DÜŞLER ve YOLCULUKLAR

“Sinema Yazıları”

Editörler:

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

Öğr. Gör. Melih TOMAK

Paradigma Akademi

Ekim - 2023

ISBN: 978-625-6579-09-5

DÜŞLER ve YOLCULUKLAR

"Sinema Yazıları"

Editörler: Mehmet KOŞTUMOĞLU. Ragıp TARANÇ. Melih TOMAK

Sertifika No: 69606

Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım

Fetvane Sokak No: 29/A

ÇANAKKALE

e-mail: fahrigoker@gmail.com

Yayın Yönetmeni

Nevin SUR

Kapak

Himmet AKSOY

Matbaa
Meydan Baskı Fotokopi
Sertifika No: 70835

Kitaptaki bilgilerin her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Bu Kitap T.C. Kültür Bakanlığından alınan bandrol ve
ISBN ile satılmaktadır. Bandrolsüz kitap almayınız.

Paradigma Akademi – Ekim 2023

DÜŞLER ve YOLCULUKLAR

“Sinema Yazıları”

Editörler:

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

Öğr. Gör. Melih TOMAK

Bilim Kurulu:

Prof. Dr. Berrak TARANÇ
Prof. Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR
Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ
Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER

- **Bilim Kurulu alfabetik dizinle yerleştirilmiştir.**
- **Her bölüm yazarının sorumluluğu altındadır.**

İÇİNDEKİLER

HİTCHCOCK SİNEMASI'NDA SÜRREALİST TEMSİLLER: SPELLBOUND FİLM ÖRNEĞİ 9
Akil Fikret Tosun

KORKU TÜRÜNDE CANAVARLARIN DÖNÜŞÜMÜ: DAVİD CRONENBERG SİNEMASI VE ORGANSIZ BEDEN..... 33
Azime Cantaş

BEDENİN BİR EYLEM VE İFADE ARACI OLARAK SİNEMADA DÖNÜŞÜMÜ: BİYO-İKTİDARIN REDDİ..... 57
Cenk Ateş

TÜKETİM TOPLUMU VE KİTSCH 69
Hilal Süreyya Yılmaz

UNTİTLED "*İSİMSİZ*" VE THE SQUARE "*KARE*" FİLMLERİ ÜZERİNDEN GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI 81
Hilal Süreyya Yılmaz

YÜCEL ÇAKMAKLI SİNEMASININ DÜŞÜNSEL KAYNAKLARININ İZLERİNİ FİLMLERİNDE SÜRMEK 91
İhsan Koluaçık

AKDENİZ KIYISINDA ORTAYA ÇIKAN DİNLERİN KÜLTÜR VE SİNEMAYA ETKİSİ 117
Kıvanç Hekim

ORYANTALİZM VE SİNEMA: ÇÖLDE ÇAY FİLMİ ÜZERİNDEN ORYANTALİST ÖYKÜ VE SİNEMASAL KODLAR ÜZERİNE BİR DENEME 129
Liane Linda BENCUYA

TÜRK SİNEMASININ İLK KUMAR PARODİSİ: İLLEGAL HAYATLAR 149
Mehmet Işık. Dilaver Bayındır

OSMAN FAHİR SEDEN'İN ORHAN GENCEBAY ŞARKILI FİLMLERİNDE SUÇ KAVRAMI 161
Melih TOMAK. Ragıp TARANÇ

İRAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKLİK VE İNANÇ KAVRAMLARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME.....181
Muhammed Toprak

ŞEMA KURAMI BAĞLAMINDA SİNEMADA KARAKTERİ ANLAMLANDIRMA: ARAF FİLMİ ÖRNEĞİ.....193
Ozan Otan

AUTEUR KAVRAMI BAĞLAMINDA YILMAZ ERDOĞAN FİLMLERİNİN İNCELENMESİ..213
Salih Ocakoğlu

TOPLUMSAL SORUNLARIN SİNEMAYA YANSIMASI: MADDE 438 FİLMİ ÖRNEĞİ 223
Türker Söğütlüler

SUNUŞ

Sinema, insanın kolektif bilinçaltını yansıtan, hayal dünyasını şekillendiren ve ruhunu coşturan büyülü bir sanattır. Sinema perdenin ardındaki büyülü hikayeleri ve içsel dünyamızdaki yolculukları keşfetmeye adanmış bir rehberdir. Sinema, bir perde aracılığıyla bizi farklı zamanlara, mekânlara ve duygusal dünyalara götürebilme gücüne sahiptir. Her film bir hikaye anlatır ve her hikaye bir içsel yolculuktur. Bu hikayelerin içindeki karakterlerle birlikte yaşar, duygularını ve deneyimlerini paylaşırız. Sinemada izlediğimiz düşler, gerçeklikle iç içe geçer ve hayatımızın birer parçası haline gelir.

