devletten alamayacaksınız. Hem de istediğiniz şeyler 301'in kalkması gibi şeyler de değil mesela... Bunu onur meselesi yapıyorum. Bir insanın, vatandaşın, bir bireyin kendi haklarını böyle savunamaz, bu kadar ünlü insan, bu kadar değerli bir mesleğin sahipleri kendi haklarını savunamaz durumdalar. Ağam, paşam demekten bir hal olmuşlar. Çifte standart, fırsatçılık deyin ne derseniz deyin buna makyavelizm deyin, faydacılık deyin... Böyle bir haldeyiz. Ama öbür taraftan da siz bu duyarlılıkla, bu hassasiyetle, hatta sizin için örgütlü olmak zaten olması gereken bir şeydir, hani adam örgüte üye oldu diye aferin mi demek gerekir kardeşim diyebilecek belki bir, düşüncedesiniz, birikimdesiniz. Ben öyleyim. Ama öbür yandan da telif hakları

[1] Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği

dendiğinde "o ne ki" denen bir sektördeyiz. Geçenlerde Macit Koper bir yapım şirketi ile anlaşma yapmaya gitti, önüne bir kontrat getirmişler hiçbir meslek örgütüne üye değilim ve olmayacağım diye bir madde var kontratın üstünde. Bu adam yapım amirliğinden gelmiş, şimdi orada yapımcılık yapıyor. Şimdi, böyle bir ortamda yaşıyoruz ama biz bu ideolojik halle mücadele edemezsek, e-muhtıraya karşı ya da sansüre karşı, o kurulu dolduran on üç kişinin içindeki en az yedi sekiz çoğunluk olan arkadaşlarımızı biz değerlendiremiyorsak, o sansür karşısında onların ellerinde bulundurdukları istifa haklarını dahi kullanmalarını sağlayamıyorsak, orada ben dönüp devlet sansür yapıyor demek yerine, sinemacılar kendilerine ihanet ediyorlar demeyi, terim olarak tercih ederim. Böyle dönemlerde böyle konuşmak gerekir diye düşünüyorum.

Melis Behlil: Süremizi bir hayli aşmış durumdayız. O yüzden Ezel Bey'den son sözlerini isteyeceğim. Ondan sonra kahve arasında eminim ki devam edilecek. Çeşitli eller görüyorum çünkü.

Ezel Akay: Ben soruyu tercih ederim.

Tül Akbal Süalp: Biz de bir meslek örgütüyüz. Biz de hiç hayatta örgütlenme diye bir şey bilmiyoruz. Herhangi bir sansüre karşı ne yapacağımızı bilmiyoruz yani.

Ahmet Haluk Ünal: Örgüte üye edeceğiniz kişi bir güvercin gibidir. Onu alıştırana kadar, örgütün bir ihtiyaç olduğunu hissettirene kadar bu ülkede ne yazık ki çok yol kat etmek zorunda kalıyorsunuz. Yani gidip de doğrudan bak senin hakların budur gel beraber örgütlenelim deyince korkuyor senden adam.

Ezel Akay: Bu maddi çıkar veya manevi çıkar dediğimiz şey aslında insanların politik görüşlerinden çok bağımsız değerlendirilebilir bir araç. Onun için Çetin'in az önce söylediği şeyin dışında bir meseleden söz ediliyor. Fakat araç ama örgütlülük diye bir şey de politik bir şey. Siz insanları çıkarları konusunda ortak hareket etmeye rahatlıkla davet edebilirsiniz. 15 milyon Euro duruyor orada. On beş milyon Euro, işte burada yaklaşık bin beş yüz sinemacı arasında paylaşılacak bir şey. Bunu açık edersiniz herkes bir araya gelip örgütlenir. Ama örgütlenildiği anda bir şey daha oluyor. Dolayısı ile ben, sansürü kaldıralım demek yerine örgütlenelim diyorum çünkü o güç zaten sansürün önünde durabilecek, onu değiştirebilecek tek güç. O sorunla karşı karşıya gelindiğinde örgütün nasıl davranacağı tabi önemli. Onun için daha baştan çok demokratik araçlar... Benim strateji dediğim şey bu. Bir yerde ciddi bir kazanım alışkanlık yaratacak. Bu toplumsal ilişkilerin değişmesinde yeni alışkanlıklara ihtiyaç

var. Dolayısıyla ben birazcık daha devrim anında gibi davranmayıp, ona hazırlık anında yaşayanlar gibi düşünmeyi, bir gün olacak diye düşünüp onun yolunu hazırlamak, adımlarını atmak gerektiğini düşünüyorum.

Melis Behlil: Katılımcılarımıza çok teşekkür ediyoruz.

UZAK:
KAZANAN KAYBEDENLERİN ÖYKÜSÜ

Hasan Güler

Nuri Bilge Ceylan, 1990 sonrası oluşmakta olan yeni kuşak Türk sinemacılarının arasında kendi anlatım dilini oluşturmayı başarmış ve sanatına yansıtmış yönetmenlerin başında gelmektedir. Okullu değil alaylı bir yönetmendir Nuri Bilge Ceylan. 1990'lar Türkiye için yeni umutların yeşermeye başladığı aynı zamanda umutsuzluğun ve karamsarlığın kol gezdiği yıllardır. 1980 sonrasının yenilmişliği ile hesaplaşma yıllarıdır 90'lar. Dile gelip anlatma yıllarıdır.

1980'lerin kültürel iklimi Nurdan Gürbilek'in deyişiyle iki farklı iktidar söyleminin iç içe geçtiği yıllardır. Birincisi baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönem; diğeri ise toplumun daha az tanıdık olduğu bir başka iktidar biçimi, kendini kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturucu, kışkırtıcı, içerici bir iktidar (Gürbilek 2001: 13). Bu iki iktidar olma biçimi 80'ler boyunca birbirlerinin alanına müdahale etmeden varlıklarını sürdürmüşlerdir. Sol muhalefetin susturulması farklı söylemlerin dile gelmesini sağlamıştır. Bunun başında da feminizm yeni muhalefetin adı olmuştur. Dergilerden, kitaplara feminizm sıkça işlenen bir konu haline gelmiştir. Bu durum sinemaya da yansımıştır. 1980'lerin başında kentli kadını konu alan birçok film çekilmiştir. Örneğin: *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Ahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982). Fakat bu filmler genel bir kadın sorununu yansıtmaktan uzak kalmışlardır. Özellikle cinsel özgürlük kavramına vurgu yaparak diğer konulara değinmemişlerdir. Diğer taraftan 12 Eylül'ün aydınlar üzerindeki yıkıcı etkilerini konu alan filmlerde çekilmiştir. Bunlar: *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989). Kısaca 80'ler her alanda iktidarın baskıcı ve özgürlükçü yanının deneyimlendiği yıllar olmuştur. 90'lar ise sis bulutunun dağılmaya başladığı yıllardır. Anlatılacak çok şey

vardır ve herkes kendine en uygun anlatı biçimini kullanarak kitlelere ulaşmak istemektedir. Sinema da bunlardan biridir. Bu ortam yeni bir yönetmenler kuşağının doğmasını olanaklı kılmıştır. Ve Nuri Bilge Ceylan bir bakıma yer yer kendi otobiyografik özelliklerini taşıyan, yalın performans (amatör oyuncu), kronolojik belirsizlik, ses ve görüntü ayrılığı, imgenin anlatı üstünde önceliği taşıyan saf sinemanın temel estetik ilkelerini kendi sinemasına uyarlayarak, bu yeni 'yönetmen sinemasının' özgün bir halkasını oluşturmaktadır (Akbulut 2005: 44). Ceylan'ın sinemasında imge ve görüntü anlatıdan önce gelmektedir. Bu kısa girişten sonra *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filminin okumasına geçebiliriz.

Aslolan Ses

'Uzak' filmi fonda köpek, kuş ve yürüme sesinin birbirine karıştığı küçük bir köy görüntüsü ile başlar. Sanki seslerin bize anlatacakları öyküleri varmış gibi. Oysa Benjamin'in bize gösterdiği Leskov'un 'Aleksandrit' hikayesinde anlattığı doğanın insanlarla konuştuğu çağ artık geride kalmıştır (Benjamin 2006: 89). Duyulan bu seslerin insanlara anlatacakları artık bir şey yoktur. Çünkü artık kapitalist çağda doğayla uyum içinde olma bir daha geri dönülemeyecek bir ütopyadır. Film sanki bu duruma gönderme yaparcasına insani diyalogların azlığına karşın doğal seslerle örülmüştür. *Uzak* filmi iki ana karakter Mahmut ve Yusuf'un hikayesi etrafında şekillenmektedir. Mahmut daha önce şehre yerleşen orta sınıfa mensup 'kazanan bir kaybedendir. Yusuf ise köyden kente çantasında uzakların bilinmezliğini taşıyan umut dolu bir taşralıdır. Yusuf için 'uzak' peşinden koşulması gereken bir düş ama somut olan bir düş: Para ve rahat bir hayat. Yusuf'un İstanbul'a gelip Mahmut'un evine yerleşmesi ile gerginlik dolu günler başlar. Bu gerginlik taşra-kent gerginliği olduğu kadar, kendine ait tek kişilik bir yaşam kuran Mahmut'un kendi iradesi dışında yaşamına giren ikinci bir kişinin ruhunda yarattığı gerginliktir. Mahmut'un kullandığı eşyalarda bile bu tek kişilik yaşamın izlerini sürebiliriz. Evde misafirin yatacağı yatak yoktur, arabası sadece kendi iradesi ile iki kişilik bir taşıta dönüşebilmektedir.

Filmde işlenen taşra-kent karşıtlığı- genel kabul gören bir yaklaşımdan yola çıkarak 1950'li yıllardan beri Türkiye toplumunun gündeminde olmuştur. Taşra, kültüründen ekonomisine kadar kentin öteki yüzünü ifade eder. Modernleşme yanlıları zamana gönderme yaparak taşrayı kentin geçmişi olarak ifade etme eğilimindedir. Taşra, anti-

modernliği simgelemektedir. Oysa taşrayı geçmişe yerleştirmek kent ile olan ilişkisini göz ardı etmek anlamına gelecektir. Çünkü kent taşra ile sürekli etkileşim halinde ve birbirinden haberdardır. Türkiye'nin kendi taşrası ile tanışmasını iki döneme ayırabiliriz. 1980 öncesi ve sonrası. 1980 öncesi, kent ile uyumlu, uysal ve kente eklemlenmek isteyen bir taşralı kimliğini sembolize ederken 1980 sonrası çatışmacı ve kentin imkânlarına ulaşmak için gözünü budaktan sakınmayacak olan bir taşralı kimliğine işaret eder.[1] Yusuf karakteri bir bakıma 80 sonrası taşralı kimliği ile örtüşmektedir ama Yusuf'un köyden ayrılıp uzaklara gitmesine neden olan 2001 yılında yaşanan ekonomik krizdir. Bu kriz kasabadaki fabrikanın kapanmasına neden olmuştur ve Yusuf babası ve diğer köylülerle birlikte aynı kaderi paylaşarak işsiz kalmıştır. Aslında Yusuf'u 'yersiz yurtsuzlaştıran' Mahmut'u 'kazanan bir kaybeden' yapan kapitalizmin ta kendisidir.

Mahmut evine yerleşen bu tanıdık yabancıya karşı kentli bir bireyin kayıtsızlığı ile yaklaşır. Yusuf ile olan ilk iletişimin konusu neden geldiği ve iş bulup ne zaman ayrılacağına ilişkindir. Yusuf'un amacı gemilerde iş bulup uzaklara gitmek ve para kazanmaktır. Uzak onun için hem keşfedilmeyi bekleyen yerleri hem de para kazanmayı ifade etmektedir. Yusuf'un sesinden aktarırsak 'hep siz mi gezeceksiniz' cümlesindeki siz Mahmut özelinde kentlileri ifade eder. Artık taşra da gezmek ve para kazanmak arzusu içindedir. Mahmut'un cevabı ise kentli orta sınıfa sinmiş ataleti içerir 'gez bakalım hiçbir yerin farkı yok ki'. Bu ilk iletişim deneyimi Mahmut'un Yusuf'a yatarken bildirdiği ev içi yaşam kuralları ile son bulur. Hangi tuvaletin kime ait olduğu sigaranın nerde içilmesi gerektiğine dair masum gibi görünen fakat tersine bir okuma ile Mahmut'un iktidarının kuralları. Foucault iktidarın ne olduğundan çok nasıl oluştuğu üzerinde durmuştur. İktidar, 'şey'leri tanımlayan, arzunun ne olduğunu öğreten, bilgiyi biçimlendiren ve söylemi üretendir. Yani iktidar bedeni, zevki, hayatı ve anlamı şekillendirebilir. Foucault'ya göre iktidar ilişkileri bilgi-güç ilişkileri ile bağlantılıdır. Ona göre bütün insan ilişkilerinde, bu ister iletişim sağlama ister, bir aşk ilişkisi ister kurumsal ya da ekonomik bir ilişki olsun iktidar hep vardır. İktidarın mekanizmasından bahsetmek bireylerin davranışlarından söylemlerine, öğrenim biçimlerinden gündelik yaşamlarına kadar uzanan geniş ve uzun bir köprüden

[1] Ayrıntılı bilgi için bkz. Işık, Oğuz (2003) *Nöbetleşe Yoksulluk* (İstanbul: İletişim Yayınları) adlı kitaba bakılabilir.

bahsetmek, hayatın kılcal damarlarının içinden geçmek demektir. Mahmut'un tek düze sesi iktidarın soğuk yanını hatırlatır bize.

Masa, Arkadaşlar ve Geçmişle Hesaplaşma

Filmin en can alıcı noktalarından birisi - belki de yönetmenin kendisi ile hesaplaşmaya girdiği - Mahmut'un bir masanın etrafında arkadaşları ile girdiği hararetli tartışmadır. Mahmut zamanında yönetmen olmak ister fakat bunu gerçekleştiremez. Bir reklam fotoğrafçısı olarak hayatını kazanmaktadır. Hayalleri elinden alınmış bir kentlidir o. Başka bir deyişle Mahmut 1980'lerin kültürel ikliminde savrulan, ütopyasını kaybeden ve ruhunun masumluğunu yitirdiği tipik bir orta sınıf aydınıdır. Reklam fotoğrafçısı olması tesadüfî değildir. Çünkü dünya piyasasına eklemlenmeye çalışan Türkiye'nin en gözde mesleğidir reklamcılık. Metaların teşhire çıkması ve toplumun seyirlik bir hale dönüşmesi. Bu çift taraflı bir olgudur. Ruhlar da kapitalist pazarda teşhire çıkmıştır ve bunun sonucunda istemediklerini yapan masumiyetini kaybetmiş insan ruhları ile dolmuştur kent. Mahmut ve belki de yönetmen de bunlardan biridir. Arkadaşlar arasındaki tartışma geçmişe duyulan özlemin dile getirildiği içkili bir ortamda devam eder ama Mahmut'un artık bu tartışmalarda harcayacak enerjisi yoktur ve şu soru cümlesi ile tartışmayı noktalar 'fotoğraf bu yana, karılar bu yana, hangisinden yanasınız?' Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin varoluşunun özerkliği ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır. İlkel insan maddi varoluşunu sürdürebilmek için doğayla giriştiği savaş, bu modern form altında en son şeklini almıştır' (Simmel 2006: 85). Simmel'in kent insanına yönelik bu tespiti ile bu soruyu birleştirirsek karşımıza şu sonuç çıkar: Kent insanı modern hayatın eziciliğine karşı sığınağını cinsellikte bulmaya meyillidir. Masanın Bir ucunda da Yusuf vardır. O bu tartışmaları meraklı bir çocuğun ifadesi ile seyreder. Sanki konuşulanlar büyüklerin (kentlilerin) dünyasına alt gibidir ve o hiçbir şey anlamaz.

Bu masa başı sohbet sahnesinden önce Yusuf'un şehri keşfe çıkışı perdeye yansır. Şehir kar altındadır, sevgililer şakalaşmaktadır ve onlara özlemle karışık bir kıskançlıkla bakan Yusuf'un gözlerinden şehri tanımaya başlarız. Deniz kenarında karaya oturmuş gemi görüntüsü sanki sonun başlangıcının erken habercisidir. Çünkü kapitalist ilişkilerin örmüş olduğu duvar yıkılmaz bir kale duvarı misali umutları yok etmektedir acımasızca. Yusuf'un hayali de yönetmenin

gözünde başında bu duvara toslamıştır. Film günlerin belli olmadığı bir zamansal akış içerisinde devam eder. Sadece belli olan gece ve gündüzdür. Diğer zaman önemsizleşmiştir. Oysa Simmel'den öğrendiğimiz kadarıyla metropol insanı para ekonomisinin etkinliği altındadır. Dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik, bütün karmaşıklığı ve uzamlarıyla metropol varoluşunun insan hayatına dayattığı niteliklerdir (Simmel 2006: 90). Yönetmen ise zamanın gerginliğinden karakterlerini korumak ister gibidir.

Dış mekanda bunlar yaşanırken kameramızı tekrar evin içine yönelttiğimizde karşımıza Mahmut'un iktidarı çıkar. Televizyon kumandası ondadır ve onun istedikleri seyredilir evde. Yusuf yatmak için odaya geçerken Mahmut salon kapısını kapatmasını ister. Sanki kapanan kapı iki farklı dünyayı ayırmaktadır. Başka bir ifade ile taşra ile kentin kendi gettolarına çekilmesidir. Toplumu hareket eden bir trene benzetirsek kapalı kapılar arasında farklı kompartımanlar vardır ve her kompartıman kendi varoluşunu yaşar. İki farklı kompartımandaki insanların karşılaşması ise her zaman gerginliğe neden olur. Mahmut ile Yusuf arasında da böyle bir gerginlik vardır. Ama bir farkla Mahmut eski bir taşralıdır ve kent onu değiştirmiştir. Belki de Mahmut'un Yusuf ile yaşadığı sıkıntının nedeni Yusuf'un ona geçmişini hatırlatıyor olmasından kaynaklanabilir. Unutmak istediği geçmişini...

İşsizlik, Yalnızlık ve Kent

Yusuf, iş aramaya devam eder. Çaldığı her kapıda ekonomik krizin hayaleti onu takip etmektedir. İş yoktur ve Yusuf bu gerçekle yüzleşmek zorundadır. Ekonomik kriz yatay düzlemde her şeyi eşitlemiştir. Taşra ve kent karşıtlığı kalmamış gibidir. Kriz her yerde krizdir ve aynı sonuçları doğurmaktadır. İşsizlik. Türkiye'den baktığımızda krizlerin faturası hep dar gelirliye kesilir. Yönetmen bunu seyircisine naif bir şekilde yansıtır. Yusuf'u iş ararken kendisi ile aynı kaderi paylaşan insanların olduğu bir işçi kahvesinde görürüz. Önce bir 'taşralı' utangaçlığı ile dolu bir masaya oturur. Ama dakikalar ilerledikçe Yusuf ve masadaki adam arasında koyu bir sohbet başlar. İşçi kahveleri hem umutların yeşerdiği hem de umutsuzluk tohumlarının ekildiği yerlerdir. İstanbul'un öteki yüzüdür. Aragon'un Paris Pasajları için söylediği 'pasajlar insan akvaryumu, yani içinde bugüne ait bilmecelerin çözüldüğü, düne ait bir kalıntı' (Tiedeman, Benjamin içinde 2007: 15) tanımlaması sanki işçi kahvelerini andırır.

Çünkü onlar 'formel' kapitalist dünyanın karanlık 'enformel' yanıdır. Düne ait olan bu kalıntı ülkenin değişik kesimlerinden gelen insanların toplandığı ve deneyimlerini paylaştığı mekanlardır. Yalnız ruhların kendilerini bir şeylere ait hissettikleri yerlerdir.

Diğer taraftan metropol yaşamının ağırlığının altında ezilen Mahmut kendisini bir yerlere ait hissedemez. Çünkü o köklerinden ayrılmış 'yalnız bir adamdır'. Annesinin hastalığına bile kayıtsız kalır. Sadece zorunluluktan hastanede annesinin yanında kalır. Zaten Mahmut'un kadınlar ile olan ilişkileri perdeye yansıtılana göre hiç iyi gitmez. Adının bile filmde geçmediği, aralarında cinsellik dışında hiç bir iletişimin yaşanmadığı bir kadın figürü belli belirsiz perde de belirir. Bir de eski eşi Nazan vardır. Aralarındaki diyalogdan anladığımız kadar ile boşanma arifesindeyken Nazan hamile kalmıştır ama Mahmut'un isteği üzerine kürtaj yapılır, bu durum çok trajik bir sonuç doğurmuştur. Doktorun dediğine göre Nazan bir daha hamile kalamayacaktır ve bunun nedeni yapılan kürtajdır. Israrla Mahmut kürtajdan olmadığını dile getirse de gerçek budur. Ve Nazan Kanada'ya gidecektir. Film son sahnelerinde Mahmut havaalanına kadar gider, sadece belki de tek sevdiği kadın olan Nazan'ın arkasından bakar. Mahmut aşkta da kaybetmiştir.