Sinema, kitlelere ulaşan büyüleyici bir sanat formudur; duygularımızı tetikler, düşlerimizi canlandırır ve bizi farklı dünyalara taşır. İçinde yaşadığımız dünyadan farklı, bazen fantastik, bazen gerçeküstü, bazen de sıradan olan bu dünyalarda yolculuk etmek bize yeni perspektifler sunar. Kendi hayatımızı bir hikaye olarak görmek, içindeki anlamı ve değeri fark etmek, hayatımıza daha anlamlı bir perspektif kazandırabilir. Her filmde bir parça kendimizi bulabiliriz ve her yolculukta yeni bir bakış açısı elde edebiliriz. Sinema, bir pencere gibidir; farklı dünyaların ve yaşamların içine bakmamıza olanak tanır. Pencereden içeri bakarak kendi içsel dünyamızı keşfetmeye ve büyülü yolculuklara çıkmaya davet ediliriz. Sinema, bize insanlığın ortak duygularını, dileklerini, korkularını ve umutlarını anlatır. Bir filmde kendimizi bulduğumuzda, aslında insanlığın kolektif deneyimini de paylaşmış oluruz. Sinema, bir araçtır; bizi bir araya getirir, etkiler ve değiştirir.

Sinemanın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini ve bizi içine çeken düşlerin, duyguların ve yolculukların derinliğini keşfetmek için *"Düşler ve Yolculuklar"* adıyla yola çıktığımız bu kitapta, film dünyasının büyüsünü, karakterlerin içsel evrimini, mekânın sembolizmini ve hikayelerin ardındaki derin anlamları değerli yazarlarımızın katkılarıyla inceleyeceğiz. Her sahne, her çekim ve her replik, bir hikayenin parçası ve bir yolculuğun başlangıcıdır. *Birlikte bu büyülü düşler ve içsel yolculuklar dünyasına adım atalım.*

Prof. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU
Doç. Dr. Ragıp TARANÇ
Öğr. Gör. Melih TOMAK
Ekim 2023-İzmir

HİTCHCOCK SİNEMASI'NDA SÜRREALİST TEMSİLLER: SPELLBOUND FİLM ÖRNEĞİ[1]

Akil Fikret Tosun[2]

Giriş

Sürrealizm ve sinema ilişkisi rüya ve düş gücü zemininde benzerliklere sahiptir. Her ikisi de rüyalardan, düş gücünden ve karanlıktan beslenir. Sürrealizmin perdesi bilinçaltıdır. Bilinçaltının özgürleştiği yer sinema perdesidir. Bu nedenle her ikisi de karanlığa ihtiyaç duyar. J.B. Brunius salonu yavaş yavaş kaplayan karanlığın, gözleri kapatmakla aynı şey olduğuna dikkat çeker. Sonra, ekranda ve insanın içinde, bilinçsizliğin karanlığı baskınlar yapmaya başlar. Rüyada olduğu gibi, görüntüler, çözülmeler veya yavaş yavaş belirip kaybolmalar yoluyla belirir ve kaybolur.

Zaman ve mekân esnekleşir, isteğe göre daralır ve esner. Kronolojik düzen ve sürenin göreli değerleri artık gerçekliğe karşılık gelmez (Hammond, 2000, s.114). Paul Ramain, rüyaların ve sinemanın özdeş doğasından bahsetmiş ve Sigmund Freud'un rüyaların sözlerle tercüme edilemez ve sadece görüntülerle ifade edilebileceği sözlerinden ilham almıştır. Hatta sinemanın tüm anlatımsal ve görsel süreçleri rüyada bulunur diyecek kadar ileri gitmiştir. Benzer şekilde, Jean Goudal 1925'te sinematografik" imgenin "bilinçli bir halüsinasyonu temsil ettiğini ve Sürrealizmin edebi alanda gerçekleştirildiğini görmek isteyeceği bu rüya ve bilinç kaynaşmasını kullandığını yazmıştır (Fotiade, 2018, s.4-5). Arkasına rüyaları ve düş gücünü alan Sinema ve Sürrealizmin birlikteliği çarpıcı, yaratıcı, şok edici çalışmalara imkân tanımaktadır. Kuşkusuz sürrealist yönetmen Luis Bunuel'in Hitchcock tarafından dünyanın en iyi yönetmeni olarak tarif edilmesi tesadüf değildir (Stam, 1983, s.7).

Alfred Hitchcock bu birlikteliği sağlamış ve sinema tarihinde iz bırakan filmlere imza atmıştır. Bu filmlerden birisi de sürrealist ressam Salvador Dali ile iş birliği sonucunda yaptıkları Spellbound-Öldüren Hatıralar (1945) adlı filmdir. Özellikle Salvador Dali'nin tasarladığı rüya sekansı ile öne çıkan film, Hitchcock'un anlatı kabiliyeti ve teknik becerisiyle sürrealist bir temsile dönüşmüştür. Bu metin öncelikli olarak farklı metinlerden yola çıkarak

[1] Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından "10613 ID ve SYD-2023-10613 proje kodlu Kariyer Başlangıç Projeleri" kapsamında desteklenmiştir.
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema, akilfikrettosun@yyu.edu.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-1493-1784.

ve sinemasında var olan sürrealist temsilleri saptayarak Hitchcock'un sürrealist bir yönetmen olduğu görüşünü tartışmaya açmaya odaklanmıştır.

1. Sürrealizm ve Sürrealist Estetik

19. ve 20. yüzyıl uygarlığının, rasyonel düşünce yapısının inşa ettiği dünyaya ve değerlere olan inançsızlığın göstergesi olan sürrealizm referansını aldığı düş gücü ve bilinçaltı ile her kavramı, her düşünceyi alt etme gücüne sahiptir. Bilinçdışının özgürleştirilmesi adına İrrasyonel olanın kutsandığı gerçeküstücülük gündelik hayatın tüm ahlaki ve estetik kurgularına meydan okumuştur. Sürrealist manifestonun yazarı Breton, gerçeküstücülüğün nedeni, özgürlüğün nedenidir demiştir (Breton, 1978, s.114). Bu özgürlüğe ulaşmanın yolu düşler ve bilinçaltından geçmektedir. Sürrealizmin burjuva sanat, ahlak, estetik, ekonomik vb. değerlerine karşı verdikleri savaşın temel argümanları Freud ve Marx'ın metinleridir.

Sürrealistler için rüya, aklın kontrolünden kurtulmuş bir hayali üretim tarzını ve sanatsal, politik ve günlük deneyimler ve pratiklerle kullanılabilecek yükseltilmiş bir algı biçimini temsil etmektedir. Dada'da burjuva karşıtı psişik serbest oyun olarak kendini gösteren irrasyonel olana olan ilgi, Sürrealist manifestonun yazarı Breton tarafından sistematik olarak araştırılmıştır. Breton, savaş sırasında Fransız ordusunda hastane hizmetlisi olarak hizmet ederken, Sigmund Freud'un bilinçdışı teorileriyle tanışmıştır. Psikanalistin eserleri ilk olarak 1920'lerin başında Fransızcaya çevrildikten sonra Breton ve arkadaşları, "otomatik yazma" teknikleri geliştirerek, bilinçdışının bilimsel fikrini kendi şiirsel ilgi alanlarına hızla özümsemişlerdir. Kısmen Freudcu "serbest çağrışım" modeline göre, önceden tasarlanmış herhangi bir fikrin yokluğunda hızlı yazma telaşları gerçekleştirilmiştir. 1924'te Breton, bu eğilimleri bir etiket altında pekiştirmeyi uygun görmüş ve uzun gebelik döneminden sonra, Breton'un Birinci Sürrealist Manifestosu'nun yayımlanmasıyla Sürrealizm doğmuştur. Sürrealizm kelimesi ilk olarak 1917'de Breton'un rol modeli şair Apollinaire tarafından türetilmiştir. Ancak Apollinaire'in sanatta yeni bir mantık-üstü ruhu karakterize etmeye yönelik oldukça muğlak girişimleri, Breton'un 1924 tarihli manifestosunda daha fazla kesinlik kazanmıştır. Gerçeküstücülüğün "önceden ihmal edilmiş bazı çağrışımların üstün gerçekliğine, rüyaların her şeye kadirliğine, düşüncenin çıkar gözetmeyen oyununa olan inancına dayandığı" söylenmiştir.

Manifesto esasen bir şairin beratıdır. Bu aşamada görsel sanatlara çok az ilgi gösterilmiş ve öncelik "psişik otomatizme" verilmiştir. Bunun "akıl tarafından uygulanan herhangi bir denetimin yokluğunda, her türlü estetik kaygıdan muaf olarak" yürütülecek olması,

Sürrealizm'in Dada'dan bir merkezi ilkeyi miras aldığını açıkça ortaya koymaktadır. Dada gibi Sürrealizm de "sanatın" iddiaları ile "yaşamın" iddiaları arasındaki ayrımları silmeye adanmıştır. Freud'u Sürrealist projenin yol gösterici ışığı olarak adlandıran Breton, estetik üreticisinden çok "soruşturmalar" yürüten "insan kaşif"ten söz etmiştir. Bir devrimden daha azı öngörülmemiştir (Hopkins, 2004, s.16-17). Peki sürrealizm nedir? Bu tanım bizzat sürrealizmin manifestosunu 1924 yılında yazan Andre Breton tarafından yapılmıştır. Sürrealizm kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizmdir (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlemdir.

Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlemek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir. Aşağıda adı geçenler mutlak sürrealizm eylemlerinde bulunmuştur: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Dèlteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac (Breton, 2009, s.31). Sürrealistler için bazı terimler sıklıkla kullanılmakta ve hareketin özünü yansıtmaktadır. Nesnel şans, çılgın aşk, sarsıcı güzellik, şok, rastlantı, uyumsuzluk vb. gibi kavramlar hareketle ilişkilendirilen kelimelerdir.