Mahmut aslında modernizm hastalığına tutulmuştur ve film boyunca yönetmen bunu çok incelikli bir şekilde ekrana yansıtmıştır. Mahmut 'bıkkın' bir kent sakinidir:

> *Bıkkınlık belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sinirleri uyaran birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır. Sınırsız zevk içinde geçirilen bir hayat insanı bıkkınlaştırır. Çünkü uyarılan sinirler öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanırlar ki, artık hiçbir şeye tepki vermez olurlar.* (Simmel 2006: 91).

Simmel'in tarifinin somut hali Mahmut'tur filmde. Marshall Berman modern özne olmayı şöyle tarif etmiştir:

> *Modern olmak, bizlere serüven, göç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları, vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi...* (Berman 2005: 27)

Berman'ın Marx'dan alıntıladığı şu sözler modernizmin ruhunu çok iyi yansıtmaktadır:

> *Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülü-*

yor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor, katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... Yüzleşmeye zorlanıyor... (Berman 2005: 35)

Mahmut da diğer kent sakinlerinin çoğu gibi modernizmin kıskacı altındadır ve çıkış yolu bulamamaktadır. Kök salamamaktadır ve geçmişine öyle yabancılaşmıştır ki kendini yenileyecek enerjisi kalmamıştır artık. Fakat Benjamin sözünü *epik tiyatro yenilmiş kahramanın tiyatrosudur. Yenilmemiş kahramandan düşünür çıkmaz.* (Benjamin 2000: 41). modern hayata uyarladığımızda şöyle diyebiliriz: Modernizm yeni düşünürler üretebilir çünkü tarihi yenilmiş kahramanlarla doludur.

Fare, Kaybolan Saat ve Son

Film ilerledikçe aslında uyuşmaz iki karakter gibi görünen Mahmut ile Yusuf'un farklı mekanlarda olduklarında aynı tepkileri verdiklerine tanık oluruz. Yönetmen bize bunu eşzamanlı bir görüntüyle verir. Mahmut annesinin evinde koltuğa uzanmış halde televizyonda mankenleri seyrettiği anda, Yusuf'ta Mahmut'un evinde iktidarın boşluğundan yararlanarak Mahmut'un koltuğuna oturmuş aynı programı seyretmektedir. Yönetmen bu görüntü ile şunu anlatmak ister gibidir: İster kentli ister taşralı 'insan insan'dır.

Mahmut'un eve dönüşü şiddetli bir tartışmanın başlamasına neden olur. Yusuf evi dağıtmıştır ve Mahmut'un buna tepkisi çok sert olur. Aralarındaki kavga sahnesi belki de taşra-kent ayrımının filmde en çok su yüzüne çıktığı bölümdür. Yusuf çaresiz kalmıştır bir türlü iş bulamaz ve kavga esnasında Mahmut'un fotoğraflarını çektiği mermer firmasında kendisine iş bulmasında yardımcı olmasını ister Mahmut'un tepkisi serttir ve şöyle der: 'Taşradan gelmişsiniz işiniz gücünüz torpil aramak' ve ekler 'ben şehre geldiğimde kimse yardımcı olmadı, bu noktaya dişimle tırnağımla geldim' der. Yusuf ise çaresizliğin ve hayal kırıklığının verdiği üzüntü ile son noktayı koyar: 'Burası sizi değiştirmiş'. Bu bir bakıma taşranın kente duyduğu öfkenin yansıması gibidir.

Filmin sonlarına doğru Mahmut gümüş köstekli saatini kaybeder. Çekmeceye koymuştur ama bir türlü bulamaz. Neden o saati aradığı perde de net değildir ama takıntılı bir inatla bulmaya çalışır. Arama sırasında Yusuf'un odadaki çantası gözüne takılır biz çantayı da aradı-

ğını sonraki karede Yusuf'un gözüyle görürüz. Klasik formül çalışmaktadır, evde bir eşya kaybolmuştur ve sorumlusu evdeki düşmandır. Türk filmlerinde bu tür sahnelere aşinayızdır. Genelde hanımın mücevheri kaybolur ve ilk suçlanan evin hizmetçisidir. Tersten okumayla suçlu 'taşra'dır. Kentli bakışına göre onların parası yoktur ve mahrum oldukları metalara kolayca el uzatabilirler. Bu da onları ilk suçlanacak kişi yapar. Ama akış tersine işler tıpkı Mahmut'un çekmecede saati bulduğu sahnedeki gibi, evdeki düşman suçsuzdur. Efendi yanılmıştır. Yusuf odasına girip çantasının karıştırıldığını fark ettiğinde bunun hesabını sor(a)maz ama evdeki misafirlik günlerinin sonuna geldiğini ki yönetmen bize bunu yanan bir ışık metaforu ile verir, ışık yanmıştır karanlık aydınlığa çıkmıştır. Yusuf gitmelidir artık.

Akşam bir sesle uyanırlar ve beklenen olmuştur günlerce aranan fare nihayet kurulan tuzağa düşer. Can çekişmektedir. İki adam Mahmut ile Yusuf farenin başında ne yapacaklarına karar vermeye çalışırlar. Aslında bu karar süreci taşra ile kentin düşün dünyasını en iyi yansıtan sahnelerden birisidir. Kentliye göre farenin atılma işini kapıcı üstlenmelidir. Medeniyet bu pis işe elini sürmeyecektir ve bu işleri yapması gerekenler, sadece bu tür pis işler karşılarına çıktığı zaman hatırladıkları 'taşralılar'dır. Kent ikiyüzlüdür tıpkı uygarlık gibi. Bu nokta da Walter Benjamin'e kulak verebiliriz: '*Uygarlığa ait tek bir belge yoktur ki aynı zamanda barbarlığa ait bir belge olmasın*'. Yusuf farenin can çekişmesine dayanamaz, bu pis işi üstlenir. Çünkü kendisinin de işi yaradığını kentliye ispat etmesi gerekmektedir ama ispatın tek yolu düzeni bozan farenin cezalandırılmasıdır. Yusuf fareyi duvara vurup öldürürken, Mahmut onu pencerenin kenarından 'uzak'tan izler sanki bu cezalandırma sürecinde suçu yokmuş gibi... Diğer taraftan sıkışan fare imgesi, hem Yusuf hem de Mahmut için kent yaşamının kişide bıraktığı çaresizliği hatırlatır türdendir. Çıkış yoktur...

Mahmut ile Yusuf'un bu son karşılaşmasıdır. Yusuf evi terk eder, bunu portmantoya asılı anahtardan anlarız. Mahmut evin içine şöyle bir bakar, Yusuf'un kaldığı odaya göz gezdirir her şey yerli yerindedir, Yusuf'a ait olan yere düşmüş sigarayı alıp cebine sokar. Kapıdan çıkarken portmantoya asılı anahtarı görür ve artık gerginlik bitmiştir. Yusuf yoktur. Ve biz en son sahne olarak Mahmut'u deniz kenarında banka oturmuş bir vaziyette denize bakarken görürüz, elinde Yusuf'un sigarası, belki de içilen bu sigara geçmişi bugüne taşımaktır Mahmut için, peki bugünü geleceğe nasıl taşıyacaktır?

Film bitti...

Sonsöz

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan, Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Bölümünden mezun olmuştur. İki yıl Mimar Sinan Üniversitesinde sinema eğitimi almış fakat eğitimini tamamlamamıştır. Tıpkı *Uzak* filminin kentli karakteri Mahmut gibi 80'li yıllarda fotoğraf çekimleri yaparak hayatını kazanmıştır. 90'lı yıllardan itibaren sinemaya yönelmiş ve ilk kısa film olan *Koza'yı* (1995) çekmiştir. Daha sonra sırası ile *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006) ve son olarak *Üç Maymun* (2008) filmini çekmiştir. Birçok ödül alan Ceylan'ın sinemacı olarak en büyük başarısı 2003 yılında Cannes film festivalinde *Uzak* filmi ile yakaladığı başarıdır. Ayrıca oyuncular (Muzaffer Özdemir ve Mehmet Emin Toprak) en iyi erkek oyuncu ödülünü almışlardır.

Ceylan'ın sineması son kuşak yönetmenler içinde değerlendirdiğimizde belki de fotoğrafçılığının etkisi ile görüntüye verdiği önem ile karşımıza çıkmaktadır. Amatör oyuncular kullanması, az maliyet ile filmlerini kotarması, biçime önem dahil vermesi, imajlarla yüklü anlatım vb. Onu minimalist sinemacılar geleneğine bağlamaktadır. Nuri Bilge Ceylan, hayatı boyunca kafasında çekmiş ve çekecek olduğu tüm fotoğrafları sinemasıyla yavaş yavaş birleştirmeye devam edecek gibi görünmektedir.[2] Ceylan sinemasının hangi kaynaklardan beslendiğini Hasan Akbulut'un kaleminden verebiliriz:

> *Ceylan, filmlerinin bir film olduğunu açık ettiği, sanatsal olarak etkilendiği kaynakları da açık eder. Onu besleyen bu sanat/kültür kaynağında bir yazar olarak Çehov ve Dostoyevski'nin, yanı sıra, Ozu, Bresson, Tarkovsky, Bergman, Antonioni, Kiarostami gibi 'auteur' yönetmenler, anlatısal ya da biçimsel özellikleriyle ya da ruh olarak öne çıkarlar. Ceylan ise, insan ruhunun farklı yönlerini ve renklerini araştıran minimalist anlatısı ve zamanı ve mekanı görünür kılmaya çalışan biçimsel yapısıyla auteur sıfatını hak eder.* (Akbulut 2005: 172)

Sonuçta Ceylan kasaba hayatının inceliklerini ile kent yaşamının bireylerde bıraktığı etkiyi özgün bir şekilde perdeye yansıtmakta gösterdiği başarı ile film yapma serüvenine devam etmektedir.

[2] Janet Barış (2006) "Kasaba Cannes'dan Ne Kadar Uzak", *Bant Dergisi*, sayı: 23.

Kaynakça

Akbulut, Hasan (2005) *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Benjamin, Walter (2006) *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter (2000) *Brecht'i Anlamak*, İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter (2007) *Pasajlar*. A. Cemal (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Berman, Marshall (2005) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2001) *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları.

Işık, Oğuz (2003) *Nöbetleşe Yoksulluk,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Janet Barış (2006) "Kasaba Cannes'dan Ne Kadar Uzak", *Bant Dergisi*, sayı: 23.

Simmel, George (2006) *Modern Kültürde Çatışma*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Hasan Güler
Doktora Öğrencisi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Sosyoloji Bölümü

LÜTFİ AKAD'IN ÖMER SEYFETTİN (ESKİ KAHRAMANLAR) UYARLAMALARINDA DEVLET / BİREY İLİŞKİLERİ AÇISINDAN KAHRAMANLARIN SUNUMU

Arif Can Güngör

Sinema dünya sanatları içerisinde geniş halk kitlelerine kolayca ulaşabilen, onları etkileyerek istenilen şekilde yönlendirebilen, ulusal ve yerel düzeyde ortak bilinç oluşturup onu yayabilen tek sanattır. Bu nedenledir ki dünyanın en büyük ülkelerinde devlet sinemaya destek olmuş, bu çok önemli sanatın ilerlemesi için devlet adamları her türlü teşviki ve çabayı sinemacılara göstermişlerdir. Sovyetler Birliği'nde, Lenin öncülüğünde sinema sanatların en önemlisi olarak gösterilmiştir. A.B.D'de, Almanya, İngiltere, Hindistan, İspanya ve İtalya'da sinemaya çok önem verilmiş, sinema devletten her türlü desteği görmüştür.

Türk tarihi içerisinde sinemanın etkisini ve gücünü ilk fark eden kişi olarak dönemin Padişahı II. Abdülhamit film gösterimlerini Osmanlı topraklarında yasaklamıştır. Bu tepkinin hemen ardından İstanbul ve diğer şehirlerde film gösterileri başlamıştır. Enver Paşa sinema aracının gücünü öngörmüş kahraman Türk ordusunun, Türk Milleti'nin yani devletin gelecekteki en önemli silahlarından biri olarak düşündüğü sinemayı ülkeye getirmiştir. Bu sebeple Türk sinemasının ilk filmleri orduya bağlı olarak gerçekleştirilirken (MOSD), sonraki dönemlerde sinemayı yönlendirecek teknik elemanlar ve idareciler de burada yetişmiştir.

Cumhuriyet döneminde ise Mustafa Kemal genç ve gelecek kuşaklara yaşanılan savaş ve mücadelelerin hangi zorluklarla gerçekleştirildiğini, Cumhuriyet kazanımlarının nasıl elde edildiğini anlatmak, zor şartlarda kahraman Türk milletinin zafer kazanmasını - en

etkili biçimde - aktarabilmek açısından sinemayı önemli bir araç olarak görmüştür.

Genç kuşaklara ve gelecek kuşaklara Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in temel değerlerini aktarmak, tarihe bir belge kazandırmak amacıyla, Kurtuluş Savaşı yıllarında Fuat Uzkınay'ın çektiği "Zafer Yollarında" adlı belge film yeniden ele alınmış daha kapsamlı bir hale getirilmeye çalışılmıştı. 1934'de filmi izleyen M.K. Atatürk, filmi yeterli görmemiş ve çalışmalara devam edilmesini istemişti. Film çalışmalarının gidişatını takip eden M.K. Atatürk, filmde kendisinin yer aldığı bölümlerde hareketli görüntünün olmamasından dolayı filmin tamamlanamadığını öğrenince tepkisini şöyle dile getirmiştir: "Ben hayattayım... Milli mücadeleye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem hâlihazırda mevcut olduğuna göre çağırdığınız anda bana düşen vazife ve görevi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırdım. Bu, milli bir vazifedir. (Çağlayan 2002: 37)

1950'lerden itibaren büyümeye ve seyircisini artırmaya başlayan Türk sineması 1960–1975 yılları arasındaki dönemde film ve seyirci sayısı açısından çok yüksek rakamlara ulaşmıştır. 1972 yılında 300 filmle, 50 milyon izleyiciye ulaşmış halkın en büyük eğlencesi olmuştur. 1969 yılında 230 filmle Türkiye dünyanın dördüncü film üreticisidir.

Televizyon 1968'de ilk deneme yayını yaptığı sıralarda sinemanın alternatifi olamamıştır. Ülkenin 70'li yılların ortalarına doğru geldiği siyasal, kültürel, sosyal ve ekonomik ortam, bunlara ek olarak 15 Mayıs 1974 tarihinden itibaren TRT'nin yayınlarını haftada yedi güne çıkarması, alıcı sayısının ve yayın kalitesinin artması sinema seyircisinin sinemalardan çekilerek evde televizyon izlemeye başlamasına neden olmuştur. Lütfi Akad'ın TRT adına televizyon filmi yapması, bu dönemin başlangıcına denk gelen, 1974 yılında İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğü'ne getirilmesiyle başlayan bir süreçtir.

İsmail Cem göreve gelir gelmez ilk iş olarak TRT'nin programcılık anlayışını değiştirmeye çalışmıştır. Çünkü televizyon Türkiye'de artık geniş halk kitlelerinin izlediği bir araç haline dönüşmeye başlamıştır. Dolaysıyla en az Türk sineması kadar önemli bir etkinliğe sahip olan araç kamusal anlamda ulusal işlevini büyük bir sorumlulukla yerine getirmelidir. Marjinal bir program yapısının ötesine geçerek kitlelere seslenen bir milli program yapısına kavuşturulmalıdır.

Televizyonun büyük eksiği, halkın sorunlarına eğilmemesi, dünyayı ve Türkiye'yi sağlam açıdan ortaya koymamasıydı. Bu eksiği tüm hazırlıksızlığımıza rağmen bir ölçüde giderecek çözümler

bulmalıydık. Bu çözümleri de, kitlelere soğuk ve uzak kalan, dolaysıyla etkisiz olan bir biçimde değil, ilgi ve merak uyandıran bir biçimde, kısaca, televizyonculuk tekniğiyle sunmalıydık. (Cem 1979: 60-61)

Bu sebeple İsmail Cem toplumun büyük bir kesimini oluşturan işçi ve köylülerin kısaca tüm halkın sorunlarına yer veren, onların anlayacağı, seveceği, yararlanacağı programlar yapmayı yayın politikası olarak açıklamış, bu bağlamda da ulusal edebiyat kaynaklarımızdan beslenmiş TV filmleri göstermeye karar vermiştir. Bu amaç doğrultusunda yıllarca Yeşilçam prodüksiyonları yapmış Türk sinemasının önemli üç yönetmeni Halit Refiğ, Metin Erksan ve Lütfi Akad'a Türk yazarlarının eserlerinden televizyona film uyarlamalarını istemiş, eser tercihini de kendilerine bırakmıştır. Teklif TRT Kurumu açısından bir ilk olmakla birlikte Türk sinemasıyla televizyon ilişkisinin başlangıcı açısından da bir ilk olmuştur. Gelecekte bu ilişki kaçınılmaz bir şekilde sürecek, özel televizyon kanallarının yayına başlamasıyla zirveye çıkacaktır.

Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (Halit Refiğ, 1975) adlı romanını dizi olarak çekerken (ilk yerli televizyon dizisidir), Metin Erksan; *Hanende Melek* (1973), *Sazlık* (1973), *Müthiş Bir Tren* (1973), *Eski Zaman Elbiseleri* (1975), *Bir İntihar*[1] (1973) filmlerini TRT adına gerçekleştirmiş, Lütfi Akad da Ömer Seyfettin'in *Eski Kahramanlar* adlı eserindeki *Pembe İncili Kaftan* (1975), *Diyet* (1974), *Topuz* (1975), ve *Ferman* (1975) öykülerini televizyona uyarlamıştır.

İsmail Cem'in TRT filmlerini gerçekleştirmek için bu üç sinemacıyı seçmesi tesadüf eseri değildir. Ulusal bir sinema düşüncesi çerçevesinde filmler yapan, bu anlamda milli kimlik ve tarih bilinci taşıyan, Türk sinemasının ustası üç yönetmen seçilmiştir. Proje sırasında hiçbir zaman bir araya gelmeseler de sinema anlayışı, görüş ve düşünceleri açısından üç yönetmen aynı anlayışın temsilcisidirler.

TRT Kurumu ve İsmail Cem proje oluşturulması ve uyarlanacak hikayelerin seçimi aşamasında kendilerine danışılmadığı için dönemin bazı sol aydınları tarafından tepkiyle karşılaşmıştır. Yönetmenler içinde ise özellikle L. Akad, Ömer Seyfettin hikayelerini seçtiği için en

[1] Hanende Melek (Sabahattin Ali), Eski Zaman Giysileri(A. Hamdi Tanpınar), Sazlık (Kenan Hulusi), Bir İntihar (Samet Ağaoğlu), Müthiş Bir Tren (Sait Faik Abasıyanık)

çok eleştirilen kişilerden biri olmuştur. Bunun nedenini ortaya koyabilmek için Ömer Lütfi Akad ve Ömer Seyfettin'in düşünsel yapıları, sanata bakış açıları ve devlet-birey anlayışları karşılaştırılmalıdır. Eleştirilerin sebebi ve iki önemli Türk sanatçısı arasındaki yakınlık ancak o zaman açıkça görülecektir.

Fransız devrimi sonrasında Osmanlı İmparatorluğu dağılmaya başlamış, dönemin Türk aydınları ise Osmanlı devlet anlayışının terk edilerek milliyetçiliğin benimsenmesi gereğine inanmışlardır. Bu temelde Türkçülük ve milliyetçilik akımları doğmuş, böylelikle dönemin kitlelere hitap eden en önemli iletişim biçimi olarak başta edebiyat olmak üzere her alanda milli arayışlar başlamıştır. Ömer Seyfettin işte bu arayış içerisinde yer alan en önemli aydınlardan biridir. Kendisi içeriği ulusal özellikler taşıyan, biçimi batılı formda bir edebiyatın öncüsü olmuştur. Türk milletine ait bir birey olmanın getirdiği gurur, Türk tarihinin her dönemini benimseme duygusu, milli değerlerden uzaklaşmadan modernleşilebileceğine duyulan inanç milli edebiyat akımının ve Ömer Seyfettin'in temel ideolojik yapısını oluşturmuştur. İşte bu estetik ve düşünsel anlayış içerisinde eserlerini yazan Ömer Seyfettin, yaşadığı dönemin Osmanlıcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi siyasal akımlarıyla ilgili düşüncelerini, Osmanlı tarihini ele alarak, I. Dünya Savaşı (1917) sırasında *Pembe İncili Kaftan, Diyet, Ferman* ve *Topuz* öykülerinde kahramanlar üzerinden dile getirmiştir.

Ömer Seyfettin'in tüm eserlerini ve *Eski Kahramanlar*'ı yazarken başvurduğu görüş ve referans noktaları Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş temellerini oluşturan anlayıştır. Rejim ve kuruluşlar Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bu görüş temelinde inşa edilmiştir. Modernleşme süreci batı uygarlığına ulaşmak ama ulusal değerleri yitirmemek, ulusal bir devlet anlayışıyla varlığı korumak olarak değerlendirilmiştir.