Sürrealizmin kendisine özgü birtakım teknikleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki otomatik yazımdır. Otomatik yazı, bilinçli müdahale olmadan yazmaktır; kalem tutan el ister eleştirel ister estetik ister ahlaki kaygılar biçiminde olsun, anlık bilincin uyarılarına aldırış etmeden sayfa boyunca koşar. Her şeyden önce düşüncenin (ve dolayısıyla dilin) rasyonel mantığın ve onun ahlaki ve estetik suç ortaklarının dayattığı kölelikten kurtuluşu olarak tasarlanan otomatizm, bilincin niteliksel olarak daha yüksek bir düzleme-'bilinçaltı' olarak adlandırılabilecek şeye yükselmesini sağlamaktadır (Breton, 1978, s.20-21). Otomatizm Freudçu serbest çağrışımla ilişkilidir. Sürrealist otomatizm süreci tersine çevirerek rasyonel bilinci engeller. Bir diğer teknik sürrealist ressam René Magritte'nin depaysement tekniğidir. Fransızca sahne değişimine (sürrealist yönelim bozukluğu), karşılık gelen depaysement ingilizcede manzara değişikliği anlamındadır. Depaysement mantıksız ve çelişkili kombinasyonları amaçlayan, zıt nesneleri farklı bir ortama yerleştirerek psikolojik bir şok yaratan bir tekniktir. Dépaysement tekniği, esprili ve düşündürücü görüntüler yaratmasıyla tanınan Belçikalı sürrealist ressam René Magritte (21 Kasım 1898–15 Ağustos 1967) ve onun "zihin" kavramı ile başlamıştır. Dépaysement'in genel tanımı, orijinal kullanımlarını,

işlevlerini ve gerçek bağlamlardaki anlamlarını tipik olarak yerleştirilemeyecekleri alışılmadık yerlere birleştirerek gerçeküstü illüzyonların yaratılmasıdır (Ji, Park, 2021, s.124). Diğer bir teknik sürrealist ressam Salvador Dali'nin otomatik yazının pasif durumuna eklenmek üzere "paranoyak-kritik yöntem" adını verdiği bir yöntemdir. Dali paranoya-kritisizmi kuruntu fenomenlerinin kritik yorumlanmasına dayanan spontan bir irrasyonel algı olarak tanımlamaktadır. Dali, 1929'da "paranoyak-kritikal yöntemini ortaya attığında; otomatizmin pasif durumuna bir destek getirdiğini ya da bir ek yaptığını; böylece dalgınlığı sistematize edebilmenin ve gerçekler dünyasına ait toplam güvensizliğe bir katkıda bulunabilmenin mümkün olduğunu ileri sürmüştür (Passeron, 1982, s.61-145).

Tüm bu yaklaşımların ışığında;

Sürrealizm sadece çarpıcı bir görüntü, akıl dışı cümle veya rüya benzeri doku değildir. Bunlar yöntemlerdir. Temelde hayal gücünü özgürleştirmekle ve gerçekliğin tanımını genişletmekle ilgilenir (Harper, Stone, 2007, s.116).

Sürrealizmin özgüllüğü, Michel Carrouges'un belirttiği gibi, belirli bir kurgulama stratejisinde yatmaktadır: Sürrealizm gerçek olmayanla karıştırılmamalıdır; gerçek ile gerçek dışının, sıradan ile fantastiğin canlı bir sentezidir (Graf, Scheunemann, 2007, s.236).

Breton'un gerçeküstülüğü, nesnellik ve öznellik, algı ve hayal gücü, doğa ve temsil arasındaki ayrımları ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır (Lowenstein, 2015, s.14).

Dolayısıyla sürrealist estetik bu ayrımları ortadan kaldırmaya hizmet etmektedir. Sürrealizm kendi dinamizmiyle olduğu kadar geleneksel estetik kategorilerin çok ötesindeki olayların gücüyle de harekete geçmiştir. Katı tanımları, geleneksel rasyonalite tarafından belirlenen sınırları veya akademik kompartıman zihinselleştirmeyi kabul etmeyi reddetmiştir. Psişik otomatizm (otomatik yazım), aşk, nesnel şans, ilham, dil, rüyalar ve delilikle ilgili tüm sorunların sürrealist keşifle aydınlatılmış ve açıklığa kavuşturulmuştur. Sürrealist devrim, Aydınlanma ideolojisinin, bu ideolojinin kilisenin feodal hurafelerinin ötesine geçmesinden daha öteye gider. Bu tarihi sıçrayış, gündelik hayatın herkes tarafından yapılmış şiire dönüşene kadar, hayal gücünün her zamankinden daha eksiksiz bir gelişmeye ulaştığı yeni bir düşünce sentezini içermektedir.