Ömer Seyfettin'in ve arkadaşlarının bugünkü Cumhuriyet'in ilkelerinin temellerini ortaya attıklarını söyleyen Yaşar Nabi, Ömer Seyfettin'in kozmopolit Osmanlıcılığı, Batı taklitçiliğini aşma, yeni ve sade bir Türk dili oluşturma ve Türk ulusu düşüncesinin ortaya çıkışında başrolü oynayan önemli bir kişilik olduğunu dile getirmesine karşın farklı bir cenahta yer alan Selim İleri, *...devletin güçlü olması gereğini anlattığı, bu gücü yaratmak ve korumak için de güçlü erkek kahramanlara ihtiyaç olduğu tavrını sergilediği, adalet düşüncesini gerçek dışı bir çerçevede tanrısallaştırdığı...* (İleri 1975: 8) iddiasıyla Ömer Seyfettin'i çok yoğun bir biçimde eleştirenlerdendir. Doğal

olarak da onun eserlerini sinemaya (televizyona) taşıyan Lütfi Akad aynı şekilde eleştirilmiştir. Akad eleştirilere açıklık getirmeye çalışsa da[2] tartışma ve olumsuz yaklaşımlar değişmemiştir. Çünkü temel çelişki iki tarafın temel ideolojik çatışmalarından kaynaklanmaktadır.

Doğu İslam ve Batı Hıristiyan toplumları arasındaki fark, dolaysıyla bu farkın doğu-batı sanatlarının şekillenmesine yansıması, bu şekillenmede aydın yabancılaşması ve batılılaşmanın seyri ve Türk Sinemasının bir çeşit halk sanatı olduğu çerçevesinde yer alan tezler ulusal sinema düşüncesinin temelini oluşturmaktadır.

> *Tarihin hiç bir devrinde genel olarak kölelik, özel olarak toprak köleliği bulunmayan, toprakta devlet mülkiyetine dayanan, son iki yüz yıl gösterilen bütün çabalara rağmen daha halen egemen bir sanayi sınıfı yetiştirememiş olan Türk toplumunun sanatları ve estetik anlayışı arasında bir fark bulunmalıdır herhalde... Batı sanatlarını Türk sanatlarından top yekûn ayıran en önemli temel mesele, ferdiyet meselesidir. Batı sanatları toplumsal bir konu anlatsa bile, bireyin dramı üzerine kurulmuştur. Geleneksel ve klasik Türk sanatlarında (yani ister halk ister saray sanatı olsun) fert önemli rol oynamaz. Önemli olan toplumun içinden temsilci tiplerin tasviri ve kamusal bilinçtir.* (Refiğ 1971: 96, 97)

Akad'ın sinema üslubuyla Ömer Seyfettin'in yazın üslubu örtüşmektedir. Akad'ın sinema dili hiç kimse tarafından yadsınmayacak denli duru/saf, gösterişten ve yapaylıktan tümüyle uzak bir dildir. Düz bir anlatım tüm filmlerine egemendir. Tıpkı Ömer Seyfettin'in kullandığı duru, saf ve süslemeden yapmacıklıktan uzak biçim üslubu gibi... Akad'ın tüm filmografisinde ve Ömer Seyfettin uyarlamalarında alegorik anlatım, geri dönüşler ya da buna benzer ortalama seyircinin algılamakta güçlük çekeceği hiç bir anlatım özelliği gözükmez.

[2] L. Akad; Ben her şey devlet içindir düşüncesine karşıyım. "Devlet insan içindir" düşüncesinde olduğunu da son tahlilde belirtmiştir. Bu çerçevede filmin okunmasında yönetmenin kendi filmiyle ilgili görüşleri dikkate alınmalıdır. "Türkler tarihin her devrinde bir devlet kurmuşlardır. Türkler devlet kurucu bir millettir. Türklerin devlet kuruculuğu ve bireyin buna katkısı yönünden olayı ele aldım... Bu hikayelerdeki devlet/birey ilişkilerini kendi yorumumu getirerek televizyona uyguladım. Ömer Seyfettin'in sırf birer kahramanlık örneği olarak yazdığı hikayeleri bu açıdan ele aldım..." (Onaran 1977: 194)

Akad'ın evrensel ya da ülke sorunlarıyla ilgili olguları geleneğe ve Türk kültürüne dayalı ve onun ekseninde ortaya koyma çabası onun filmlerine gerçekçi ve ulusal olma özelliği katmaktadır. Akad birçok yazar ve edebiyatçının eserlerini yorumlamış onlardan etkilenmiştir. Bu da onun kültürel birikime ve çeşitliliğe katı değil bir ifade zenginliği açısından esnek baktığını ortaya koymaktadır. Bu esneklik, yorum içerisinde Lütfi Akad, filmlerinde diyaloglara çok önem verdiğini söylemektedir. Ömer Seyfettin uyarlamalarındaki veciz diyalogları kendi ürettiğini belirtmiştir. Bu örnek de özellikle edebi uyarlamalarda doğru ya da yanlışlığı ötesinde yoruma giriştiği gerçeğini ortaya koyar. Bu filmlere tıpkı uyarlama olarak değil belli noktalarda birer yorum gözüyle bakmak gerekliliği de doğar. Ömer Seyfettin'in *Eski Kahramanlar* öykülerinin uyarlamasını TRT adına filmleştiren Lütfi Akad işte bu yaratıcı yönüyle de Türk kültür zenginliğini kullanan geliştiren bir sanatçıdır. *Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet* bu kültürel zenginliğin, ülke gerçeklerinin Akad tarafından somutlaştırılmış birer yorumudur. Sinema gibi batı kökenli bir formu kullanırken ulusal kaynakları yeni biçim ve içerikleri yaratmak açısından kullanmayı deneyen milli bir sinema anlayışının diğer temsilcileri arasında Metin Erksan, Halit Refiğ gibi isimler de yer almaktadır.

Konunun özüne inmek bakımından milli edebiyat akımının öncülerinden Ömer Seyfettin tarafından yazılmış öykülerin, ulusal sinema anlayışıyla film yapan bir yönetmen olarak Lütfi Akad tarafından televizyona uyarlanması çerçevesinde kahramanların nitelikleri, devlet-birey ilişkisindeki yerleri ortaya konmalıdır. Ömer Seyfettin'in *Eski Kahramanlar* öykülerinde yer alan kahramanlar kökeni en eski referans kaynakları olan Türk masallarına, destanlarına dayanır.

Masal, hikaye, destan vb. türlerin sinemadaki yansımaları sinema sanatının anlatım özelliklerini belirlemektedir. Hatta sinemada türlerin bile oluşmasına katkıda bulunmuştur. N. Özön destanın sinemaya yansıyan özelliklerini şöyle betimlemektedir:

> *Kişiler izleyicinin yakınlık duyacağı sempatik kimselerdir. Kesin çizgileriyle herkes tarafından kolayca tanınırlar. Yürekli, cesur ve yiğittirler. Psikolojik derinlikleri yoktur. Çatışmaları olabilir. Kahraman toplumun kendinde olmasını istediği tüm özellikleri üzerinde toplar (idealize eder). Kişilikten çok bir 'tip'dir. Yardımcı kişilikler de destanın sert gergin havasını yumuşatacak 'delidolu' tiplerdir. Olay örgüsünde sürekli çatışma ve mücadele vardır. Bu çatışmaları aşmaya çalışan kahramanın mücadelesi anlatılır. Anlatım sırasında*

gerilim-gevşemeye rastlanır. Kahramanın mücadelesi kronolojik anlatıldığından düz bir anlatım izler. (Özön 1984: 134-135)

Türk masallarında gerçek dışı olsalar da; etken, güçlü, zeki ve erdemli yiğit erkek kahramanlara rastlanmaktadır. Bu masalların ve destanlardaki kahraman modeli edebiyata yansımıştır. Ferman, Topuz, Pembe İncili Kaftan ve Diyet'te yer alan Tosun Bey, Muhsin Çelebi, Koca Ali ve Elçi, üstün özellikleri olan, yiğit, cesur ve ahlaklı Türk kahramanlardır.

Bu noktadan bakıldığında, yarın için tasarlanmış kahramanların bir kısmı yaşayış, düşünce ve başarıları ile hem kendi dönemlerine hem de daha sonraki dönemlere örnek olan şahıslardır. Bu tip kahramanları Ömer Seyfettin'in Eski Kahramanlar adı altında yayınlanan hikayelerinde görürüz. Onun hikayelerinde tarihî veya tarihî gibi gösterilen bu kahramanlardan başka, toplumun ihtiyaç hissettiği konularda söyleyecekleri olan ve bunları yaşantılarına aksettiren kurmaca kahramanların da olduğunu görüyoruz. (Şengül 2006: 129-135)

Milli edebiyat akımı bir Türk romantizmi doğurmuş, Ömer Seyfettin kahramanlığı, vatan sevgisini, geçmişteki görkemli imparatorluk dönemlerini fon olarak kullandığı, Türk kahramanlarının inancını, devletine bağlılığını, yiğitliğini dile getiren *Eski Kahramanlar* adlı öykülerini yazmıştır. Eski Kahramanların yayınlandığı dönemde yeni kahramanların yaratılmasına neden olmuştur. Gerçekçi yönüyle birlikte epik havasıyla Birinci Dünya Savaşı sırasında çok zor şartlarda cepheden cepheye koşan Türk insanına moral motivasyon sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde tıpkı bugün de olduğu gibi batı hayranlığı içerisinde kendini yılgın hisseden aydınlara da tepki olması bakımından değerlendirilebilir. Çünkü gerek ulusal edebiyatımızın gerekse ulusal sinemamızın kökeninde batılılaşma yanlısı sözde aydınlara karşı bir tepki de söz konusudur.

Eski Kahramanlar'da yer alan kahramanların özellikleri, Osmanlıda devlet / birey ilişkisini somut bir şekilde ortaya koymak açısından analiz edilecektir. Dolaysıyla bu bölümde 4 filmin kısa öyküsü ve kahramanların kişilikleri ve devletle olan ilişkileri incelenecektir.

1- Topuz:

Yönetmen / Senaryo: Ömer Lütfi Akad
Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı
İkinci Yönetmen: Erol Keskin

Oynayanlar: Bora Ayanoğlu(Elçi), Dinçer
Çekmez(Ferruh Ağa),
Turgut Savaş(Pietr Bogdanu)
Yapımcı: TRT adına Emin Gerçeker.
Renkli Çekim / Siyah-Beyaz Gösterim.
İlk Gösterim Tarihi: 31. 03. 1975

Avusturya'nın kışkırtmasıyla başkaldıran Eflak Voyvodası Radu Afumaçi'nin imhası için İskemle Ağa'sı olarak bir asker tayin edilir. Asker, Osmanlı için boynu kıldan ince bir kapıkuludur. Görevi kabul eder ve layıkıyla yapar. Osmanlı Devleti'nin hoşgörüsünü zayıflık olarak görüp şımaran, kendi yoksul halkına eziyet eden Afumaçi'nin huzuruna çıkar. Afumaçi'nin başına topuzu vurarak öldürülür.

Kahraman (Elçi)

Topuz'da Silistre Beyi'nin gönderdiği asker; Yiğit, korkusuz, soğukkanlı ve devleti için canını vermekten çekinmeyen bir kapıkuludur. Tüm zalimliğine ve onları imha etmek için bekliyor olmasına rağmen bir avuç askerle Radu'nun huzuruna çıkar. Osmanlının topuzunu herkesin şaşkın bakışları arasında tepesine indirir.

Devlet suçluyu cezalandırarak iktidarını sürdürürken halkına karşı da adil olmalıdır. Düşüncesi filmde şu sözlerle vurgulanır:

"İl ulus, memleket tutmak ulu bir iştir.",

"Devlet ulusun gözyaşı üzerine kurulamaz.",

"Ulus adaletle vardır ancak."

2- Pembe İncili Kaftan:

Yönetmen / Senaryo: Ömer Lütfi Akad
Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı
Yönetmen Yardımcısı: Korhan Yurtsever
Oynayanlar: Fikret Hakan (Muhsin Çelebi), Atıf Kaptan
(Sadrazam), Turgut Savaş (1. Vezir), Türker Tekin (Şah İsmail)
Renkli Çekim / Siyah-Beyaz Gösterim.
İlk Gösterim Tarihi: 14. 06. 1975

Filmin ve öykünün geçtiği dönem Fatih Sultan Mehmet'in oğlu II. Beyazıt'ın (Sofu) padişah olduğu, Yavuz'un şehzadeliğine denk gelen dönemdir. Dönemin tarihsel yapısı öyküde bir fon olarak sunulmuş-

tur. Beyazıt'ın kişiliği ve bu kişiliğin devlet işlerine yansıması dile getirilmiştir.

Safevi hükümdarı acımasız biridir. Osmanlı'dan öç almak peşindedir. Ona bir elçi gönderilmesi gerekir. Muhsin Çelebi görevlendirilir. Çelebi'nin şartları vardır. Kendi parasıyla üzerinde pembe inciler olan çok pahallı bir kaftan diktirecek ve elçi olarak gitmeyecektir. Çelebi Safevi Şahı'nın karşısına çıkar. Kaftanı serer üstüne oturur. Fermanı söyler. Kaftanı almadan yola koyulur. "Onu size bırakıyorum der... Elçiyi oturtacak bir seccadeniz bile yok... Biz yere serdiğimiz nesneyi bidahi sırtımıza almayız..."der.

Kahraman (Muhsin Çelebi)

Muhsin Çelebi; kendi halinde yaşayan, mütevazı, okumayı ve bilgiyi seven, onurlu, baş eğmeyen, etek öpmeyen, sözünü doğruca söyleyen, cesur ve devletini seven bir Osmanlı bireyidir. Her şeyini kaybedebileceği konusunda uyarıldığında *"Devlet uğruna feda olsun. Dünya malının sözü mü olur"* demekten çekinmez. Ve çok pahallı ve kıymetli kaftanı İran'da bırakır döner. Diğer kahramanlar gibi kapıkulu değildir. Sınıf olarak halktandır yani asker ya da memur değildir. Yalnızca sefer zamanları orduya alınmakta olduğu belirtilse de diğer üç filmdeki kahramanlardan bu anlamda ayrı bir yerde durmaktadır.

3- Ferman:

Yönetmen / Senaryo: Ömer Lütfi Akad
Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı
Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Selçuk Turanlı
İkinci Yönetmen: Erol Keskin
Yönetmen Yardımcısı: Korhan Yurtsever
Oynayanlar: Hakan Balamir (Tosun Bey), Dinçer Çekmez(Kazasker), İlhan Hemşeri(Nişancı), Mümtaz Alparslan
(Sadrazam), Mümtaz Ener(Paşa),
Renkli Çekim / Siyah-Beyaz Gösterim.
İlk Gösterim Tarihi: 07. 06. 1975

Padişahın kapıkullarından Tosun Bey, yaşlı padişahın da katıldığı bir seferde Otağ-ı Hümayun'u sorar. Neden kurulmadığını öğrenir. Kazasker ve Nişancı'nın önünde kınayıcı sözler eder. "İki konak ara-

sında bir otağa sahip olamayan adam bir devleti nasıl idare eder?" diye bağırır. Söyledikleri Sadrazamın kulağına gider. Bunun üzerine Sadrazam Tosun Bey'i huzuruna çağırır. Ona güvenini belirtir. Bir fermanı Niş Bey'ine iletmesini ister. Huzurdan ayrılırken de "Yiğit başından devlet eksik olmaz. Var yolun açık olsun" diyerek tosun Bey'in başına gelecekleri de üstü kapalı söylemiş olur. Tosun Bey fermanda idamı yazıldığını öğrenir ama yine de bile bile gider. Çünkü fermana karşı gelemez. Niş Bey'i böyle karakterli, canını bile devletten esirgemeyen bir yiğide kıymak istemez. Serbest bırakır. Fakat Tosun Bey hatasını anlamıştır. Kendini suçlu görmektedir. Sözü uluorta ayağa düşürdüm diyerek kendi infazını ister. Niş Beyi infazı yapmamakta direnince Tosun Bey Niş Beyi'ni tehdit eder. Ferman-ı Hümayun'a itaat etmesini ister. Böylece kendi kellesini vurdurtur.

Kahraman (Tosun Bey)

Ferman'da yer alan Tosun Bey tipi yiğit, cesur, güzel, iri yarı güçlü ve mağrur kahramandır. Olmadık işlerin altından kalkmış, savaşta büyük yararlılıklarda bulunmuş ve herkesin saygısını, sevgisini kazanmış biridir. Bir hata eder. Sonra hatasını anlar. Cezasına razı olur.

"Devlet sırasında kılıçtır baş düşürür. Pervasızım, gencim, sözü uluorta ayağa düşürdüm. Devlet sözü ayağa düşerse nice fesat olur bilememdim. Şimdi kılıç vaktidir başım düşmek gerektir" diyerek devletin kerim devletin önemini anlatır. Suçunu belirginleştirir.

Oysa babasının da başı vurulmuştur. Tosun Bey bunu bir haksızlık olarak görmekte buna bir anlam verememektedir. Tosun Bey'i devlete isyan fikrinden caydıran şey ise Salih Ağa'nın şu sözleridir. "Padişahın emrinden dışarı çıkma. Canını istese ver. Düşünme. Dünyada olmasa bile ahrette mükâfatını görürsün..."

4- Diyet:

Yönetmen / Senaryo: Ömer Lütfi Akad
Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı
Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Selçuk Turanlı
İkinci Yönetmen: Erol Keskin
Yönetmen Yardımcısı: Korhan Yurtsever
Oynayanlar: Kadir Savun (Koca Ali), Aydemir Akbaş (Hacı Memed), Mete Sezer (Yaşlı sipahi), Yılmaz Gruda (Çorbacı),

Osman Çağlar (Genç Sipahi), Mutrat Tok (Kadı), Hakkı Kıvanç (Subaşı), Alpay İzer (Veli Çelebi), Mehmet Özekit (Subaşı Çavuşu), Reşit Çıldam (Çoban)

Yapımcı: TRT adına Emin Gerçeker.

Renkli Çekim / Siyah-Beyaz Gösterim.

İlk Gösterim Tarihi: 21. 06. 1975

Hem öyküde hem de filmde tarihsel zaman olarak Osmanlı Devleti'nin Fetret Dönemi kullanılmıştır. Bu sebeple bolca yapılan seferlerden, çarpışan gazilerden ve sefer zamanı dükkânı kapatıp giden Koca Ali'den söz edilmektedir.

Koca Ali Fetret Döneminde Osmanlı Devleti'nin büyük bir kasabasında demirci ustasıdır. Bir akşam kapının bir kanadını açık bulur umursamaz yatar. Sabah kapısı çalınır. İki sipahi evi aramaya koyulurlar. Dün gece bir mandıra soyulmuş, bir kaç kese altın çalınmış, bir de kuzu, evin eşiğinde kan izleri vardır. Sipahiler dükkanda kanlı bir pösteki bulurlar. Ali dün gece nerede olduğunu da ispatlayamaz. Çoban hırsızlardan birini Ali'ye benzetince "Ben harama el uzatmam" dese de suçlu bulunur. Hacı Kasap Mehmet Efendi'den Ali'nin diyetini öder. Yalnız ömür boyu kendine hizmet etmesini ister. Hacı sürekli diyetini başına kakar. Ali elini keser ve önüne atar.

Kahraman (Koca Ali)

Diyet'te çizilen Koca Ali karakteri biraz Muhsin Çelebi'yi andırmaktadır. Koca Ali başına buyruk olmayı özgürlüğü sever. Minneti, el etek öpmeyi, kula kulluk etmeyi hep reddeder. Özellikle kula kulluk etmem ve harama el uzatmam sözleri Ali'nin kendini tanımladığı ve ısrarla vurguladığı cümlelerdir. Çorbacı arkadaşı olmasına, devletin en iyi kılıç ustası olmasına, suçsuz olmasına rağmen karara saygı gösterir.

Topuz'da Eflak köylüsü, kendi dininden hatta ırkından olan derebeylerinin topraklarını işlemektense Osmanlı'nın tebaası olarak yaşamayı yeğlediklerini söylemektedirler. Çünkü sömürgendirler, acımasızdırlar, adil değillerdir. Yani feodal soyguncudurlar. Eflak halkı Osmanlı'nın koruyucu devletini istemektedir. Ferman'da devletin kendi tebaasıyla olan ilişkileri ele alınır. Devlet olmalıdır. Yoksa bireylerin varlığını sürdürmesi mümkün değildir. *Pembe İncili Kaftan*'da, devletin mukaddes varlığının önemi vurgulanmakla birlikte bireyin devlet içindeki ve devlet açısından önemi farklı bir bakışla ele alınmaktadır. Yani bu kez devlet eleştirilebilirdir. Muhsin Çelebi bir

kapı kulu değildir. Özgürdür, dik başlıdır, gözünü budaktan sakınmaz. Yani *Ferman* ve *Topuz*'daki güçlü erkek niteliklerini taşır ama bir takım insanları eleştirmekten geri durmaz. Devleti arkasına alıp devlet adına evlatlarını yiyenleri de eleştirir.