Andre Breton'un sürrealizm nedir başlıklı seçilmiş yazılarından oluşan metinde otomatik yazı, sürrealist nesneler, nesnel şans arayışı, ruhsal bozuklukların simülasyonu, Breton'un "sarsıcı güzellik" kavramı, kritik paranoya, ilham kolajını zorlama yöntemleri (frotaj, kolaj ve Luca'nın kübomanyaları, Malet'in dekolajları, Paalen'in tütsülemeleri, Dominguez'in nesnesiz çıkartması gibi daha sonraki yöntemler), kara mizah ekimi, Sürrealist oyunlar ve araştırmalar sadece psişik ve sosyal gerçekliğin en kapalı alanlarını keşfetmek ve araştırmak

için paha biçilmez araçlar sunmakla kalmaz, aynı zamanda kalıcı sürrealist devrimin önsezili hayaletlerini de serbest bırakır. Bunlar, Greko-Romen, Hıristiyan/burjuva, Kartezyen/pozitivist mirasın zayıflatıcı tüm kalıntılarının nihai tasfiyesinin ilk gerçek somut öngörüleridir. Her şeyden bağımsız-otomatik yazın ve rüyaların tarifinin temsil ettiği bu ürünler uygarlığın geleneksel değerlerine yönelik sürrealist küçümsemenin, örnekleridir (Breton, 1978, s.1-104). Sürrealist estetik bir strateji olarak şaşırtıcı, tuhaf nesneleri yan yana koyma, bir şok yaratma peşindedir. Sürreal estetiğin amacı gerçeğin sınırlarının ötesine geçmek, rasyonel ile irrasyonel, bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınırlara meydan okumak ve fantezi, rüya ve cinsel arzunun enerjilerinden ilham almaktır. Sürrealist sanat ve şiir, her şeyden önce, rastgele dil ve imgelerin kafa karıştırıcı ve şok edici yan yana gelmeleriyle karakterize edilir (Kuhn, Westwell, 2012, s.395).

2. Sürrealist Sinema

Sinema tarihinde sürrealist sinema avangart bir hareket olarak konumlandırılır. Sürrealist sanatçı ışıklandırma, çerçeveleme ve kurgu gibi anlamlı araçlarla şok, yönelim bozukluğu (Kişide, zaman ve yer bilincinin bozulması) ve sürpriz yaratma becerisiyle yeni olana ilgi duymuştur. Birinci ve ikinci Dünya savaşları arasında, Sürrealizm etkisinde çalışan Avrupalı film yapımcıları, Germaine Dulac'ın La Coquille et le clergyman/The Seashell and the Clergyman (1927) gibi önemli eserleriyle; Man Ray'in Etoile de mer (1928) ve Les mystères du Château de Dés (1929); Salvador Dali ve Luis Bunuel'in Un chien Andalou (1929) ve L'âge d'or (1930); ve Jean Cocteau'nun Le sang d'un poète/The Blood of a Poet (1932) adlı eseri ile avangard filme sürekli olarak etkili katkılarda bulunmuşlardır. Aynı zamanda, aralarında Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton ve Paul Eluard'ın da bulunduğu Sürrealist sanatçılar, şairler ve film yapımcıları, Sürrealizm ve sinema üzerine eleştirel ve teorik makaleler yayınlamışlardır. Sürrealizm'in etkisi daha sonraki deneysel film hareketlerinde belirgindir. ABD'li film yapımcıları Maya Deren (Meshes of the Afternoon, (1943) ve Sidney Peterson'ın (The Lead Shoes, (1949) Freud'dan etkilenen psikodramalarının yanı sıra 1940'ların bir dizi Hollywood filmindeki rüya ve fantazi sekansları da dahil: örneğin Hitchcock'un Spellbound (1945) adlı filmi, Salvador Dali tarafından tasarlanan rüya sekanslarını içerir. Her ne kadar "gerçeküstü" terimi, rüya gibi, kafa karıştırıcı veya fantastik filmlere gevşek bir şekilde gönderme yapmak için yaygın olarak kullanılsa da (Terry Gilliam, David Lynch ve Quay kardeşlerin çalışmaları en sık alıntılananlar arasındadır), film araştırmalarında Sürrealizm tarihsel bir film hareketi ve avangard filmin hikayesinin bir parçası

olarak ele alınır (Kuhn, Westwell, 2012, s.395). Sürrealistler Robert Wiene'nin Das Kabinett des Dr Caligari (1919) gibi korku filmlerine,Amerikan komedilerine (Chaplin, Keaton, Langdon, Sennett), ve ve romantik melodramlara (Hathaway'in 1935 yapımı Peter Ibbetson filmi, Breton tarafından sürrealist düşüncenin bir zaferi' olarak değerlendirilmiştir) hayran kalmışlardır. Sürrealist sinema rüyaların, arzuların hayat bulduğu, erçeklliğin dönüştüğü, anlatı tutarlığının sorgulandığı bir evrendir. Bu evrenin sürrealist fikirler için ne kadar büyük bir etki yaratma kapasitesine sahip olduğu sürrealistler tarafından keşfedilmiştir.

Sürrealist şair Robert Desnos'a göre sinema şiirsel özgürleşme ve mest olmanın tam da yeri, gerçeklik ve hayal arasındaki ayrımın ortadan kalktığı büyülü bir zaman-uzamdır. Sinemaya duyulan susuzluk ve sinema aşkını meydana getiren şey hayal etme arzusudur. Sinema mucizesinden bahsederken Breton şöyle yazar: Koltuğuna oturduğu andan gözlerinin önünde evrilen kurgunun içine kaydığı dakikaya kadar [seyirci] büyüleyici ve algılanamaz olduğu kadar uyuyanla uyanık olanı birleştiren kritik bir noktadan geçer. 1927 tarihli metninde Antonin Artaud bunu daha da fazla kategorileştirmiştir. Ona göre rüyaları ya da bilinçli yaşamda rüyaya benzeyen tüm şeyleri tercüme etmek için yapılmadıysa sinema yoktur (Stam, 2014, s.67). Sürrealist yazar, eleştirmen, şair Philippe Soupault'nun coşkuyla hatırladığı gibi, sinema arzuların ve hayallerin ifadesi için ayrıcalıklı bir araçtır.