Görüldüğü gibi filmlerde devlet'in yüceliği, devlete olan sadakatin her şeyin ötesinde oluşu vurgulanırken kahramanlar gerek filmde olsun gerekse edebiyat eserinde birer misyona sahiptirler. Söylenmek istenen sözler, verilmek istenen mesaj bu kahramanlar üzerinden verilmektedir. Dolaysıyla gerçek amaçları birey olarak iç dünyalarına, yaşadıkları çatışmalara bağlı hareket etmek değil toplumuna gerekli mesajı verecek şekilde davranmaktır. Yani birey olma özellikleri toplumsal konumlarının ve misyonlarının altında olmalıdır. Gerek eski Türk destan ve masallarında gerek milli edebiyat eserlerinde gerekse ulusal sinema anlayışı içerisinde birey olarak pozisyonu kahramanın toplumsal ve kamusal misyonunun önüne geçmemelidir.

Devletin önemine gelince Osmanlı'da ve Türklerde devlet her şeydir. Batıdaki devlet kavramından farklı bir bakış açısından değerlendirilmelidir. Ama nasıl bir devlet anlayışı? Elbette bireyin toplum içinde erimesi söz konusu edilirken ideal devletin de bir tanımı yapılmalıdır. Bu soruların cevabı Lütfi Akad'ın yukarıda bir analizi yapılan filmlerindeki temalarda ortaya konduğu görülmektedir.

> *Akad Ferman ve Pembe İncili Kaftan'da Osmanlı toplumunda bireyin toplum içinde erimesini, Diyet'te Osmanlı toplumunda köleliğe bağlı bir üretim yapısının olmadığını, Topuz'da Osmanlı devletinin derebeyliğe ve toprak mülkiyetine cevaz vermediğini anlatmaktadır.* (Akad 2004: 567)

Eski Kahramanlar uyarlamalarına bir de dönemlerinin sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasal yapısı açısından bakmak gerekmektedir. Çünkü kahramanlar bu ortam içerisinde ve onun gerektirdiği modele uygun olarak inşa edilirler. Ömer Seyfettin'in *Eski Kahramanlar*'ı, 1917 yılında yazmıştır. Eski kahramanlar geçmişten taşıdıkları özellikleriyle içinde bulundukları dönemin ihtiyaçlarını karşılayacak tinsel ve fizik yapıya sahiptirler. 1902–1918 yılları arasında savaşlarla Balkanlarda, Trablus'ta, doğuda sürekli savaş halinde olan, çok kötü günler geçiren bir millete ilham kaynağı olmak, moral açıdan güç vermek misyonu taşımaktadırlar. Kahramanların zaman içerisinde geçirdiği süreçleri göz önünde bulundurarak Lütfi Akad'ın *Eski Kahramanlar* uyarlamalarını değerlendirmek açısından 1970'li yılların sosyal ve siyasal ortamına göz atmak gerekir.

1973 seçimlerinde en yüksek oyu CHP almış, CHP Genel Başkanı Ecevit, uzun görüşmelerden sonra görüşlerinde İslami akımları yansıtan Milli Selamet Partisi (MSP) ile koalisyon hükümeti kurmuştur. Dünyada baş gösteren petrol bunalımının etkileri Türkiye'yi derinden etkilemiştir. Böylesine sıkıntılı ve zorlu ekonomik koşullar içerisinde 20 Temmuz 1974 Kıbrıs'ta darbeci Nikos Sampson'un hareketi sonucu oluşan fiili duruma karşı Türkiye adaya silahlı kuvvetlerini çıkartmak zorunda kalmıştır. Böylelikle Türkiye ilk defa Cumhuriyet döneminde bir askeri harekâta kalkışmış oluyordu. 14 Ağustos 1974 yapılan diplomatik görüşmeler netice vermeyince, 2. harekât gerçekleştirilmiş, Türk ordusu tekrar harekete geçmiş ve adada ilerlemesini sürdürmüştür. Kıbrıs sorunu önemli ekonomik ve siyasal sonuçları da beraberinde getirmiştir. Batı'nın Türkiye'ye karşı aldığı olumsuz tavır, ABD'nin ilan ettiği ekonomik ambargo, Kıbrıs Harekâtı'nın zorunlu kıldığı harcamalar ülkede büyük sıkıntılar yaratmış, Kıbrıs sonrası izlenecek dış politika konusundaki anlaşmazlığın da etkisiyle CHP-MSP koalisyonu dağılmıştır. Cumhurbaşkanı Korutürk tarafından görevlendirilen Kontenjan Senatörü Sadi Irmak'ın kurduğu hükümet ise Meclis'ten güvenoyu alamamıştır.

Yukarıda kısaca bahsettiğim 1970'ler sosyal, ekonomik ve siyasal anlamda pek çok sorunun yaşandığı, devletin halkıyla ve bireylerle olan ilişkilerinin net olmadığı bir dönemdir. Ömer Seyfettin'in öykülerini ele aldığı dönem de Osmanlı'nın karışık ve zor günler geçirdiği bir dönemdir. Yani 1970'li yıllarla da aynı sosyal ve siyasal ortamın benzer yönlerini ortaya koyabilmek olasıdır. En azından bunu yaşanan kaos açısından yapabiliriz. Bu kaos içerisinde bir devlet tanımı yapılmalıdır. Onu bireyle var edecek bireyin de onda var olacağı bir kerim devlet kavramı. Koalisyonlarla, kısa süreli hükümetlerle ayakta durmaya çalışan, ekonomik açıdan zayıf ve sorunlu, insanlarına güvenmeyen ve çatışma içerisinde, insanların birbirini öldürdüğü, siyasal kamplaşmaların bir temelde buluşamadığı bu dönemin paralelinde ve bu şartların doğurduğu bir TRT kurumu ve televizyon yayıncılığı söz konusudur. Kaos içerisindeki bir ortamda TRT'nin nasıl bir çizgi takip edeceği, ulusal birlik ve devlet açısından nasıl bir platform oluşturacağı bu dönemde ülkenin en etkin, en önemli ve tek yayın kuruluşu olarak üstlendiği misyonun önemli olduğunu düşünmekteyim. Bu ulusal misyonu içinde barındıran tüm anlatılar masallar, efsaneler, destanlar, vb. abartılmış yönleriyle birlikte geçmişe dair var olan bir gerçekliği gelecek kuşaklara aktarma kaygısı taşırlar. Sadece gelecek kuşaklara değil bulundukları döneme de gön-

dermelerde bulunurlar. Ömer Seyfettin günümüzden bir asır önce bu işlevi üstlenmiş hikayelerini yazmıştır. Kendi dönemine ait kaygıların ve sosyal ortamın özelliklerini kendisinden daha önceki dönemlerin hikayeleri üzerinden aktarmıştır. Bu bağlamda Sergei Eisenstein'ın *Aleksandr Nevski* (1938) filmi de aynı türden benzer özellikler taşıyan ilginç bir örnektir.[3]

Bu ve benzeri şekillerde yaşanan sosyal ve siyasal koşulların gerektirdiği millete güç verme, moral destek sağlama, mücadele ve milli güçleri harekete geçirmeye yönelik özellikler taşıyan ve kahramanların yukarıda sözü edilen şekilde inşa edildiği gerek edebiyat uyarlaması gerekse salt sinema filmi yapımlar olmuştur. I. Dünya Savaşı, Balkan Savaşı, Kurtuluş Savaşı sırasında Türk halkının direnişini ele alan ve bayraklaştıran, böylece zor günler geçiren bir millete güç vermeyi amaçlayan filmler yapılmıştır.

1923'te Halide Edip'in romanından sinemaya uyarladığı *Ateşten Gömlek*, (Lütfü Akad, 1923) Kuvayi Milliyeden Yüzbaşı Davut'la öğretmen Nesrin'in aşk hikayesini anlatan *Bir Millet Uyanıyor* (Muhsin Ertuğrul, 1932), *Fato Ya İstiklal Ya Ölüm* (Turgut Demirağ, 1949), *Vurun Kahpeye* (Lütfi Akad, 1949), ikinci çevrimi yapılan *Ateşten Gömlek* (Vedat Örfi Bengü, 1950), *Allahaısmarladık* (Sami Ayanoğlu, 1951), *Vatan İçin* (Aydın Arakon, 1951). Kore'den sonra, 1950'ler sonunda ve 1965'lerde Kıbrıs'ta yaşanan gerginlikleri takiben sıcağı sıcağına Kıbrıs filmleri çekilir. Bu furya sırasında bir aşk filmini çekmek için 1973'te Kıbrıs'a giden Lütfi Akad:

> *Burada senaryoyu yazar ve İstanbul'a gönderir. Filmin çekimine başlarlar. Adada gergin günler yaşanmaktadır. Halk silah ve silah sesine duyarlıdır. Filmi çekerler. Biter. Lütfi Akad Barış Harekâtı öncesinde Kıbrıs'a gitmiş, bir film yapmış ve adada olan bitene bizzat içinde tanık olmuştur.* (Akad, 2004: 560,561)

Kıbrıs Şehitleri (Behlül Dal, 1959), *Kıbrıs'ın Belası Kızıl Eoka* (Nişan Hançer, 1959), *On Korkusuz Adam* (Tunç Başaran, 1964), *Kıb-*

[3] 13. yüzyılda Töton tarikatı (Almanya) Rusya'yı istila etmeye çalışmıştır.1937 yılında ortaya benzer bir tablo çıkmış Naziler çevre ülkelerden toprak taleplerini dile getirmiş Almanya'nın doğusunu "yaşam alanı" ilan etmişlerdir böyle bir dönemde Eisenstein, Nazi Almanya'sının tehditlerini ve ileride yaratacağı sonuçları görmüş bu nedenle de Rus halkına geçmişini, kahramanlıklarını hatırlatacak, tek başına kald'ğında neler yapabileceğini vurgulayacak, ulusal birleşmeyi ve direnişi ayakta tutacak bir film yapmayı tasarlamış ve yapmıştır.

rıs Volkanı (Ural Ozon, 1965), *Severek Ölenler* (Osman Seden, 1965), *Dişi Düşman* (Nejat Saydam, 1966).

1974 Kıbrıs Askeri Harekâtı'ndan sonra bir Kıbrıs Filmleri *Göç* (Remzi Cöntürk, 1974), *Sayılı Kabadayılar* (Remzi Cöntürk, 1974), *Zindan* (Remzi Cöntürk, 1974), *Önce Vatan* (Duygu Sağıroğlu, 1974), *Kartal Yuvası* (Natuk Baytan, 1974), *Şehitler* (Çetin İnanç, 1974) patlaması yaşanacaktır.

Topuz filmiyle Kıbrıs sorunu arasındaki paralellik ve bu durumun hep tekerrür etmesi, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin karşısına çıkmasıdır. Osmanlı döneminde Osmanlı Devleti'nin Eflâk'ta yaşadığı durum, 1974'te Kıbrıs'ta tekrarlanmıştır. Ömer Seyfettin'in *Eski Kahramanlar* hikayelerinin Lütfi Akad tarafından filmleştirilmesi ve TRT'de yayınlanması toplumun büyük ve genel bir kesimine; dönemin siyasal ve toplumsal koşullarını anlamaya yönelik mesajlarda bulunması, her hikayede yer alan kahraman üzerinden birlik, beraberlik, yiğitlik, devlet ve millet için canın ve malın gözden çıkarılması mesajlarının verilmesi, tüm bunların ulusun devamı ve dolaysıyla bireyin refahı için gerekli olduğunun vurgulanması Türk edebiyatında ve o edebiyatın etkisi altında gelişmiş olana Türk sinemasında kahramanın sunumu açısından başarıyla gerçekleştirilmiştir. Yani amaçlanan hedefe ulaşılmıştır. Bugün yaşanan siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik olguları değerlendirmek gerekirse geçmiş dönemlerde yaşanan sorun ve sıkıntıların aynı şiddette yaşandığı göz ardı edilemeyen bir gerçektir. Ulusal sinemamızda ve televizyon kanallarında yer alan yeni ve modern kahramanların hikayeleri *Eski Kahramanlar*'ın benzeri olarak bir model özelliği taşıyıp taşımadığı tartışılmalıdır.

Bu makale Lütfi Akad'ın Ömer Seyfettin'den TRT adına filmleştirdiği "Eski Kahramanlar" çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bağlamda günümüz sineması ve televizyon kanallarının devlet ve ulus bilincine bakış açısı, tarihsel ve ulusal sorumluluklarını yerine getirme biçimi, devlet birey ilişkisini ideolojik boyutta kahramanlar üzerinden dizi ve filmler yoluyla tartışma şekli başka bir makalenin konusu olarak önemli ve bu makalede yer verilemeyecek kadar kapsamlıdır. Makalemin bu tip bilimsel çalışmalara temel oluşturma bağlamında değerlendirilmesi onu amacına ulaştıracaktır.

Kaynakça

Akad, Lütfi (2004) *Işıkla Karanlık Arasında*, Er Defne Asal, Akdemir Handan (der.) İstanbul: İş Bankası Yayınları.
Cem, İsmail (1979) *TRT 'de 500 Gün*, İstanbul: Can Yayınları.
Aydınlanma.org, erişim tarihi: 22 Ağustos 2007
www.aydinlanma.org/sayi/43/A1923_43_5CAGLAYAN.pdf
İleri, Selim (1975) 'Ömer Seyfettin'in Faşizm Tutkusu, *Birikim*, Sayı: 8
Onaran, Âlim Şerif (1977) *Lütfi Ö. Akad Sineması,* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Doktora Tezi.
Özön, Nijat (1984) *100 Soruda Sinema Sanatı,* İstanbul: Gerçek Yayınevi.
Refiğ, Halit (1971) *Ulusal Sinema Kavgası,* İstanbul: Hareket Yayınları.
Şengül, Abdullah (2006) "Değişimin Öncüleri: Model
Şahıslar ve Türk Edebiyatına Yansımaları" *aku.edu.tr.* 22 Ağustos 2007 <www2.aku.edu.tr/~asengul/makale/model_sahis.html>

Arif Can Güngör
Mimar Sinan Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü

DEĞİŞİME YAKILAN AĞIT: YAVUZ TURGUL SİNEMASI

Dilek Yorulmaz
Serhat Sarı

Yavuz Turgul, Türk Sineması'nda çok boyutlu bir sinema adamı olarak dikkat çeker. Bu çok boyutluluğunu yalnızca senarist, yönetmen, yapımcı olması çerçevesinde değil *Ertem Eğilmez*'in Arzu Film ekolünden gelen sinemacılık geleneğini bambaşka formlarla günümüze kadar taşımasıyla da değerlendirmek gerekir. Bu çalışmamızın amacı da, *Yavuz Turgul*'un sinemacı kimliğinin ve kurduğu anlatı yapısının incelenmesi ve bu anlatı öğelerinin ülkemizde yaşanan toplumsal değişimle olan ilişkisinin filmlerine olan yansımasının irdelenmesidir.

Yavuz Turgul'un sinema anlayışının gelişimi, *Ertem Eğilmez*'in kurucusu olduğu Arzu Film'le başlar. Bu filmlerin en belirgin özelliği eğlendiriciliğin en ön planda yer alıyor olmasıdır. Bu ekol içerisinde birçok başarılı senaryoya imza atan *Yavuz Turgul*, bu dönemi halk sineması, başka bir deyişle popüler sinema olarak adlandırmaktadır.[1] Nitekim bu ekolün önemli filmlerinden olan *Tosun Paşa* (Kartal Tibet, 1976) ve *Şekerpare* (Atıf Yılmaz, 1983) gibi komedi unsurları yüksek filmlerin senaryolarını yazmıştır.

Öte yandan, *Yavuz Turgul*'un ilerideki sinemacı kimliğinin de ipuçlarını da taşıyan *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979), *Banker Bilo* (1981), *Davaro* (1981), *Çiçek Abbas* (1981), *Namuslu* (1984) gibi eğlendirme amacını asla terk etmeyen fakat toplumsal yönü de son derece kuvvetli filmleri de yine bu dönem içerisindeki üretimleri arasında göze çarpar.

[1] Gürmen, Pınar, "Yavuz Turgul'dan Sinema Dersleri", Sinema, Ekim 2001, ss.92-97.

Araştırmamızın temelini teşkil edecek olan *Yavuz Turgul* filmotografisinin başlangıç filmi, *Turgul*'un senarist olarak imza attığı 1985 yapımı *Züğürt Ağa* filmidir. Bu film, birçok eleştirmen tarafından da *Turgul*'un olgunluk dönemi eserlerinin başlangıcı kabul edilir[2]. Nitekim *Züğürt Ağa*'nın ardından hem senaryosunu yazıp hem de yönettiği *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Gölge Oyunu* (1992), *Eşkıya* (1996), *Gönül Yarası* (2004) filmleri belirli bir akış izleyen, birçok ortak öğeyi içeren ve aynı sorunsalları farklı açılardan irdeleyen filmler olmuştur.

Yavuz Turgul'un bu çalışmalarını incelerken ana eksenimizi oluşturacak olan kavram 'değişim'dir.

Züğürt Ağa sonrası *Yavuz Turgul* sinemasının ürünleri incelendiğinde 'değişimin' son derece kilit bir sorunsal olarak merkeze alındığı görülecektir. Türkiye'nin yaşadığı hızlı değişim, bu filmlerde başka boyutlarıyla afişe edilmiştir.

1950'lerden başlayarak ülkenin farklı bir ekonomik modele geçme çabası ve bu çabanın bir sonucu olarak ortaya çıkan köyden kente göç; bu göçün yarattığı ekonomik, sosyal, kültürel değişimler; aynı dönemde yaşanan toplumsal hareketlenmeler ve canlanmalar; ardından gelen askeri müdahaleler ve bunların getirdiği kopuşlar, yıkımlar, değişimler, arayışlar... Ve nihayet 80 sonrası ekonomik, toplumsal, kültürel, düşünsel tüm birikimini –Cumhuriyet Türkiye'sinin bir alameti farikası olarak[3]- 'sil baştan' (tabula rasa) geleneğine uygun biçimde gözardı etmesi neticesinde ortaya çıkan temelsiz bir toplumsal yapı.

Can Kozanoğlu'nun deyimiyle[4] bu ülkede değişim, hiçbir dönemde, 80 sonrasındaki kadar hızlı yaşanmamıştır. Nitekim bu değişimler toplumsal yapıları derinden etkilemiş ve büyük bir dönüşme uğratmıştır. Bu dönüşümün bir sonucu olarak da bireyin iç dünyası, dünyayı algılayış biçimi temelden etkilenmiştir. Toplumu oluşturan maddi öğeler hızla değişirken, manevi öğeler bu değişimi yakalaya-

[2] Baran Tamer, "Eşkıya Bize Bizi Anımsatıyor", Antrakt, Mayıs 97, ss.22-25.

[3] Göle, Nilüfer, "80 Sonrası Politik Kültür", *Türkiye'de Siyaset: Süreklilik ve Değişim,* Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, İstanbul, Der Yayınları, t.y., s. 510.

[4] Kozanoğlu, Can, *Cilalı İmaj Devri,* İstanbul, İletişim Yayınevi, 1995, s.93.

mamış ve *William Ogburn*'un 'kültürel gecikme' olarak tanımladığı durum ortaya çıkmıştır[5].

Yavuz Turgul filmlerinde değişime bakış, tüm bu kavramların yansımalarını içeren, bireyden hareketle toplumsal hikayelere meyleden bir bakıştır. Ve bu niteliğinden ötürü yaşanan değişimlerin tanığı konumundadır.

Filmin baş karakterinin değişimle olan ilişkisi filmin başat gücünü oluşturmakta ve değişimle olan mücadelesi de hikayenin seyrini belirlemektedir. *Yavuz Turgul* filmlerinin belirleyici değişkeni filmin baş karakterinin değişime verdiği tepkidir. Bu baş karakter kimi zaman değişimin farkına varmayıp bocalamakta, kimi zaman çok istemesine karşın değişime ayak uydurmayı beceememekte, kimi zamansa bilinçli bir şekilde bu değişimin karşısında durmaya çabalamaktadır.

Eski İstanbul kültürü almış olan *Muhsin Bey*, değişime karşı çıkmayı bilinçli bir şekilde tercih ederken, yönetmen *Haşmet Yeşilkan*, değişmek için ne kadar gayret gösterse de, eğitimsiz oluşu, belli çevrelerden gelmiyor oluşu gibi nedenlerle başarılı olamayacaktır.

Üstelik değişime tepki veren yalnızca baş karakter değildir. Yan karakterler de hikayenin içinde değişimin farklı boyutlarını yaşamaktadırlar. Bu karakter bazen olay örgüsüyle organik bağ içerisindeyken bazense yalnızca olay örgüsünün çerçevesini oluşturmaya yardımcı bir öğe olarak kullanılmıştır.

Yavuz Turgul filmlerinde değişim kavramının en önemli figürlerinden biri de değişimi başarabilmiş karakterlerdir. Bu karakterler, değişemeyen baş karakterin karşısında normatif bir figür olma işlevini yerine getirerek değişimin öteki yüzünü gösterir. Seyirci için değişememek filmin baş karakteri ise, değişmek de bu karakterlerdir. *Eşkıya'da Berfo* şehre gelip koskoca bir işadamı olmuştur. *Züğürt Ağa*'da Erdal Özyağcılar'ın canlandırdığı Kekeş Salman'ın şehirde Ağa'sına borç verebilecek konuma gelebilecektir.

Değişime çaresiz kalan bireylerin dışında değişimi dışlayan karakterler de önemli bir öğedir. Her bir filmde farklı şekillerde vücut bulan bu karakterlerin gelecekten bir beklentileri yoktur. Önemli olan geçmiştir ve bu geçmişi yaşamaya çalışırlar. Örneğin, *Eşkıya*'da

[5] Uyar, Mehmet, "1980 Sonrasında Türkiye'de Meydana Gelen Sosyo-Kültürel Değişme", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* Kırıkkale, 2002, ss.45-46.

Keje'nin, *Gölge Oyunu*'nda *Kumru*'nun suskunluğu, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde oyuncu eskisi *Nihat*'ın kendini alkole verip eski filmleri tekrar tekrar izlemesi ve kaplumbağasıyla dertleşmesi hep bu değişimden kaçış yollarıdır.

Yavuz Turgul filmlerinin baş karakterlerinin en temel niteliği arkaikliklerideridir. Kendilerine ait olmayan bir dünyada yaşamak zorunda kalmışlardır. Asıl ait oldukları dünyanın özlemi içindedirler. Bu ait olunan dünya, karakterler için bir 'altın çağ' ütopyasına dönüşmüştür. Bugün burada olmayan tüm iyilikler, güzellikler o altın çağda kalmıştır. Aşk, sevgi, dostluk, dürüstlük, sıcaklık, idealler, fedakarlıklar, incelikler, zevkler vs. hepsi o dünyaya ait kavramlardır ve o dünyada kalmışlardır. Bugün buradan yalnızca o günlerin özlemlerini dillendirip, ritüellerini yerine getirip, alışkanlıklarına devam etmek kalmıştır. *'Altın Çağ'* geri dönüşsüz biçimde bitmiştir.

Ne *Muhsin Bey* eski Türk Sanat Müziği şarkıcılarına kavuşabilecektir, ne *Abidin*'le *Mahmut*, geleneksel komikliği tekrar canlandırabilecektir, ne de *Baran* haksızlığa karşı tekrar dağlara çıkabilecektir.

Nitekim *Yavuz Turgul*, filmlerinde eski değerlerin cenazesini de kaldırır[6]. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde eski bir figüran, *Muhsin Bey*'de kahvedeki eski bir ney üstadı ölürken, yine Muhsin Bey'de eski Türk sanat müziği sanatçısı Afitap Hanım düşkünler yurdundadır. *Eşkıya*'da Artist Kemal yaşadığı sefalete dayanamayıp intihar eder.

Filmin baş karakterinin yeni koşullar karşısındaki tavrı, zaman zaman çocuksuluğa varan bir saflıktadır. Eski algılama biçimlerinin bu yeni dünya içerisinde geçersiz kalması, karakterin bu dünya karşısında aciz bir konuma sürüklemiştir. Üstelik bu karakterlerin hepsi eski koşullarda başarılı insanlardır. Muhsin Bey kötü bir organizatör olduğu için batmamıştır ya da Baran kötü bir eşkıya olduğu için polise yakalanmış değildir. Bütün bu olanlar karakterlerin değişen düzen içerisinde kendilerini sağlama alabilecek bir pozisyonda konumlanamamalarından kaynaklanmaktadır.

Yavuz Turgul'un değişimi konumlandırdığı mekân İstanbul'dur. Çünkü İstanbul, Türkiye'nin yaşadığı tüm değişimlerden en çabuk etkilenen kenttir. Üstelik burada kurulacak hikayelerdeki kahraman-

[6] Evren, Sinem Yüksel, "Yavuz Turgul Sineması", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2003, ss.45-46.

ların zenginliği yaşanan değişimlerin farklı boyutlarıyla görebilmemize olanak tanır. Örneğin *Eşkıya*'daki otel, anlatım için böyle bir imkân sağlar. Tek başına çocuğunu büyütmeye çalışan yaşlanmış bir fahişe, oyunculuk uğruna son derece parlak bir kariyeri terk etmiş büyükelçinin oğlu, komünistlerden kaçarak ülkemize sığınan *Andrey Mişkin*, tek bir mekanda değişimin yaşanan hayatlar üzerinde yarattığı etkiye tanıklık etmemize olanak sağlıyor.

Değişimin vurgulanması konusunda *Yavuz Turgul* filmlerinde gördüğümüz bir diğer önemli çatışma da doğu-batı karşıtlığıdır. Birçok filminde *Turgul*, doğudan gelen bir kahramanın gözünden İstanbul'un tuhaflığını, değişmişliğini, dışlayıcılığını gösterir. Üstelik bu karakter eski eşkıya Baran gibi, Züğürt Ağa gibi İstanbul'u hiç görmemiş olması da gerekmez bu zıtlığı kullanmaya. İstabul, doğma büyüme İstanbullu öğretmen Nazım'da da, aynı etkiyi uyandırır.

Yavuz Turgul, karakterlerin arkaiklerini en görsel şekilde seyirciye sunabilmek adına karakterin giymiş olduğu kıyafetleri kullanır. Öğretmen Nazım, kravatıyla taksicilik yaparken, Muhsin Bey, çizgili pijamalarıyla yatağa yatmaktadır. Doğulu karakterler eski tarzlarını muhafaza ederlerken, değişmek isteyen yönetmen *Haşmet Asilkan* bu işe dış görünüşüyle başlar.

Yalnız giyim kuşam değil, hayata dair ufak ayrıntılar da bu filmlerin seyircilerle etkileşim kurabilmesini sağlamaktadır. *Haşmet Asilkan*'ın kitaplığında 'ağır' toplumsal kitapların hemen arkasına saklanan *Kerime Nadir* romanları, *Muhsin Bey*'in komşusu olan iri yarı oyuncunun Rambo filmleri çekmek istemesi, *Eşkıya*'da binaların Cudi Dağı işlevini görmesi gibi ayrıntılar seyircinin algısında derin izler oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, önemli bir sinema adamı olan *Yavuz Turgul*'un, *Züğürt Ağa* sonrasındaki sinema kariyeri incelendiğinde eğildiği konuların toplumsal değişimlerin bireysel izdüşümleri olduğunu söylemek mümkündür. Üstelik bu izdüşümleri değişimin en çok etkilediği bireyler üzerinden ve çeşitli karşıtlıklarla kullanmaktadır.

Yavuz Turgul'un hikayeleri aslında baş karakterlerin hikayeleridir. Bu yüzdendir ki filmlerinin adı, çoğunlukla kahramanın adıdır. *Züğürt Ağa, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Muhsin Bey, Eşkıya* gibi... Ve hikayelerini anlattığı kahramanların en önemli özelliği 'son' adamlar olması. *Züğürt Ağa*, feodal düzenin son ağasıdır. *Muhsin Bey*, son Türk sanat musikisi tutkunudur. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* Haşmet Asilkan, son yeşilçam yönetmenidir. Gölge Oyu-

nu'nda *Abidin* ve *Mahmut* son geleneksel gösteri sanatçılarıdır. *Eşkıya*, son eşkıya; *Nazım*sa son idealist öğretmendir.

Bu yönüyle *Yavuz Turgul* sineması, Arzu Film ekolünden gelen, sinemanın bir halk seyirliği ilkesini sürdürmekle birlikte, değişimin gerisinde kalan son kahramana yakılmış bir ağıt niteliği taşır.

Kaynakça

Gürmen, Pınar (2001) "Yavuz Turgul'dan Sinema Dersleri", *Sinema*, Ekim, ss.92–97.

Baran, Tamer, "Eşkıya Bize Bizi Anımsatıyor", *Antrakt,* Mayıs 97, ss.22-25.

Göle, Nilüfer, *"80 Sonrası Politik Kültür", Türkiye'de Siyaset: Süreklilik ve Değişim*, Ed. Ersin Kalaycıoğlu, Ali Yaşar Sarıbay, İstanbul: Der Yayınları, t.y., s. 510.

Kozanoğlu, Can (1995), *Cilalı İmaj Devri*, İstanbul: İletişim Yayınevi, s.93.

Uyar, Mehmet (2002) "1980 Sonrasında Türkiye'de Meydana Gelen Sosyo-Kültürel Değişme", Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, ss.45-46.

Evren, Sinem Yüksel (2003) "Yavuz Turgul Sineması", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, ss.45-46.

Dilek Yorulmaz- Serhat Sarı
Kadir Has Üniversitesi
Film ve Drama
Yüksek Lisans Öğrencileri

GENEL DEĞERLENDİRME

Moderatör: Çetin Sarıkartal

Çetin Sarıkartal: Öncelikle sunanların isimlerini zikretmeden, zaman kazanabilmek için müsaadenizle hızlı bir tematik özet yapacağım. Hangi konulara değindiğimizi hatırlatmak için peşinden iki tane kendi yaptığım saptamayı sizin değerlendirmenize sunacağım. Sonuçta dört tane nokta tespit ettim ki, ufuk açma ve geleceğe yönelik çalışmalarımızda araştırma ve tartışma konusu olabileceğini düşünüyorum. Temaları da daha kolay aklımızda tutabiliriz düşüncesi ile büyük başlıklar altında sınıflandırmaya çalıştım. Hatam varsa bağışlayın, sadece aklımızda derli toplu kalsın diye yaptım.

Birincisine "birey ve kitle" grubu dedim. İlk günden itibaren vurgulanan bir konu olduğunu düşünüyorum bunun. Değişik içerikli sunuşlarda bu kavramların önem kazandığını izledim. Şöyle başladı: "Sinema bir kitle sanatı ama bireyin yeri ne?" anlamında. Açılış konuşmalarından itibaren gelen bir noktaydı bu; sinema kitleye ya özgür iradesi olan bireyler olarak bakabilir ya da yönlendirilecek topluluklar olarak bakabilir. Bunlar otomatik olarak sinema yapımı sırasında politik tercihlere dayanabilir. Tabii araştırılırken de sinema yine daha bireysel, kişisel bir taraftan ele alınabileceği gibi kitlelere nasıl hitap edildiğine de bakılabilir. Genel olarak böyle bir şey vardı. Doğrudan bunu konu edinen çalışmalar da oldu. Örneğin, özgürlük ve özgür irade kavramına değinildi. Özgürlüğün, özgür iradeden daha başka kaynaklara da ihtiyaç duyduğu ve bunun bireyleşme ve de Türkiye sinemasında bireyin temsilinde konu edildiği ve sorun olarak ele alındığı belirtildi. Sonra filmlerde beliren ya da gözlemlenen milliyetçilik söylemlerine değinildi. Bu söylemlerin, milliyetçilik söylemlerinin özgür irade ve onu destekleyebilecek kaynaklara duyulan ihtiyacı maskeleyen politikalara araç olabildiği, filmlerde bu amaçla kullanılabildiği, buna karşılık, bazı bildirilerde Yeni Türk Sineması'nda Yılmaz Güney'in "Çirkin Kral" döneminin bir devamı

olarak da yorumlanabilecek şekilde lümpenlik ve de şiddetin, bazen hoşgörü bazen de övgüyle ele alınabildiği anlatıldı. Yine bu birey ve kitle meselesinde ben kadın konusunun dillendirildiğini gözlemledim. Daha önce yapılan çalışmalardan hatırlayabildiğimiz kadarıyla, daha zayıf bir sinema olduğunu düşündüğümüz Yeşilçam'da 'kadın' paradoksal biçimde daha merkezi bir konum işgal ediyorken, bu merkezi konumunu adeta giderek yitirdiği, son dönemde politik içerikli filmler de dahil olmak üzere kadına etraflı bir yer verilmediği ve temsilinin giderek zayıfladığı şeklinde bir saptama yapıldı.

İkinci tema grubunu, "devlet-birey-sinema" başlığı altında topladım. Bunun alt başlıkları da var. Birincisi "sansür" ve buna sıklıkla değinildi. Burada tabii ki devlet eliyle uygulanan sansür önemli bir yer tutuyor ama otosansüre de vurgu yapıldı. Özellikle sektörün temsilcileri burada kendi yaşadıklarını anlatırken yapımcı eliyle uygulanan sansürün doğal sayıldığını, senaryoyu çekilebilecek şekilde kabul ettirebilme sürecinde uygulanan, bazen kendilerinin de uyguladığı otosansürün ne kadar belirleyici olabileceğini anlattılar. Yine sansürle ilgili olarak, cinsellik gerekçeli sansürün son dönemde öne çıktığı tespiti yapıldı ve bunun çok fazla dillendirilmediği - bu birkaç kez ısrarla söylendi. Özellikle sunuşlar ertesindeki tartışmalarda buna birkaç kez değinmek durumunda kaldık. Özellikle erken dönem sansür bir başka çalışmanın da doğrudan konusu olduğu için orada yapılan bir saptamayı da hatırlatmak istiyorum: Film araştırmalarında tarihsel sunuşlar ve temsiller içerisinde derinlemesine araştırılmadığını tespit etmiş içimizden bir arkadaşımız. Mesela bazı birincil kaynaklara yönelinmediğini, bulunması mümkün olan belgelere erişilmediği için belli yanlış kanaatlerin sürdürülebildiğini, bunun da kuramsal sonuçları olabildiğini tartıştık.

Devlet-birey-sinema meselesinde ikinci bir alt tema olarak "hafıza" temasından söz edeceğim. Birincisi, filmlerde ve film araştırmalarında 12 Eylül ve politikanın filmlerde temsil edilmesi yani doğrudan politikanın konu edinilmesi, ikincisi kadının temsili meselesi, gene filmlerde ve film araştırmalarında, üçüncüsü tarihin temsili meselesi; bunların hepsi aslında hafıza temelinde sorunsallaştırıldı sunuşlarda. Onun için bunları hafıza başlığı altında topladım. Bunların tümünden benim çıkardığım iki temel yaklaşım oldu. Hem filmlerde hem de ele alınan çalışmalarda - yani sizin değerlendirmenize sunuyorum; tabii ki çok kaba bir sınıflama şimdi yaptığım - betimleyici, tarihselleştirerek sınıflayıcı bir yaklaşımla bireysel anlatılara ve anlatıma, kişisel konumlanmaya dayanan bir yaklaşım olduğunu

gördüm ve bunların zaman zaman birbiriyle tartışma bölümlerinde ele alındığını saptadım. Buna bir de şunu eklemeliyim: Göç ve savaşla yaşanan maddi ve manevi kayıp ve kaymaların temsili, bunların hafızalara nasıl kaydedildiği konusu da sorunsallaştırıldı.

Benim saptayabildiğim üçüncü ana tema "ekonomi-politik." Bu başlık altına koyabildiğim birkaç sunuş oldu. Buralardan çıkardığım şeyleri söylüyorum. Kendimce iki konu çıkardım, biri fikri mülkiyet ve telif haklarının düzenlenmesine ilişkin tartışmalar - bunun daha fazla araştırılmaya ihtiyaç duyduğu ve buradan teorik olarak da verimli çalışmalar çıkabileceği belirdi bence. Bir de araştırmaların sektörün yapısını anlarken doğrudan uygulamacılar üzerine yapabileceği olumlu katkı konusunu tartışma imkânı bulduk. Bizim araştırmalarımızın doğrudan uygulamacıların da ilgisini çekebilecek bir niteliğe kavuşması konusunu - yani sektör canlansın diye uğraşılıyorsa bizim de yapabileceğimiz somut bir katkının olabileceği söylendi.

Dördüncü bir ana başlık, "başka sinemalarda politika sorunları" olarak çıktı. Aslında birçok başka ülke sinemasını da burada konuşmuş olduk. Hatırlatmak istiyorum; çağdaş Avusturya Sineması'nın kapsamlı bir sunuşu oldu; Mısır sineması üzerine kavramsal ağırlıklı bir sunuş oldu ve bizim sinemamızla karşılıklı düşünme imkânı bulduk - en azından dini kısıtlamalar ve otosansür açısından; İtalya sineması üzerine, ABD sineması üzerine, Balkanlar ve Doğu Avrupa sineması üzerine ve de İran sineması üzerine analizleri izleme imkânı bulduk.

Şimdi izin verirseniz yaptığım iki tane saptamayı size iletmek istiyorum. Birincisi biraz tatsız bir saptama ama önce onu söylersem geçiştirmiş olurum kısaca. Burada sunuş yapan genç araştırmacılardan birinin bir gözlemi vardı; birey başlıklı panelde sunulmuştu. 1980 sonrası insan tiplerinden birine değindi; işte kariyer peşinde ve benmerkezci yaşayanlar diye bir saptama yapmıştı. Açıkçası ben de sürekli olarak bir yandan her otumu kaç kişinin izleyebildiğini saydım, bir yandan da hangi yüzleri istikrarlı bir şekilde katılımcı olarak izleyebildik, bunu da izlemeye çalıştım. Tabii isim üstünden gitmeyeceğim ama genel sonucu söyleyeyim: Bu oturumda sanırım otuzu geçmiş olabiliriz; bir de bundan öncekinde ama otuzu geçmeyi başaramadık çoğu oturumda. Toplam izleyen sayısı çok olmakla birlikte yüzler çok hızlı değişti ve sabit bir biçimde, yani konferansın bütününü algılayıp, hazmedip bize katkılarıyla ufuk açabilecek yeterli insan sayısını elde edemedik. Maalesef bunu söylemeliyim. Oysa nitelik olarak gayet iyi değinmeler ve tartışmalar olduğunu, çok

zevkle izlediğimiz, üzerinde düşüneceğimiz sunuşlar yapıldığını bilerek söylüyorum. Özellikle genç araştırmacılara yönelik bir eleştirim var çünkü maalesef bütünü takip etme konusunda eleştirdiğim tavrı ben daha ziyade genç insanlarda, yeni sunuşlarla katkı yapan yeni insanlarda gözledim. Sunuşundan biraz önce gelip sunuşunu yapan, ama kendisinden sonrakileri dinleyemeden ve de tartışmaya katkı yapamadan giden çok arkadaşımız oldu. Yeni kuşağın kendi hayatını ve zamanını önemsemesini takdir ediyorum; ama gerçekten bazen bekleyerek, diğerlerinin bizlere yapacağı katkıyı kabullenmekle ve de kendi katkımızı esirgememekle de kazanabileceklerimiz olabilir. Bu belirtmek istedim burada. İkincisi, daha meselenin ruhuna ilişkin... Şimdi söyleyeceklerimi *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, Sadullah Şentürk, 2006) filminin anlatım tekniği üzerinden, yani onun üzerine düşünürken, bu konferans sırasında geliştirdim. Sizinle paylaşmak istiyorum. Dina Iordanova'nın sunuşunda *Hollywood know-how*'ı diye bir şeyden söz edilmişti. Ben onu aklımda tuttum ve Frank Tomasula'nın sunuşu sırasında da karşıma çıktı. Daha sonra da üzerinde düşündüm ve şimdi size sunacağım hale getirdim. İnandırıcı illüzyon tekniklerinin doğrudan Hollywood'dan ithal edilerek kullanılmış olmasının yalnızca Hollywood kalitesinde film yapmak ve de Türk seyircisini bu kaliteye kavuşturmak amacıyla açıklanamayacağını düşünüyorum. Bunu, Pana Filmin ortaklarından birisi bu kurum çatısı altında yaptığımız bir sohbette bu şekilde ifade etmişti; bu filmi yaparken, "Bizim insanımız bu teknik kalitede bir filme layık değil mi?" diye düşündük demişti. Ben, açıkçası, bunun bu kadar teknik bir konu olmadığını, politik içermeleri de olan ve bu masumiyet içerisinde kabul edilip yutulmaması gereken bir şey olduğunu, bu konferansta daha iyi anladım. Bu, kitleye yönelik anlatım araçlarının politik güdüm araçlarına dönüşebildiğini tekrar hatırlamamız gerektiğini hatırlattı bana. Bir örnek vereceğim tabi ki bunun en güçlü erken örneği Leni Reifenstein'ın hala kullanılan, çok yerleşmiş olan temel sinematografi tekniklerinin zamanın da nazi propagandasıyla ile otomatik olarak ilişkilenmesi gibi bir durumu, ben Hollywood tekniklerinin, *Kurtlar Vadisi Irak* filminde başarılı bir şekilde kullanılması için de geçerli olduğunu düşünüyorum, iki nedenle. Dina Iordanova'nın sınıflamasına cevaben hemen kafamda uyandı ki, olamayanı olmuş gibi göstermek mümkün ve böylelikle de aslında bunun hiç olamayacağını unutturmak mümkün. Teselli etme ve unutturma politikası olarak kullanabilirsiniz bu teknikleri, yani biz hiçbir zaman rövanşını alamayacağımız bir çuval hadisesini orda bir