Sürrealizm'in ilk günlerinde sinema sürrealistler için büyük bir keşiftir. Sürrealistler filmi rüyaları ifade etmek için harika bir araç olarak görmüşlerdir. Filmin hayalleri ifade etmek, dönüştürmek ve gerçekleştirmek için olağanüstü olanaklar sunacağını düşünmüşlerdir. Ona göre sinema, erkeklere edebiyat ve tiyatrodan bile daha üstün bir güç vermiştir. Sinemada her şeye izin vardı. Sürrealistler, sinemanın "karanlık salonlarını", gerçeğin dönüşümü olarak tanımlanan gerçeküstünün yaratılmasına elverişli bir alan olarak görmüşlerdir. Michel Leiris'in belirttiği gibi: "Sürrealizme sahip olmak için önce realizme sahip olmalısınız, manipüle edebileceğiniz bir realiteye sahip olmalısınız". Dalí'ye göre film, gerçekliğin ham maddesini dönüştürme potansiyeline sahiptir. Ona göre sinemada ağaç, sokak, rugby maçı, filmde rahatsız edici bir şekilde dönüştürülür. Sürrealizmde olduğu gibi filmde de gerçek ve hayal edilen, geçmiş ve gelecek çelişkiler olarak algılanmayı bırakır. Fantezi ve günlük gerçekliği sorunsuz bir şekilde birleştiren aynı ontolojik gerçekliğe sahiptirler (Adamowicz, 2010, s.25-26). Özellikle sürrealist sinemanın en önemli örneklerinden birisi olan ve sürrealist sinema için bir rol model olan Luis Bunuel'in 1929 yılı yapımı Un Chien andalou (Bir Endülüs Köpeği) bu çelişkileri ortadan kaldırmasının yanı sıra, sürrealizm rüya ilişkisini yansıtması açısından da dikkat çekicidir.

Breton, rüyayı hem yaratıcı sürecin habercisi hem de bireysel ve kolektif arzunun özgürleştirici biçimlerini serbest bırakmanın bir yolu olarak görerek, rüyanın yaratıcı dürtüsünü vurgulamıştır. Un Chien Andalou, rüya görüntülerinin karanlık ve bazen şiddetli mizahını yakalama biçimiyle dikkat çeker. Bunu yaparak, rüya durumunu görsel terimlerle sinematik olarak canlandıran bu türden ilk film olur ve bu, Breton için onu ilk gerçek Sürrealist film yapmıştır. Bunuel, filmin Sürrealizm estetiğini Freudyen keşiflerle birleştirdiğini ileri sürer (Strom, 2023, s.13-15). O halde Bir Endülüs Köpeği sürrealist sinema için bir model olarak görülebilir.

3. Hitchcock Sineması

Bir auteur olarak Alfred Hitchcock (1899-1980) sinema tarihinde kendisinden en çok bahsedilen yönetmenlerden birisidir. Rohmer ve Chabrol'e göre Hitchcock, tüm sinema tarihindeki en büyük biçim mucitlerinden birisidir. Belki de sadece Murnau ve Eisenstein, biçim söz konusu olduğunda onunla karşılaştırılabilir. Hitchcock'un çalışma biçimi içeriği süslemez, onu yaratır. Hitchcock bu formülde özetlenebilir (Rohmer, Chabrol,1979, s.152). Hitchcock, onu usta bir stilist ve entelektüel, hatta ruhani derinliğe sahip bir hikâye anlatıcısı olarak savunan, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi Fransız Yeni Dalgası eleştirmenleri/film yapımcıları tarafından ele alındığı için şanslıdır.

Robin Wood için Hitchcock, senaryoya çok fazla güvenmeden anlamı görsel olarak iletme konusunda büyük bir yetenek göstermesi anlamında bir "sinematik" ustasıdır. Bununla birlikte, Hitchcock aynı zamanda psikolojik derinlikte karakterler yaratan ve onları ahlaki değerleri test eden hikayelere koyan olağanüstü yetenekli bir hikâye anlatıcısıdır (Palmer, Boyd, 2006, s.6). Hitchcock hikâyeye hiçbir şeyin müdahale etmesine izin verilmemesi gerektiğini bir kural haline getirmeye çalışmıştır. Bir film çekmek, bir hikâye anlatmaktan başka bir şey değildir ve anlatısallık, tekrar eden temalarından biridir. Hitchcock, çoğunlukla film yapısını ve tekniğini keşfetmekle ilgilenen benzersiz ve yenilikçi bir biçimci olarak ve filmlerini olağanüstü patlamalar etrafında odaklayan bir hayalperest-düşsel kurgu yazarı olarak düşünülür ve büyük saygı görür. (Gottlieb, 1997, s.xxiv-67). Hitchcock'un kendi sinema anlayışına dair görüşlerini özetlemek filmlerinin doğru okunmasını sağlayacaktır. Aşağıdaki bilgiler Hitchcock'un kendi metinlerinden aktarılmaktadır. "Seyirciyle oynamaya inanıyorum, kesinlikle, özellikle gerilim ile. Senaryoyu yazarken seyircilerin sizin istediğiniz gibi düşündüklerinden emin olsanız iyi olur. Hikâyeyi anlatıyorsun ve merakla onları köşeye sıkıştırıyorsun. Sette her zaman bir sahnenin düzenini kâğıda çizerim, böylece kameramanın

tam olarak hangi açıları istediğimi ve karakterlerimin ekranda nasıl olmasını istediğimi bilir. İşte kamera açılarından dram yaratmanın bir yolu… Bir sahneyi çekmeden önce ne istediğimi biliyorum ve genellikle onu nasıl elde edeceğimi de biliyorum. Tabii ki, burada oyuncularla karşılaşıyorsunuz-belki de oyuncuların görüşlerini söylesem daha iyi olur. Genelde yaptığım şey, sahneyi benim tarzımla oynamalarını sağlamak ve sonra, "Şimdi senin istediğin gibi yapacağız." Hangi yol daha iyi çıkarsa, biz onu kullanırız. İyi yönetmenliğin sırrı, bir hikâyeyi görsel olarak anlattığınızı hatırlamaktır. Aracınız ses ve görüntüdür. Ekran bu hikâyeyi olabildiğince çok anlatmalıdır-diyalog değil. Sinema izleyicilerinin ilgilerinin düzenli olarak sarsılmasını istediğini" kabul ediyor. Ancak, bireysel etkiler ne kadar önemli olursa olsun, "her sahne bir bütün oluşturur", bu yalnızca etkiyi artırmakla kalmaz, aynı zamanda aksi takdirde yalnızca bir dizi sarsıntıdan ibaret olacak şeyi, bir müzik parçası gibi bir sanat eserine dönüştürür. Çabası, işine bir konserin veya senfoninin değişen ritimlerini ve doruklarını" vermektir ve tarif etmeye devam ettiği tekniklerin her biri, yalnızca en iyi şekilde kullanılmamalı, aynı zamanda orkestrasyonu da yapılmalıdır. Görsel bir senfoni olması gerektiğinde ısrar ettiği şeyi bestelemede birincil enstrümanı olarak kameraya tekrar tekrar vurgu yapar (Gottlieb, 2015, s.55-80).

Hitchcock için bir film yapmak, bir hikâye anlatmaktan başka bir şey değildir ve hikâye-söylemeye bile gerek yok- iyi bir hikâye olmalıdır. “Hayattan bir dilim denen şeyi ekrana koymaya çalışmıyorum çünkü insanlar hayattan istedikleri tüm kesitleri sinemaların önündeki kaldırımlarda alabilirler ve onlar için para ödemek zorunda kalmazlar. Öte yandan, tamamen fantezi de iyi değil- sadece kendim için konuşuyorum- çünkü insanlar kendilerini ekranda gördükleriyle ilişkilendirmek istiyorlar. Hikâye inandırıcı olmalı ve yine de sıradan olmamalıdır. Dramatik ve yine de gerçekçi olmalıdır. Ama bence bir film öyküsünde ulaşılacak her amaç, her hedef kovalamaca başlığı altına girer. O zaman iyi kovalamaca aynı zamanda karakteri ortaya çıkaracak ve gerilim oluşturmak için psikolojiyi kullanacaktır. Güdülerim her zaman daha sinsi olmuştur, ya da daha dolambaçlı bir kelimeyi tercih ederseniz, uğursuz. Bir casus olarak kendi filmlerime sızdım. Bir yönetmen diğer yarısının nasıl yaşadığını görmelidir. Seçimi ne olursa olsun, resim çerçevesinin içeriğinin bir etkisi olmalıdır. Dramatik kelimesinin gerçek anlamı budur. Duygusal etkiye sahip olanı ifade eder. Bir oyunda, eylem kelimelerle ileriye taşınır. Film yönetmeni ister bir çayırda ister bir telefon kulübesinde olsun, aksiyonunu bir kamerayla ileriye taşır. Her zaman ifadesini vermenin yeni bir yolunu arıyor olmalı ve her şeyden önce bunu en büyük tasarrufla ve özellikle de en büyük tasarrufla yapmalıdır; yani minimum çekimde. Her çekim, dramatik amaçlar için kesmeyi saklayarak mümkün olduğunca kapsamlı bir açıklama olmalıdır. Gözün konsantrasyonunu dağılmaması için yönlendiren bir

ortamda görüntünün etkisi birinci derecede önemlidir. Sekanslar asla yavaşlamamalı, eylemi ileriye taşımalıdır. Gezici bir kameradan hoşlanıyorum çünkü diğer birçok yönetmen gibi, hareketli bir filmin gerçekten hareket etmesi gerektiğine inanıyorum. Olay örgüsünü tekniğe uydurmak için bükmeye çalışmıyorum; tekniği olay örgüsüne uyarlarım. Ve önemli olan da bu. İyi tekniğin işareti, fark edilmemesidir. Filmlerin birincil amacının eğlence sağlamak olduğu her zaman unutulmamalıdır. İnsanları eğlendirmek için önce ilgilerini çekmek gerekir.