teselli armağanıyla ağzımıza bir parmak bal çalarak yuttuk ve geçiştirdik. En azından dört buçuk milyon insan... Ben bunu önemsiyorum. İkinci, Frank Tomosula'nın *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Steven Spielberg, 1998) sunuşu salonda çok az tartışıldığını düşünüyorum bence çok değerli bir analizdi. Filmi izlerken kavramsallaştırmanın da iyi bir örneğiydi. Böyle çok güzel örülmüş bir sunuştu benim için. Orada kendisinin gerçekten ufuk açıcı bir katkısı oldu benim anlamama. Saldırganı başlangıçta uzun uzun mazlum olarak temsil eden sahnelerle başlayan bir filmin daha sonra şiddeti, evrensel normları ve uluslararası hukuk ihlallerini meşrulaştırmak için çok güzel bir zemin hazırlayabildiğini gösteriyor ve burada yine aynı yüksek anlatım tekniklerinin, yani filmik anlatım tekniklerinin senaryo dışı anlatım tekniklerinin çok büyük bir rolü var. İşte kamera konumlandırmaları yavaş çekim, kurgu teknikleri vs. ile o kadar üzüldük ki, filmde bunun aynısının *Kurtlar Vadisi Irak*'ta da uygulandığını ve böylelikle daha sonra yapılan herhangi bir hukuk ya da ahlâki ilkeye dayanmayan bir sürü oradaki eylemi kabul eder bir noktaya bizi getirdikten sonra ballandırarak anlatıldığını düşünüyorum. Buna da dikkat çekmek istiyorum. Bu gerçekten film seyircisine belli bir konuda tartışma, yani belli bir politik konuyu tartışmaya açmak için bireyler olarak değil de önce duygusal etki ile nasıl diyeyim hamur haline getirip daha sonrada da söylemek istediğini hiçbir tepki almadan manipüle edilmiş olarak gerçekten kendimizi çok yumuşatılmış ve pişirilmeye, yani nerdeyse tav olmuş noktaya geldikten sonra rahatlıkla satın alır buluyoruz. Az sonra olanlara bu iki nokta benim küçük katkılarım olarak kabul edin ama esas ufuk açan şeyler ve bence şimdi sizin tartışmalarınızla geliştirilebilecek olan noktaları da şöyle özetleyeceğim. Birincisi yöntem bilim ve kavramsallaştırmaya ilişkin burada isim vermek istiyorum. Serdar Öztürk'ün çok değerli bir katkısı oldu bize. O, "Kavramların, evrensellik iddiası taşısalar bile belirli bir bağlamda üretildiklerini bazen unutuyoruz" dedi. Kavramları kendi incelediğimiz olgunun içinden ve o bağlamda üretebilme cesareti gerekiyor, bazı durumlarda" dedi. "Bu farkı anlamak için faydalı olabilir." dedi. Yani başka çalışmalar da özellikle batılı kuramcılar tarafından genel survey niteliği taşıyan çalışmalarda kullanılan genel kavramları bağlamı, kendi çalıştığımız bağlamı derinlemesine irdelemeden uyarlamanın Türk film pratiğindeki yönelimlerin kendine özgü niteliklerini ya da olguların ortaya çıkışındaki coğrafyaya özgü kaynakları saptamayı maskeleyebileceğini hatırlattı. Ben bunu önemli buluyorum. Birçok sunuşun ertesinde buna benzer eleştiri ya da

sorular geldiğini ve tartışmalar olduğunu düşünüyorum ben. Kendimde hissettim, başkalarından da gelen bir şey oldu. Burada filmi izleyen en azından genç bir araştırmacının kuramsal olarak kendisine çok fazla güvenememesi anlaşılabilir bir şey. Aslında bunun çok tecrübe ile bir ilgisi yok, tecrübeli bir insanın da kendisine güvenemediği çok fazla an oluyor. En azından izleyici olarak kendisine güvenebileceğini, baktığı olguyu kendi gözü ile gördüğü için kendi betimlemesini yaptıktan sonra hangi kavramsal araçlar benim için daha yararlı olabilir diye muadillerine yönelmesinin verimli olabileceği eleştirisi idi. Ben önemli bir katkı olduğunu düşünüyorum, çünkü çok genel geçer yorumlarla önemli konuları tartışmadan kapatmak gibi bir riske bir önlem Serdar'ın söylediği konu... Şimdi, bence ikinci çok önemli katkı Müberra Yüksel'in sunuşundan geldi çünkü burada bir tartışma sırasında da dillendirildiği gibi film araştırmalarının kendi kuramsal kavramsal araçlarında bir kısıtlılık olmaya başladığını ve güçlükler yaşandığını söyleyen epey iç eleştiriler de varken bu çalışma bize film araştırmalarının başka alanlarla birlikte buluşarak, hatta belki de ortak araştırmalar bile düşünerek sürdürülebileceği alanlara işaret etti. Mesela, Müberra Yüksel'in yaptığı anlaşmazlık çözümü, bu alandaki doğrudan siyasal ve toplumsal bir pratiğin film pratiğiyle kendiliğinden birleşmiş olmasının, film çalışmaları alanıyla da o alanda yürütülen çalışmaların birleştirilmesi gibi bir ihtiyacı doğurduğunu bize gösterdi. Daha önce düşünemediğim neleri düşünebildim o sunuş sayesinde, size hatırlatmak istiyorum, sanırım katılacaksınız. Kendi farklı tarihinle nasıl baş edeceksin ki, ortak bir geleceğe bakabilesin gibi bir soru mesela film araştırmalarının kendi içersinde düşünürken çok fazla gelmeyebilir de... O kadar yakıcı bir konu ile mecburen uğraşırken daha hızlı gelebilir. Oysa bu karşılaştırmalı sinema çalışmaları için bence çok güzel bir soru olabilir. Çünkü çoğunlukla aynı zamanda ulusaşırı sinema çalışmaları için de... Çünkü çok fazla aynılaştırarak sınıflaştırma eğilimi görüyoruz. Oysaki hepimizin derdi farklı çalışmak. Mesela bu bakış açısını yeniden gözden geçirmeye davet eden bir şey, yani kendi farklı tarihinle önce baş etmek gibi bir derdi önüne koyuyor çünkü o tarihi kabul ettiğin sürece diyalojik olamıyor ilişki diyor. Mesela o sunuştan öğrendim. Bunun yeniden montajını yapmak terimi geçti, yanılmıyorsam yine o sunuşun içerisinde. Mesela bu hakikaten doğru, aynı filmi aynı malzemeyi birlikte güvenlik ve sorumluluk duyabilecek şekilde yeniden montajlamak, - yani orada belgesel bazında söyleniyordu bu -... Bazı görüntüler kaydedilmiş ama bu görüntüleri iki taraf birbirine sunaca-

ğı için, bunu birbirinin güvenliğini tehdit etmeden ve ortak bir sorumluluk duygusunu paylaştığını ötekine de hissettirerek, nasıl, montajlamalıyız mı mesela. Sinemacılarının önüne koymuş olması bence araştırma alanına da taşınabilecek bir hassasiyet ve buradaki, yani sorumluluk kavramını yalnızca responsibility değil de Bakhtin'nin önerdiği answerability kavramıyla karşılayabiliriz; yani, öyle söyle ki, karşındaki de sana cevap verebilsin, lafa son noktayı koyma ki, muhabbet devam edebilsin anlamında söylüyorum. Mesela bu çağrışımı o çalışmaya borçlu olduğum için, teşekkür etmek istiyorum grup adına. Diğer bir nokta da, gerçekten çok değerli bulduğum için önemsedim; kurmaca ve belgesel tartışması. Bizim kendi aramızda çok yaptığımız, teorik olarak da geçmişten beri yapılan bir şey ama orada mesela şu ifadeyi aldım; diyor ki; sembolik veçheleri de olduğu için bazı durumlarda kurmaca başka bağlamlara transfer imkânı verdiği için tercih edilmeli. Yani, şimdi biz aslında gerçeğin temsili açısından hep gerçek kavramına kilitli tartıştığımız için belki göremediğimiz bir şey var, ama transfer edilebilirlik, aktarılabilirlik gibi bir kavram da belki önemli. Yani gerçekçi olabilirsin ama aktarılamaz bir sonuç çıkabilir, oysa biraz sembolikleşebilirsin ama bu sayede aktarılabilir ve üstünde konuşulabilir hale gelebilir bir malzeme ve bu da kurmacayla olabilir. Biraz uzattım ama ben çok önemsedim; sizin de affınıza sığınıyorum. Bunu biraz da başka hangi alanlara açabiliriz gibi bir soruya dönüştürerek sizlerin katkısına bırakıyorum. Bunun dışında iki tane saptadığım şeyi söyleyeceğim uzatmadan. Bir tanesi politik konum alma ve de zamanlama. Bu çok tekrar edildi. Özellikle politik filmlerle ilgili olarak bunların zamanında yapılamadığı, şimdi niye yapıldığı, geçmişte niye yapılamadığı, o zaman yapılırsa ne olurdu, vb... Bu sıklıkla tartışma bölümlerinde tartışıldı; hem sinemasal hem de akademik girişimin zamanlaması nasıl ele alınabilir? Bir de herhangi bir malzemeyi ele alırken, ele alanın hem filmi çekenin, hem de araştırmacının burada kendi politik konumu sorunu ne olacak yani bununla nasıl bir mesafelendirme ya da sahip çıkma ilişkisine girecek? Bu da burada biraz dillendi; bence daha fazla konuşulabilir. İkinci bir konu da politik filmler üzerine gerçekçilik meselesi. Hep konuşulmuştu da burada ilk defa Murat Belge'den Deniz Bayrakdar'ın yaptığı alıntının içerisinden bize aktarıldı. Playfulness, yani oyunsuluk kavramının ben özellikle 12 Eylül filmlerini yapan yönetmen ve senaristlerle yapılan tartışmalar sırasında da, onlar tarafından dillendirildiğini görüyorum. Komiğini çıkarma ve adeta dillerinde de çok fazla vardır oyunsuluk. Bunu ger-

çekçilik isteği ile birlikte ele alarak tartışabileceğimizi düşünüyorum. Neden oyunsuluk temsili kolaylaştırabiliyor acaba? Kolaylaştırırken gerçeğin kendisine, olguya haksızlık mı yapıyor yoksa onu da tartışılır mı kılıyor? Bu hem *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* (Ezel Akay, 2006) için hem *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) için hem *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder, 2006) filmi için bence geçerli olan bir şeydi. Üstelik yapanların da sahip çıktığı bir tutum olduğunu gördük. O oyunsuluğu, tercih ederek, bilerek kullandıklarını görüyoruz. Hatta gelecek projelerini hatırlarsanız, bir Maraş katliamının araştırmasında google'da katliam olarak az veri çıkıyor ama Maraş olayları deyince daha çok veri çıkıyor gibi bir saptamayla ve de şikayetle başlamış olmasına rağmen kendisinin aynı konuda yapmak istediği filmi ne kadar da oyunsu bir şekilde ele alacağını bize de oyunsu bir şekilde sunuşuna dikkat çekmek istiyorum. Yani bunun bir ihtiyaca ya da pozisyona işaret edebileceğini, bunun da göz önünde bulundurulup tartışılabileceğini söylüyorum. Şimdi lütfen sizin tartışmalarınızla devam edelim.

Tül Akbal Süalp: Tam bu oyunculuk, oyunsuluk meselesine ilişkin yani bunu biraz belki netleştirmekte fayda var çünkü aynı zamanda 80 sonrası bütün o postmodern söylemin içinde playfulness meselesi başka bir şeyi de ifade etti aslında. Burada Murat Belge'nin neyi kast ettiğini çok bilemiyorum ama senin kast ettiğin komiğini çıkarmak. Komiğini çıkarmak dediğimiz zaman da aslında şey gibi bir şey, acının yani acıyı bal eylemek acının zehrini akıtıp bal eylersen zaten o mesafeyi ve soyutlamayı gerçekleştirebilmişsin demektir. Yani anlatılabilir hale gelmesi mızmızlanmaktan, ağlamaktan, dövünmekten ya da ağıttan çıkarıp paylaşılabilir hale getirmişsin, yani soyutlamışsın demektir o yüzden mizah zaten önemli bir türdür. Hani o anlamıyla sanki başka bir şey ama playfulness dediğimiz zamanki hani oyunsuluk çünkü orda bazen maksadı, yönü belli olmayan yani oyun için oyun, sırf oyun adına oyun gibi bir şey de olabiliyor sırf onun adına bir şey söyleyeyim dedim. Zaten playfulness derken yanlış anlaşılmak istemiyorum. Biraz şey var yani rezaleti de ortaya çıkarmada var orda yani oynarken hani bunu bir rezalet olarak ele alma bir de politik olarak da önemli değil mi yani bu o kadar çok şeref ve şerefsiz lafının sarf edildiği bir ortamda yani şeref haysiyet bunların hepsinin dışında bir yerden de, yani oyunsuluk. Bunu da sağlayan bir şey, biraz soytarı gibi, yani bir yerden bakabilmek için hani çıplakçı bakabilmekten söz ediyorum. Çünkü onu hissettik burada, yani yönetmenlerde de senaristlerde de varsa böyle bir şey

belki önemlidir diye söylüyorum. Acaba bizde böyle önümüzdeki sene oyunsu bir temanın peşine düşebilir miyiz diye de provokatif bir soru yapayım öneriler için...

Zahit Atam: Şimdi bu oyunsuluk ve 12 Eylül filmleri üzerine ben bir şey söyleyeyim. Yenilgi ve bozgun, kendi geçmişiyle yüzleşememe, bunlar yan yana duruyor. Ağır bir yenilgi var ortada ve yeni sahip olabileceği değerler silsilesi yok hayatında. Üretememiş boşluk var. Dolayısıyla geçmiş tüketilen bir nesne haline geliyor. Acı bir nesne haline geliyor. Şimdi mesela çok iyi tanıdığım Sırrı Önder aslında Maraş üzerine çok daha farklı bir film yapabilir. Daha doğrusu çok daha farklı bir film yapmaya teşebbüs etmesi lazım yani altından kalkar mı kalkmaz mı meselesi...

Çetin Sarıkartal: Neden?

Zahit Atam: Çünkü yenilginin getirdiği en önemli sendrom, ayakta kalabilme tekrar hayata tutunabilme, yani 12 Eylül'den çıkan insanlar, hapisten çıkan insanlar, hapisten çıktıkları dönemde de daha sonraki dönemde de ayakta kalmak o kadar zor geldi ki bu insanlara. Yapabilecekleri bir şey yokmuş gibi. Yani bir zanaatları yokmuş gibi bir ortam oluştu ve kurumsal ilişkiler yok, sermaye yok, kendilerini kabul eden bir toplum yok, hayat değişmiş, hayat değişmiş derken yani aslında değerler de değişmiş ve bir tür mahkum edilmiş bir ortamda gidiyorsun. Senin sahip olduğun değerler aslında anlatıldığı zaman hem bastırılmış hem de reddedilmiş değerler olarak ortaya çıktığı için bu insanlar, mesela diyelim ki bir Theodoros Angelopoulos'un *36 Günleri* (1972) ya da *Kumpanya*'daki (1975) gibi benzer bir biçimde bir iç savaşa ya da bir tarihsel döneme eğilecek gücü kendinde bulamıyor. Böyle bir formun kabul edilip edilemeyeceğini bilmiyor çünkü. Yani asıl temel sorun şu ki bu insanlar ne kabul edilebilir sorusunu kendi bilinçaltlarında kendilerine çok güçlü bir biçimde soruyorlar. Neyi kabul ettirebilirim? Yaptığım zaman ne reddedilmez? Bu korku çok güçlü, otosansüre yol açan bir şeydir ve bu insanlar kendi özgür iradeleriyle, duygularıyla, hisleriyle hareket etmiyorlar. Çünkü kendi yaşadıkları korkunç şeylerin karşısında, toplumun verdiği tepki ve tarihi gidişat öyle bir yıkım haline geliyor ki, söylediğin değerler ne kadar güçlü olursa olsun, ne kadar savunulabilir insanlar olarak kabul edilseler bile, bunların meşru ve geçerliliğini yitirdiği bir ortamda bunları yeniden üretecek en önemli şeyi, psikolojik gücü, desteği kendisinde bulamıyor. Yenilginin getirdiği tortu aslında, kabul edilmek, ayakta kalmak ve bir şeyler söyleyebilmek noktasında çok cılız bir itiraz olarak ortaya çıkıyor.

Çetin Sarıkartal: Şimdi, tabii ki bu önemli bir yorum. Bu yorumu dünyada paylaşan çok sinemacı da, sinema araştırmacısı da olduğunu biliyoruz ama şunu sormak isterim, bunun şöyle teorik bir sonucu olmaz mı Zahit? Yani, korkan bir insan film yapamaz dersek, korkunun içinden film yapılamayacaksa korkunun içinden edebiyat da çıkmazdı. Bence tam da böyle artık hiç kimsenin lafını dinlemediği bir ortamda çıkmış olan Kafka'yı anımsatmak isterim. Yani, direniş destanlarının hiçbiri kalmadı ama Kafka bugün de bize hitap edebilen bir şeyi hem de çok acı bir oyunsulukla, kendisini rezil ederek, rezalete sürekli sahip çıkarak anlattı. Yani burada erken bir yorum yapmıyor musun, demek istiyorum. Bunu tartışmaya açmak yerine tartışmayı kapatıcı bir tavır benimsememek için söyledim. Yoksa karşı bir pozisyonda durmak için demiyorum.

Zahit Atam: Filmi reddetmek için söylemiyorum. Ama şunu söyleyeyim. Çok basit bir şekilde, yaptığı filmi gerçekleştirme süreci yaklaşık bir beş yıllık zamana yayılmış ve orijinal senaryosu - ki ben orijinal senaryosunu okudum - ve kendi düşüncesinin çok büyük bir bölümü yapımcı tarafından, avukatlar tutularak yazılmış senaryolar, pek çok defa bunlar geçmez diyerek revize edilerek, belli bölümler çıkartılarak, finali değiştirilerek, başlangıcı değiştirilerek ve sinema dili konusunda çok büyük değişiklikler yapılarak ortaya çıktı.

Çetin Sarıkartal: Kendileri anlattı zaten bunu ama konu o değil, yani buradan çıkaracağımız sonuç? Öyle yapamıyorlarsa vazgeçsinler mi diyorsun?

Zahit Atam: Hayır.

Çetin Sarıkartal: Bir yol bulamamışlar mı? Bu yolu beğenmiyor muyuz? Mesela bu filmlerden çok şey aldığını söyleyen ve bu filmlerle kurduğu ilişkiler üzerinden yeni açılımlar elde ettiğini söyleyen seyirciler de vardı bu salonda. Bunu dillendirdiler de, hem *Eve Dönüş* için hem de *Beynelmilel* için. Şimdi burada neden kategorik olarak başka bir şey yapamadıkları için yapıyorlar tanımının içine hapsedelim ki bunu?

Zahit Atam: Şu şekilde, kısa bir cümle ile ifade edersek, ayakta kalmak için o kadar cici bir uzlaşma çabası gösteriyorlar ki sonuçta ortaya çıkan kimlik kendi iç dünyalarında yaşattıkları kimlik değil.

Müberra Yüksel: Önce çok teşekkürler yorumun için. Ben de çok şey öğrendim. Bu en son konuşulan konulardan playfulness üzerine bir şey söylemek istiyorum. Çünkü o konuda Vamık Volkan'ın ve Kıbrıs'taki yönetmenlerin söyleyeceği çok şey var. Onların dedikleri şu; Bir toplumda yas süreci tamamen herkes tarafından bitmemişse

eğer, heterojen bir yapı varsa, bir kısım hâlâ yas sürecini yaşıyorsa, bir kısım onu aşmış ve mizah duygusuna geçmişse, o vakit playfulness, ironi, karikatür her tür şey ters anlaşılabilir ve hatta aşağılayıcı bile bulunabilir. Ancak toplum tümüyle yas sürecini aşmışsa o tür şeyler yapılabilinir. Ama şunu da söylüyorlar. Birlikte Barış İçinde Yaşamak diye bir film var orada – ki bu konuda biraz eleştiri almış bir film - gerçeklerin kendisi zaten "playful" ve "sense of humor" taşıyor. Nasıl? 700 kişilik bir köyde üç tane kilise, bir tane camii var, Pazar günleri çan seslerinden yaşam duruyor, işte Cuma günleri imamın sesinden diğerleri rahatsız oluyor vs... Bunları göstererek ve izleyicileri de ben izlediğim vakit herkesin güldüğünü gördüm, yani gerçek hayat zaten komik olaylar yaratıyor, aksi takdirde tercih edilen yöntem dediler ki - hem yönetmenler hem de Vamık Volkan da bunu söylüyor - örtülü ve gerçekten yola çıkılan bir yansıtma. Ter, anlaşılmamak için. Ben sadece bunu söylemek istedim. Teşekkürler.

Çetin Sarıkartal: *Underground* (Emir Kusturica, 1995) örneğini mesela akılda tutabiliriz aslında. Yani, Yugoslav travmasının peşi sıra Kusturica filmleri... Tercih meselesi ama meseleyi hafife almadan da tabii ki oyunsu olunabilineceğinin örnekleri var dünya sinemasında. Yani, meseleyi hafife almayı asla kastetmemiştim zaten. O dediğin doğru, film yapma cesaretimiz olmadığı için yapabileceğimiz bir yerden tavizle başlamak. Tabii ki bu hiç kimsenin kimseye önerebileceği bir şey değil. Mesele ile baş etmek için değil de filmi etkili kılabilmenin bir aracı olarak görmek mümkün olabilir. Mikrofonu Levent'e verelim.

Levent Soysal: Playfulness'te kalındığı için demin söyleyeceğimi söyleyeyim. Yani, şeyi gözden kaçırmamak gerektiğini düşünüyorum. Playfulness, playful son yirmi sene içinde en azından norm haline geldi. Yani, normun o olduğunu... Norm olan bir şeyle normları kırmanın zor olduğunu düşünmek lazım... Ama Kusturica konusunda söylediklerine, diğer filmleri *Ak Kedi Kara Kedi* (1998) vs konularda söylediklerine katılıyorum.

Çetin Sarıkartal: Fatih Akın bile bir ölçüde... Şimdi yine çok konuşuyorum demesin hocamız, başka söz almak isteyenler? Bu konuda olması gerekmez çünkü mesele yanlış anlaşılmalardan kurtuldu sanırım. Böyle bir alan var isteyen bu oyunsuluk meselesini... Buradan çıkaracağımız sonuç şu; oyunsuluğun hafife alınan tarafları da eleştiri amaçlı çalışılabilir, bizim aramızda. Mesela bu çalışmaların da bir anlamı olacaktır ama tam tersine çarpıcılığını, vuruculuğunu orta-

ya çıkaran bir yönü olduysa da böyle bir şeyin... O da bir yöntem olarak, bunu nasıl becerdiğine de çalışılabilir filmlerin keşfettiğimiz... Buyrun hocam.

Deniz Bayrakdar: O slaydın hemen öncesinde Murat Belge'nin bir kavramı daha vardı. Yine onu da İngilizce kullanmıştı: "taking liberties with the history" diye. Yani o, onu hemen takip eden şeydi. Çok hızlı geçtim ya. Sen kesin görmüşsündür ama hatırlatayım diye söyledim. Ama galiba oradaki kavramların en güzel ifade edildiği yer, yani playfulness'ın içerisinde aslında çok felsefi şeyin ötesinde bana göre Murat Belge'nin işaret ettiği biraz da filmin çekim teknikleri ve estetiğiyle de alakalı bir şey. En son sahnede, onları demiyor tabi ben onları düşündüğünü düşünüyorum sadece. Hani kafalarının kesileceği sahnede ikisinin hâlâ oyun oynuyor olmaları ve bu yüzden bizim seyirci olarak da "last minute of rescue" (son kurtuluş anı) anında hissedeceğimiz şey yerine, algılama olarak, uzun bir süre biz, bunlar ne ile oynuyorlara takılıp gidiyoruz. Onun için, onu da kastetmiş olabilir gibi düşünüyorum.

Çetin Sarıkartal: Evet evet. O sıra bekliyor. Orada söz alacak olan var mı?

Zeynep Tül Akbal: Aslında Zahit'in dediklerinde büyük bir doğruluk payı var tabii ki. Yani o hani şey meselesi. Biz hepimiz çok sıradanlaştık ve hepimiz sıradan bir şeyler izlemek istiyoruz ve bazı şeyler biraz karmaşıklaşınca pek haz etmiyoruz. Mesela *Çamur* (Derviş Zaim, 2002) aslında o da tarihle uğraşan bir filmdi ama içinde yaşadığı tarihi çok taraflı ya da belli duygularını katacak şekilde anlatmamak için belli soyutlamalar ve semboller kullanmıştı dolayısıyla bir mesafe koymuştu ama mesela *Çamur* hiç kimsenin sevmediği seyretmediği bir şeye dönüştü. Bir yanı da böyle bir şey aslında ama şunu söylemek istiyorum, yani belki hem bu playfulness meselesinde hem de işte senin söylediğine karşılık aslında buradaki mevzu belki, kahkahanın, O, Bakhtin'in tarif ettiği Karnaval'daki kahkahanın şiddeti, gücü aslında. Hani hepimiz çocukların, gençlerin, liseli çocukların manasız gülmeleri büyükleri inanılmaz kızdırır ya öbür tarafa da o kahkaha inanılmaz güç verir. Önlenemez de çünkü sinirleri bozulmuştur ve gülüyorlardır. Bunun gibi bir şey. Bazen şeyi de çok hafife almayalım evet tabi yani bu tür bir uzlaşma olmuş ama mizahın ciddi bir gücü var ve bazen sadece mizahın değil absürd ve şey olanın... Hacivat ve Karagöz'de de öyle bir şey vardı aslında. Yani an be an çıkan ve kendini gösteren.

Çetin Sarıkartal: Benim tabii aklımdaki en iyi örnek *Kafka'nın Akademiye Mektubu*'dur. Bir maymunun ağzından neden kendisini akademiye almak zorunda olduklarını, o çok komik bir dille anlatır ama gülmek çok cesaret ister tabi. Ben yalnızca...

Deniz Bayrakdar: Aslında değerlendirmenin içinde çok önemli bir noktaya değindin. O her zaman yapılan, konferans nasıl geçti? İçinde neler vardı? Sadece konuşmalar değil de konferansı tecrübe edişimizle ilgili de bir bilgi; yani genel olarak bu sene gerçekten katılım çok düşüktü ama...

Çetin Sarıkartal: Süreklilik düşüktü. Total olarak imza alınsaydı yüzlü rakamlara rahat varırdı.

Deniz Bayrakdar: Ama "Sinema ve Para" konferansı gibi değil ama bunu şey; konferans şu kadar hasılat yaptı, gişe yaptık yapmadık gibi söylemiyorum. Çetin'in derdini anlıyorum. Yani benim mesela çok üzüntü duyduğum şey - bölüm başkanımızla da paylaştım - hani içinden siz diyeceksiniz ki sana ne sen geldin işte dinledin. Ben yani iki tane oturumu görevim nedeniyle kaçırdım mesela öğrencilerin gelip dinlememesini ben anlamıyorum. Hakikaten bir filmin bile arşivinde olmadığı bir sinema okulunda okuyup da sonra insan bunlarla uğraşmaya, gayret ve arzu hissediyor ama hakikaten bu bir imkân. Hani herkesin konuşması çok süper olmayabilir, ama mesela Dina Iordanova her zaman İstanbul'a gelmiyor. İşte iki senede bir üniversite çağırırsa veya Ankara'dan gelen arkadaşlarımızın bize çok renk kattığını düşünüyorum. Onların yaptığı bir araştırma tarzı araştırma yapamıyoruz. Ankara'nın havası çok farklı ve ben onu çok hissediyorum.

Çetin Sarıkartal: Hep Milli Kütüphane arşivini kullanıyorlar.

Deniz Bayrakdar: Gerçekten müteşekkirim ben, iki arkadaşımıza da geldikleri için. Keza İzmir'in de öyle. Ama yani bunu görmek ve yaşamak lazım... Mesela Müberra'nın katkısının önemli olduğunun altını çizmeni çok sevinçle izledim.

Çetin Sarıkartal: Ufuk açtı.

Deniz Bayrakdar: Keşke sonsuz vaktimiz olsa da hepsini anlatsa... Ben o makaleyi okumuştum daha önce. Ama o hep diyordu ki ben sinemanın uzmanı değilim, gelmeyeyim. Birçok sinema uzmanı belki de onun kadar güzel analiz edemeyebilir o filmi ve o bakış açısına da biz sahip değiliz. Onun dışında bununla birlikte çok sevindirici bir olay da birçok üniversiteden ki bu daha önce yoktu, 97 yılından sonra Üniversite adına açılmış olan programlardan gelen, sunuş yapan arkadaşlarımızın olması mesela beni çok çok sevindirdi ve hani

ilk senelerde tökezleye tökezleye yapılan sunuşlar vardı. Bazısında içimden heyecandan öldüğümü hatırlıyorum ama bu sene birçok sunuşun son derece başarılı ve iyi hazırlanılmış olduğunu dinleyebildiğim kadarıyla ben gözlemledim. Sadece onu paylaşmak istedim.

Çetin Sarıkartal: Peki. Zaten onu belirttim, ben de açıkçası nitelik olarak çok iyi bir konferans olduğunu düşünüyorum ama Melis'in de söylediği gibi ben katılımcı sayısının da izleyen anlamında da, takip eden anlamında az olmadığını ama üç günün, sürecin içerisinden bir .bireysel deneyim çıkarıp da bizlerle paylaşabilen istikrarlı katılımcı açısından düşük kaldığını görüyorum. Sürekli değişen bir şekilde olduğu için yalnızca belirli bir noktada, belirli bir oturumu izleyip kaybolan insanların sayısı istikrarlı bir biçimde konferansı izleyen insanlarla eşit, fazla bile... Yani o, üzücü tabi çünkü biz onların katılımı ile yeni yönelimler kazanıyoruz bu konferans hep öyle oluyor. Burada sabırla duranların niye durduklarını merak etmelerini beklerdim ben açıkçası.

Melis Behlil: Böyle biraz anlamsız nostalji yapmak istemiyorum ama ilk iki senenin galiba en önemli özelliği oydu. İlk olduğu için herhalde, hani herkesin gelip tamamında kalıp o yüzden de bu son tartışmada şu anda bunu konuşan az kişi var. Bütün her şeylere referans vererek çünkü dediğim gibi herkes dinlemedi her şeyi. Onu yaratabilecek, bir şekilde, ilk duyuruları yarattıkları andan itibaren belki bizde de bir eksiklik oldu. Hani "üç gün de katılımınızı bekliyoruzu" belki altını çizerek seneye bunu planlamak daha faydalı olabilir.

Çetin Sarıkartal: Evet bu konuyu tartışmaya açalım. Ahmet?

Ahmet Gürata: O iki üç yıldaki şeyin önemli bir parçası da mail grubuydu yani orada da ciddi bir tartışma yürüdü. Aslında o da çok verimliydi. Belki onun da tabi sürekliliğini getiremedik yani ara ara sekteye uğradı.

Melis Behlil: Mail grubu "Turkish Film" diye hâlâ var. Aslında burada ona üye olmayanlara duyurmak lazım ama kim yöneticisi onun bilmiyorum ama şu anda. Canan mı yapıyor?

Deniz Bayrakdar: Zamanında ben onu kurdurmuştum ama arzu ederseniz yenisini kurun o zaman.

Melis Behlil: O zaman ben onu Canan'dan ya alayım ya da Canan oradan baksın.

Deniz Bayrakdar: Almayın almayın da Canan'a hatırlatın.

Melis Behlil: Canan uzaklarda çünkü.

Savaş Arslan: Hâlâ o mail grubunda yüz kişiye yakın üye var... da ben son üç beş sene içerisinde birkaç kez soru sordum, yazdım yani insanlar öneri yapsın diye. İşte şöyle şöyle filmler arıyorum haberiniz var mı diye bir tane bile öneri gelmedi yani.

Tül Akbal Süalp: Mesela Bilgi Üniversitesi'ninmiş benim o adresim. Mesela Selim'in de öyledir. Yok, şu anda...

Çetin Sarıkartal: Şöyle bir şey önereyim mi teknik olarak? Mail grubuna üye olan eski arkadaşlardan birisi gönüllü olsun bir de şu anda adresleri değişen ve henüz mail grubuna üye olmayan bir arkadaşlar adına bir temsilcimiz olsun. Bu işi toparlayıp, tek bir grup halinde hepimizin üye olacağı bir şekle dönüştürsünler biz de müteşekkir olalım. Olmaz mı?

Melis Behlil: Gelenlerin adresini dışarıda topladık galiba hani o gelenleri eklemeyi falan yapabilirim.

Çetin Sarıkartal: Sen bu yeni grubun adına olabilirsen mesela Savaş ister misin ya da Ahmet?

Savaş Arslan: Fark etmez.

Çetin Sarıkartal: Fark etmez diye bir şey olmamalı.

Savaş Arslan: Biz ikimiz yaparız.

Çetin Sarıkartal: Evet bence ikiniz yapabilirseniz, büyük bir faydası olur. Toplu bir mail grubuna dahil olmuş oluruz.

Melis Behlil: Çünkü önce bir TFilm kuruldu. Sonra o bir şekilde dağıldı. Turkish Film kuruldu. Yani tek bir şeyi devam ettirmek lazım...

Çetin Sarıkartal: Tabii eskiyi devam ettirebiliriz.

Savaş Arslan: Mail grubuna sahip olmaktan çok, yazın ne olursunuz.

Çetin Sarıkartal: Ama işte bu moderatörlüğü gerektiriyordu Savaş.

Savaş Arslan: Ama hocam tek sen değilsin ki. Onun içinde yüz kişi var. Ulaşan bir elli altmış kişi kesin vardır ve hiç kimse yazmıyor. Mesela ben yurtdışından bir mail gruba üye olduğumda, gruba soru sorulduğunda otomatik cevap veren bir yirmi otuz kişi oluyor.

Çetin Sarıkartal: Doğru söylüyorsun ama eskiden şöyle oluyordu; hiçbir yerden bir şey gelmese, mail grubunu yöneten kişi, moderatör bir cevap yollar ya da mesela birisi bir kaynak sorardı. Hiç kimse bir şey yazmazsa moderatör cevap yazıyordu. Bakın şu tarihte şu soruldu diye üyelere yeniden hatırlatıyordu. Bence mail grubunun sahibinin, sürekli hiç kimse okumasa bile okuyacak bir

çekirdeğinin olduğu bilgisi kayboldu. Bunu tazeleyelim diyorum ben. Bunun bir faydası olacaktır. Evet o zaman bu konuyu hallettik sayabiliriz. Bir şekilde gruba üye olmayan arkadaşlarımızın, yani şu anda üye olmayan arkadaşlarımızın Melis Behlil'e e-mail adreslerini teslim etmeleri gerekiyor.

Melis Behlil: Girişteki listeye yazdıysanız, oradan alabiliriz. Yoksa bana mail atabilirsiniz.

Deniz Bayrakdar: Bir de mekânla ilgili bir şey söylemek istiyorum. Benim bu toplantıda bir şey daha aklıma geldi. Aslında hep, en başından beri konuştuğumuz bir şey vardı. Bu konferansı mobil hale getirebiliriz. Yani isterlerse Ankaralılar, Ankara'daki Alman Kültür Merkezi'nden rica ederiz. Bir kere orada yaparız. İzmir de yapabiliriz. Yani bundan sonra da yürüyen gezen bir şey de olabilir. Dina Iordanova bile ağırlamak isteyebilir bunu. John Hill'e de sorarız. Olsun diye değil, hayal kurmanın sonu yok ama mesela Fransız Kültür Merkezi'ne tekrar gidebiliriz. Çünkü böyle bir yere sabitlemek bir projenin ruhunu her zaman öldürür.

Çetin Sarıkartal: Bu konuda başka fikri olan var mı?

Melis Behlil: Ankara'ya trenle gidelim.

Çetin Sarıkartal: Evet, yemekli vagonda değil mi?

Levent Soysal: Bu mobil olmasına ilişkin, benim ilk katıldığım konferanstan itibaren söylediğim bir şey var. Bunu bir çeşit meslek örgütünün konferansı haline getirmekte yarar var diye düşünüyorum. Yani "Türk Film Araştırmaları Derneği" vs... Dün akşam da öyle bir şey söylendi. Kaya Özkaracalar söylemişti başka bir amaçla ama böyle bir yapının parçası olarak mobil olabilir. Yani üniversiteler arasında veya kentler arasında.

Çetin Sarıkartal: Merkez de olabilir.

Levent Soysal: Hayır, model hakkında bir şey söylemiyorum ama benim aklımda kalan şey buraya gerçekten genç arkadaşlar geldi ve genç derken doktorasını yapan arkadaşlardan bahsediyorum. Kendilerini sundular. Yani bizim kendimizi sunduğumuz, aynı işi yapan insanlara düşüncelerimizi ve kendimizi sunduğumuz bir platform olması şeklinde.

Çetin Sarıkartal: Tabii bunun başka faydaları da olur. Bizim iç iletişimimizi sağlamlaştırmasının ötesinde, kurumsal bir kimlik olduğu için endüstrideki muadillerimizle kurumsal ilişkiler kurma imkânı verebilir. Bazı kaynaklarımızı paylaşabilmenin meşrulaşmasını sağla-

yabilir. Fakat bir tek şey aklıma geliyor. Yüksek sesle şimdi soracağım. Kurumsal bir kimliğin de mecburen kalıcı bir adreste sabitlenmesi sorun yaratmaz değil mi bizim için? Çünkü bir derneğin sabit bir adresinin olmasını yasal olarak istiyorlar.

Levent Soysal: Dernek olur da konferans dolaşabilir. Türk Sosyoloji Derneği var. Türk Antropoloji Derneği var. Bunlar böyle biraz, canlanmaya ve konferanslar yapmaya başladılar. Yani meslek örgütlenmeleri bu bizim Avrupa ile Amerika ile ve daha başka ülkelerle bağlantılarımızı da daha rahat yapmamızı sağlayabilir.

Çetin Sarıkartal: Sanart mesela Ankara'da Türkiye Estetik Derneğine dönüştü. Dünya Estetik Kongresi'nin Türkiye ayağını yaptı böylelikle. Ankara da kongreye ev sahipliği yapmış oldular ve gelen akademisyenler uluslararası bir kurumsal kimlik kazanmış oldu.

Levent Soysal: Ben, Türkiye'de akademik bir mesleki örgüt kuracak potansiyelin olduğunu düşünüyorum.

Çetin Sarıkartal: Genel olarak sıcak bakacağımız bir konu herhalde itiraz edilecek bir tarafı yok. Bunu yalnız bir iyi niyet dileğinden bir çalışma başlangıcına nasıl dönüştürebilirizi de şimdi önerilerle biraz konuşalım. Çünkü her zaman bir araya gelemiyoruz. Bu konuda hemen ne yapmaya başlayabiliriz, aklımıza gelenleri söyleyelim. Özellikle benzer çalışmayı daha önce yapanlar, benzer tecrübesi olanlar...

Levent Soysal: İlk iş bu, e-mail grubunu hareketlendirmek ve çalıştırmak. Orada da bunun bir zeminini, tartışmasını oluşturmak. Herhalde ilk adım bu, çok iyi bir adım yani bu bağlanırsa. Çok iyi bir şeyler de çıkar.

Çetin Sarıkartal: Evet oraya da bunu bir gündem maddesi olarak atabiliriz.

Deniz Bayrakdar: O derneklerin belki yönetmeliklerine de bakılabilir, bir de bir hukukçuya da danışabiliriz. Hani yönetmeliği, vesairesi, nedir dernekler yazısı bir şeyleri var onun herhalde... Ve içimizde de farklı disiplinlerden de arkadaşlar var. Onlara danışılabilir böyle bir şey. Yani sadece sinemacısı yok burada, kamu yöneticisi de var bildiğim kadarıyla.

Tül Akbal Süalp: Genç İletişimciler Derneği var ya. Yardım etsinler, belki onların varsa ofisleri de paylaşılabilir.

Deniz Bayrakdar: Şunu da söyleyeyim, en azından kültür merkezleri sponsorluk konusunda üniversitelerden daha çok NGO'lara sıcak bakıyorlar. Bunu çok samimi söyleyeyim. Bu sene Alman Kül-

tür Merkezi ya da diğer kültür merkezlerinin yabancı uzman davetinde NGO'lara çok daha büyük avantajlar sağladıklarının farkındayım. Bize getirdikleri uzmanlara oranla, onlara sağladıkları uzmanların para kotaları daha yüksek...

Çetin Sarıkartal: Şimdi daha da somutlaştırmak için mail grubunun tamamlandığını moderatörümüz tarafından bir maille bilgilendirilmeliyiz. Peki sıra bu konuda da bir ilk mail gelmeli ki bu konuştuklarımız başka fikirlerle, tecrübesi olan insanların fikirleriyle de canlanıp hemen sonuçlanabilecek şekilde... Hocam belki moderatörden mail grubu birleştirildi ve canlandırıldı duyurusu geldikten sonra belki bu konuda bir ilk maili siz atarsanız ondan sonra da hepimiz nasıl kotarabiliriz konusundan konuşarak oradan ilerletir götürürüz yani.

Deniz Bayrakdar: Eğer bu konferans hareket edecekse seneye nereye hareket edecek onu bilelim. Ben öyle daha önceden plan yapmadan hiç iş yapamam. Yani şimdiden biz yaparız diyen varsa... Bir de ihaleyi onlara çıkartmak lazım başından sonuna... Hani geçen sene nasıl sektörlere ihale ettik. Bilgisine güvendiğimiz insanlara ihale etmek gibi bir fikir geldi aklıma ve çok iyi işledi. Çetin mesela burada büyük uzman bu ihaleleri açmak konusunda... Öyle bakma Çetin.

Çetin Sarıkartal: Hocam, hazır alıcı var yani neden öyle satışa çıkarıyoruz. Hazır alıcı var yani.

Ahmet Gürata: Tamam. Olur, tamam.

Çetin Sarıkartal: Prensip olarak seneye Ankara'ya gitmeyi önümüze koyamaz mıyız?

Deniz Bayrakdar: Koyarız.

Çetin Sarıkartal: Ev sahibi adayı da var. Yani Gazi Üniversitesi'nden söz ediyoruz değil mi?

Ahmet Gürata: Evet. Yani Alman Kültür Merkezi ya da bir kültür derneği de olabilir. Yani birkaç üniversite bir arada da olabilir.

Çetin Sarıkartal: Yani biz bu işi ayarlarız Ankaralılar olarak.

Ahmet Gürata: Bizim üç fakülte, Başkent, Bilkent, Gazi ortaklığımız var.

Çetin Sarıkartal: Zaten Ankara'dan kaydettiğimiz bir an da var konferansta.

Ahmet Gürata: Güzel bir yer ayarlarız.

Çetin Sarıkartal: Başarılı gidiyoruz. Bu arada özür dileyerek, çalışan öğrencilerimize çok teşekkür ediyorum. Yani öyle böyle değil çok

teşekkür ediyorum. Şimdi koştururken gördüm tekrar Esin'i de, tabi ona şahsen de çok teşekkür ediyorum. Teknik ekibe teşekkür ediyoruz, onlar olmasa hiçbir şeyi belgelememiz mümkün değildi. İzlemek için gelen öğrencilerimiz az ama görevlendirilmiş olan öğrencilerimiz görev bilincini aşan bir fedakarlıkla çalıştılar. Çok çok seviyoruz ve çok mutluyuz katkılarından ötürü. Hepiniz çok iyi insanlarsınız. Şimdi bence, bizler hangi tartışmalara yönelirsek sunuş önerisi olarak daha fazla insanın ilgisini çekebilirizi bir de kendi dertlerimizin devamlılığı meselesini... Bu iki noktayı göz önünde bulundurarak bundan sonra ne çalışalım konusunda belki biraz serbest konuşma açalım diyorum şimdi. Ahmet elinde mikrofon varken mesela...

Ahmet Gürata: Bir tanesi karşılaştırmalı film çalışması meselesi üzerine düşünülebilecek bir şey gibi geliyor. Bilmiyorum yani hepsi olabilir. Sen başlıkları açar mısın?

Çetin Sarıkartal: Ama hepsinden ziyade belki mesela tercihler üzerinden biraz konuşursak hangisinin ağır bastığı ortaya çıkmaz mı? Yani hepsi deyince de hiçbir şey gibi bir şey oluyor.

Melis Behlil: Ben birkaç tane sayayım o zaman. Karşılaştırmalı olabilir. Benim işime en çok gelen o olur. Onu hemen söyleyeyim.

Çetin Sarıkartal: Karşılaşmalar diye bir tane yapılmıştı sanırım.

Melis Behlil: Hayır, karşılaştırmalı olarak, yani diğer ülke sinemaları ile de karşılaştırmalı olarak. Karşılaşmalar biraz daha farklı bir şeydi sanki...

Çetin Sarıkartal: Karşılaştırmalı ama sadece ülke sinemalarını kastetmiyoruz değil mi? Mesela mecralar arası karşılaştırmalar da olamaz mı? Edebiyat olabilir, disiplinler... Hani orada aslında o karşılaşmalar konferansıyla kendimizi tekrar etmeden bir temaya varabilelim.

Melis Behlil: Sinema ve oyun diye az önce bir şey ortaya çıktı. Oyunculuk olur, oyun kavramı olur, oyuncu anlatılar olur. Konuşmalar da...

Çetin Sarıkartal: Ben o kadar memnun olurum ki fikrimi sorarsanız... Konuşmalarda yine karşımıza çıkan melodram ve komedi, sık sık, bu gülme ve ağlama hikâyeleri sık sık konuşuldu. Türler üzerinden... Hiç yaptık mı türler? Yapmadık galiba?

Çetin Sarıkartal: Oyun onu içermez mi?

Melis Behlil: Yani benim aklıma gelenler bunlar.

Selim Eyüboğlu: İsim konusunda da konuşalım. Mesela "Sinema ve Para" çok tematik... Bence daha çağrışımsal açılımları olan isimler

vermeye dikkat edilmeli. Çünkü Sinema ve Para deyince hani aklıma bile gelmedi böyle bir konferansta sunum yapabileceğim. Yani aklımın köşesinden bile geçmedi. O yüzden, insanlar hani a bunda da verebilirim diye çağrışımsal bir şekilde başka yerlere gidebilmeli. Hani taş atarsınız o halkalar yayılır, insanın aklına bir sürü şey getirir.

Çetin Sarıkartal: Yani derdimizi muğlâklaştırmadan söz etmiyorsun değil mi Selim? Tam tersine, derdimizi muğlâklaştırmak değil de ufuk açıcı bir başlık koyabilmek lazım.

Selim Eyüboğlu: Yani Sinema ve Politika bile benim için biraz şey oldu gene...

Deniz Bayrakdar: Yani galiba bir sene ara vermeden önce aklıma gelen bir konu benim "Yas ve Matem". Pardon "Haz ve Matem" miydi? Yas ve Matem değil.

Çetin Sarıkartal: Bir tarafta haz vardı.

Deniz Bayrakdar: "Haz ve Matem" vardı. Bu seneki Kitap'ta yazıyordu.

Çetin Sarıkartal: Ama seyir çalıştık hocam. Orada haz konusuna epeyce bir değinmiştik.

Deniz Bayrakdar: Sen sanat demiştin

Çetin Sarıkartal: Evet ben dedim onu ."Sinema ve Sanat" yerine "Sinema ve Oyun" mesela. Çünkü sanattan daha fazla çağrışım yaptırabilir diye düşünüyorum. "Sinema ve Fantezi" diye bir öneri geldi.

Savaş Arslan: Yeni kavramı, yani Türkiye'de yeni sinema var mı? Yenilik nedir? Yeni anlatılar var, işte Türkiye'de yeni sinema diye bir şey konuşuluyor. Nerede başlamıştır bu, nerede biter? İçinde ne vardır? Yeşilçam dahil midir Yeni Türk Sineması'na? Dahil değil midir? Türkiye'de Yeni Sinema mı demeliyiz? Yeni Türk Sineması mı demeliyiz?

Çetin Sarıkartal: Bence jön demeliyiz. Çünkü erkek olduğu da kesin.

Savaş Arslan: Hani bütün bu yeni kavramı... Zaten modern sözcüğü de yeni demek. Bu yeni kavramı modern bir şey mi yoksa postmodern bir şey mi?

Çetin Sarıkartal: Bir de cinsiyeti de var diye düşünüyorum. O yüzden jön diyelim bence.

Savaş Arslan: İstersen jön de.

Çetin Sarıkartal: Hayır, yani şeyi hatırlatmak istedim bir yandan. Yine çok dillendi her sene konuşuyoruz ama bu, kadın, erkek meselesi de olabilir.

Savaş Arslan: Sinema ve cinsiyet diye öyle geniş bir şey de olabilir.

Çetin Sarıkartal: Evet, mesela bu sene şey konusuna ne diyorsunuz, cinsiyet, cinsellik vs... Çünkü sansür adına da dillendirildi o tür çalışmalar da gelebilir. Kadın... Efendim?

Melis Behlil: Seks.

Çetin Sarıkartal: Sinema ve Seks?

Melis Behlil: Hayır sadece seks olacak ki böyle büyük poster dört harfle...

Tül Akbal Süalp: Oyun olabilir. Çünkü oyunun felsefi açılımları var, hem aslında bir tür oyun, yani "mış gibi" yapmayı da içine katıyor, fanteziyi de içine alabilir. Mesela alt başlıklardan biri olabilir.

Çetin Sarıkartal: Fantezi oyunun alt başlığı olabilir. Cinsiyet oyunları olabilir. Ne diyorsunuz oyun konusunda?

Tül Akbal Süalp: Olabilir.

Çetin Sarıkartal: Yani ne diyorsunuz oyun konusunda?

Tül Akbal Süalp: Zahit, buyurun.

Çetin Sarıkartal: Zahit? Bu konuşulanların içinde, şöyle bir şey yapalım yeni bir şey söylemek de serbest olsun ama şu ana kadar dillendirilenler konusunda da tercihlerimizi bildirebiliriz, böylelikle biraz daha netleşiriz.

Ahmet Gürata: Hafıza ve unutma belki yeniyi orada biraz birleştirebiliriz. Ama geçmiş üzerinden yaptık bunu da hani bu sefer...

Çetin Sarıkartal: Ben neden korkarım söyleyeyim mi? Şahsi bir şey söyleyeceğim. Hafıza konusunda çok ciddi bir şey oluştu. Yine hani şurada değindiğim sakınca çıkarsa diye çok korkarım. Yani hafıza konusunda uluslararası literatürden direk bir tane filme uyarlama şeklinde çok kağıt gelebilir. Ben istiyorum ki, ufuk açıcı olalım ve yazarları da yaratıcılığa teşvik edebilelim.

Savaş Arslan: Ama hocam o konferans ilanını nasıl yazdığıyla da bağlantılıdır. Yani öyle bir şeyin gelmemesini sağlayacak şekilde bir kavramsal dizge de yaratabilirsin.

Çetin Sarıkartal: Ama o zaman adına niye Hafıza diyelim.

Savaş Arslan: Yok yok yeni ile bağlantılı olarak düşünülmesi gerekiyor. Yeni olan bir şey unutulmuş bir şey midir? Bellekte kalan bir şey midir?

Tül Akbal Süalp: Hani o Nietzsche'den alınarak geliştirilen bir kavramdır bu hafıza tartışmalarında da. Aslında ondan ne tahayyül ettiğimiz açılımlı bir şey de olabilir.

Çetin Sarıkartal: Ben kendi adıma şey istiyorum, anlatım konusunu kendi başına çalışabileceğimiz bir konferansımız da olsaydı. Yani diyalogları analiz eden, sinematografiyi analiz eden, kurguyu analiz eden yani bence şimdiye kadar ki yayınlanan kitaplarımız içerisinde bu tür uygulamayı da analiz ederek sektörün de temsilcilerinin okuyacağı yazılarımızın sayısı var ama fazla değil. %30'u geçmez, hani bunu da arttırabilecek bir temamız olabilse keşke.

Zahit Atam: Benim uzun zamandır üzerinde düşündüğüm iki konu var. Bir tanesi Sinema ve Felsefe meselesi, bunu bizim sinemamızın yapısal eksikliklerinden birisi olarak gördüğüm için, ikincisi de burada Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler tartışmasına yaklaşık altı yıldır katılıyorum. Türkiye sinema tarihinin bir çatısının kurulacağı, bir dönemlendirmesinin yapılacağı, o dönemler arasında ortakların genel özelliklerinin ulusal kimliğinde neler oldu, tarihsel değişimleri ne oldu yani Türkiye tarihinde Türk Sineması'nın izlerinin sürülebileceği genel bir makro çatının kurulacağı, konferansın bir gününün buna ayrılması çok önemli...

Çetin Sarıkartal: Tarih meselesini mi diyorsun? Ama şimdi tarihi hem bir konferansın konusu yaptık...

Zahit Atam: Hayır, tarih derken dönemsel bir periyodizasyon halinde...

Çetin Sarıkartal: Biz orada historiyografi de yaptık, günlerden birini de buna ayırdık. Yani ben hatırlıyorum çünkü onun da toparlama konuşmasını yapmıştım.

Melis Behlil: Metodoloji?

Çetin Sarıkartal: Ben de onu diyecektim. Yöntem dersek, istersek sinemada...

Ahmet Gürata: Estetik ve yöntem diyebiliriz.

Çetin Sarıkartal: Evet mesela. Estetik sözcüğü. İsteyen oyun da çalışabilir estetik dersek. İsteyen felsefi anlamda, sinemanın kendi felsefesi üzerinden de çalışabilir. İsteyen teknik üzerinden de estetiğe değinebilir.

Selim Eyüboğlu: Estetik deyince mesela bu o kadar geniş ki... İnsan bir ipucu istiyor, böyle kendini çekici hale getirecek bir alt başlık, bir şey istiyor. Ne isterseniz var kabulü ima eden bir isim de aslında çelişkili biraz. Ben hazır mikrofonu almışken, şimdi bu fantezi

meselesinde, Türkiye'de çok genel, yanlış ve muğlâk kullanılan bir fantezi anlayışı var. Yani 70'ler sinemasından *Dünyayı Kurtaran Adam*'la (Çetin İnanç, 1982) sınırlandırılabiliyor fantezi kavramı. Oysa şöyle bir şey de var. Tarihsel bir filmi... Bu Murat Belge'nin ikinci terim neydi, hani? Onu işte uyguladığınızda diyelim bu *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) müthiş bir film değildi ama IV. Murat tarihsel konu değil, filmin konusu o değil, mesela fantezi boyutunda bir şeyler yapılmak istendiğinde Türkiye'de kıyametler kopabiliyor. Türk Sineması ya da Türk seyircisi fanteziye açık değil galiba.

Çetin Sarıkartal: Doğru, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (Ezel Akay, 2005) filmi de bence ona yönelik eleştiriler aldı, buna katılıyorum.

Selim Eyüboğlu: Ayrıca Fantastik Türk Sineması'nda kullanılan fantastik kelimesi de bambaşka bir kelimedir. Bütün bunların konuşabileceği, ilginç, çok verimli bir alan olabilir.

Çetin Sarıkartal: Filmin gösterdiklerinden ziyade izleyicide uyandırdıkları fantezilere yönelik eleştiriler daha fazla olabiliyor.

Selim Eyüboğlu: Yani bu konuda açılabilecek çok şey var.

Çetin Sarıkartal: Üstelik bu cinsiyet meselesine de değinme imkânı verebilir. Yani erkekle kadın...

Selim Eyüboğlu: Yani fantezinin felsefi açılımı da bunun içine kolayca girebilir bir şekilde.

Deniz Bayrakdar: Rüya da girebilir.

Çetin Sarıkartal: Hayal.

Esra Biryıldız: Düşlemek ve düşünmek diyelim.

Çetin Sarıkartal: Hayal kavramı üzerinde...

Deniz Bayrakdar: Çok güzel, hayal.

Esra Biryıldız: Düşlemek ve düşünmek?

Çetin Sarıkartal: Yok. Ben hayali başka şeyden dolayı söylüyorum. Yani ben ille bir mecra üzerinde çalışmak isteyenlere, yani anlatım çalışmak isteyenlere kapı açalım diyorum.

Orkun Şahin: Hocam belki burada çok fazla sosyal bilimci var ama önümüzdeki sene bu işin belki teknolojik boyutu da tartışılabilir. Çünkü hem diğer bilimlerle de sinemanın bir araya gelmesi, fen bilimleri ile bunların sinemada işlenmesi ve insanlara gösterilmesi, diğer taraftan tarihi süreçte hangi teknolojiler kullanıldı ve yeni yönelimler de bu işin bir kısmı olduğuna göre şu anda konuşulan stantların yurtdışından gelmesi, değişik teknolojilerin sinemada uygulan-

ması, ayrıca diğer taraftan konu olarak, kavramsal olarak da fen bilimlerinin filmde ne şekilde ele alınabileceği veya nasıl bir şekilde bir araya getirilebileceği de tartışılabilir.

Çetin Sarıkartal: "Eski Yeni" diye bir konumuz olmadı mı bizim? Yaptık bile böyle bir şey. Deminden beri onu düşünüyorum da.

Zahit Atam: Yeni diyorum. Yeni sinema, yeni medya, yeni anlatım biçimleri... Anlatabiliyor muyum? Ortada bir kırılma var. O kırılmayı nasıl tanımlayacağız? Yani Yeşilçam bitti deniliyor mesela. Orada bir kırılma var. Tam da aslında bu dönemselleştirme hikâyesine çok uyuyor. Bu işin tarihini yapıyorsan, ne zaman kırıldı Yeşilçam? Ne zaman bitti? Yeni Türk Sineması ne zaman başladı? Yeni medya dijital teknolojileri ilk kez hangi filmde kullanıldı? Nasıl kullanıldı? Bugün nasıl kullanılıyor?

Çetin Sarıkartal: Şimdi, tarih çalışmamızı hatırlıyorsanız, Sinema ve Tarih konferansı sırasında, konferans sonrasında beliren, bu nedenle bir sonrakinde yeniden bir tarih bölümü de açmıştık, hatırlarsanız beşincisi Sinema ve Tarih'ti yanlış hatırlamıyorsam, altıncının içine de bir tarih bölümü açmıştık, bu nedenle. Niçin? Hatırlıyor musun? Çünkü bu sınıflamalar konusunda aşırı genele gittiğimiz için, zülfiyare dokunan şeylerin çok az çıkabildiğini söylemiştik. Yine öyle olabilir. Ben, kendi adıma bu dönemselleştirme işine meraklı bir grubun çalışmalarını sürdürmesinden yanayım. Yani bu tarih meselesini yeniden bir tema olarak getirirsek bence çok fazla insan ilgilenmeyebilir. O yeni, yani onu nasıl yapabilirizi düşünelim bence beraber, ama orada yenilikle kısıtlayıcı olmasın. Mesela "fantezi" de ufuk açıcı geldi bana. Buyurun.

Zeynep Altundağ: Ben, artı bir şey söylemek ve bir öneride bulunmak istiyorum. Bence bu konferansa artık üretimin de katılması gerekiyor. Akademik ve düşünsel bir üretimin yanı sıra belki tema kapsamında bir yarışma düzenlenir. Çünkü adı üzerinde yeni yönelimler, burada gençleri daha fazla görmek adına... Onların filmlerini tartışabiliriz belki biraz da.

Çetin Sarıkartal: Ama Türk Sineması'nı en derinden ve en uzun süreli çalışan grubun kurumsal örgütlenmesinden söz ettiğimiz için, yani bizim esas çalışma alanımız geçmişten bugüne Türk Sineması oradan çok sapmasak iyi olur. Yani tabii ki uygulamaya açılması çok önemli. Para konusunda çalıştığımız sıra sektör çok katıldı zaten. Sektör temsilcileri geldiler katıldılar. Bu sene de sektör katılımcılarının nitelik olarak çok iyi olduğunu düşünüyorum. Çok şey öğrendim

ben sektör katılımcılarından. Bizim ilgimizi çekebilecek şeyler söylemeye çalıştıklarını düşünüyorum.

Deniz Bayrakdar: Haluk Ünal'ın anlattıklarından ben gerçekten son derece aydınlandım. Bir şey söyleyeceğim. Yani konu da uzun tartışılır. Benim aklıma gelen bir de formatla ilgili de bazen sıkıntı çekiyoruz sanırım. Konuşma süreleri ve her oturuma yerleştireceğimiz insan sayısı, ana konuşmacılar... Yani bunların kıvamı konusunda bir kere daha konuşmaya ihtiyaç var. Her sene yeni bir kıvam tutturmaya çalışıyoruz. Geçen sene çok sektör paneli vardı. Bu sene az var ama onların sürelerini de ayarlamak lazım. Üç gün bence çok uygun ama konuşmaları belki bazı bölümlerde uzatabiliriz. Çünkü yani sözünü bitiremeyen çok insan oldu. O yüzden de anlatamadı derdini.

Çetin Sarıkartal: On beş dakika bir sunum için yeterli değil, ben de onu diyecektim. Ben olabildiğince her şeyi izlemeye çalışan birisi olarak izlenimimi söyleyeyim; zaten yirmi dakika oldu, ama bunun da birkaç dakikası "İki dakikanız kaldı. Toparlamaya çalışıyorum." diyerek, özür dileyerek geçti. İşte onun yerine yirmi dakika konuşulsaydı belki... Gerçi yirmi deyince yirmi beş olmaz mı diyeceksin. Ama gerçekçi olalım. On beş dakika beş sayfa demek.

Selim Eyüboğlu: Boşuna minimum değil yirmi dakika bütün konferanslarda...

Çetin Sarıkartal: Yani genel bir yirmi dakika meselesi bir altı sayfayı yavaş yavaş sunmak. Ya da yedi sayfayı sunma süresini garantileyelim diyorum yoksa toparlayamayabiliyoruz.

Melis Behlil: Yani dört sunuş koyduğumuz için.

Çetin Sarıkartal: Ya da metin isteyelim burada sadece tartışalım o da olabilir.

Melis Behlil: Onu yapmamız pratikte çok zor.

Çetin Sarıkartal: Yani son dakika sunuşları yerine.

Melis Behlil: Bir saat kırk beş dakika koyduk biz her bir oturuma ve dört kişi koyduk. Belki biraz daha az zaman ama üç kişi. Gerçi bu sefer de hep böyle dört kişi iyi oturdu panellere ama üç kişi sanki daha fazla şey sağlıyor.

Deniz Bayrakdar: Senin bu son söylediğini çok uygun görüyorum. Yani ben her zamanki gibi, son dakika insanı olmama rağmen makalelerin vaktini daha önceden belirlersek daha iyi olur. Önceden gönderildiği ve gönderilmediği halde de kabul edilmediği bir sürece geçmekte yarar var. Çünkü mesela doktora öğrencilerimizin çok daha hazırlıklı olduğunu gördüm. Ben kendimden örnek vereyim.

Çünkü onlar dönem ödevlerini hazırlamışlar ve hazırladıkları bir şeyle gelmişler ya da sunulmuş bir makaleyle gelen hocalarımızın daha güzel sunuş yaptıklarını gördüm. Onun için bence bir makale taslağı bile olsa göndermekte yarar var.

Çetin Sarıkartal: Ama bunu siz sunuşu kaldırmak şeklinde söylemiyorsunuz.

Deniz Bayrakdar: Hayır ben sunuşu kaldırmak şeklinde söylemiyorum ama bilimsel komiteye gitmeli ve dönmeli.

Çetin Sarıkartal: Evet önceden bir sunuş metni ya da bir taslak isteyebiliriz diyorsunuz. Bu olabilir.

ISBN 9786055809164