Hitchcock sinemasının en önemli özelliği gerilimdir. Hitchcock bir gerilim ustasıdır. Onun için dikkat çekmenin en güçlü yolu gerilimdir. Bir durumun doğasında var olan gerilim ya da seyircinin "Bundan sonra ne olacak?" diye sormasına neden olan gerilim olabilir. Bu soruyu kendilerine sormaları gerçekten çok önemlidir. Gerilim, seyirciye sahnedeki karakterin sahip olmadığı bilgilerin verilmesi süreciyle yaratılır" (Gottlieb, 1997, s.122-218). Hitchcock'un sürprizler ve yenilikler içeren tekniği değişkendir. Filmden filme farklılık gösterir. Fakat gerilim söz konusu olduğunda farklı teknikler kullansa da temel kural tüm filmlerinde aynıdır. Gerilimi üreten görsel bilgiler seyirciyle paylaşılır.

4. Sürrealist Hitchcock

Çoğu film tarihçisi ve eleştirmeni Hitchcock'un dışavurumculuktan etkilendiğini iddia etse de Hitchcock'un sürrealist yönü de güçlüdür. Truffaut, Hitchcock filmlerinin örgüsünün üç ana unsurdan korku, cinsellik ve ölümden oluştuğunu ifade etmektedir (Truffaut, 1987, s,320). Bu üç kavram bizi doğrudan psikanalize yani bilinçaltına ve ondan beslenen sürrealizme götürür. Dolayısıyla Hitchcock'un sürrealist olarak tanımlanmasının altında bu üç kavram önemli bir rol oynamaktadır. Sürrealizmin beslendiği Psikanalitik bir perspektiften yaklaşıldığında Truffaut'un Hitchcock ile yaptığı söyleşi film örgülerinin çocukluğuyla bağlantılı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Hitchcock'un çocukluğunda yaşadığı olayların etkisi sinemasında da görülmektedir. Hitchcock geçmişe baktığında kendisini uslu, çok yalnız, arkadaşı olmayan, hayal gücü geniş, iyi bir gözlemci, kendi oyunlarını keşfeden bir çocuk olarak tanımlar. Hitchcock protestan çoğunluğun yaşadığı İngiltere'de katolik bir ailenin çocuğudur. Küçük bir yaşta ailesi tarafından Cizvit mezhebine bağlı bir koleje verilmiş ve burada kendisinde günah olan bir şeyi yapma endişesi şeklinde ortaya çıkan ahlaksal kökenli bir korku gelişmiştir. "Her zaman da bundan kaçınmaya çaba gösterdim. Neden? Belki de fiziksel korku nedeniyle ... Fiziksel cezadan hep korkmuşumdur. O günlerde Cizvitler çok sert lastikten yapılmış bir sopa kullanırlardı. Sanıyorum bugün de kullanıyorlar. Ceza öyle olur olmaz uygulanmazdı, cezanın infaz ediliş şekli önemliydi... Dersten sonra başrahibi görmeye

çıkmamız söylenirdi. O da ciddi bir yüz ifadesiyle isminizi, çarptırıldığımız cezanın niteliğiyle birlikte deftere yazardı. Ondan sonra koca bir gün, cezanın infaz edilmesini beklemekle geçerdi" (Truffaut, 1987, s.24-25). Hayal gücü, öteki, yalnızlık-asosyal kişilik, korkular, günah, fiziksel ceza akla düşleri ve bastırılmış olanın mekânı olan bilinçaltını, özellikle sürrealistlerin beslendiği Freud'u ve Sade'yi getirmektedir.

Hitchcock, Freudcu psikolojiden ve özellikle de psikanalizden etkilenmiştir. Truffaut'un ölümle ya da anormal ile ilgili bir Hitchcock hayal edilemez. Sanırım sizi derinden etkileyen duyguları, örneğin korkuları çekiyorsunuz sorusuna verdiği kesinlikle, ben korkularla dolu bir kişiyim yanıtı sinemasında çocukluğunun etkisini göstermek için önemli bir kanıttır. Yine Truffaut'un geçen 40 yıl içinde, ısrarla ahlaksal ikilemleri filme aldığınız bir gerçek saptamasına, oldukça doğru yanıtını vermesi, (Truffaut, 1987, s.261-320) bu görüşü desteklemektedir. Ahlaksal ikilem doğrudan doğruya günah kavramıyla ve günah olan bir şeyi yapma endişesi ile ilişkilidir. Peter Wollen, Arka Pencere'deki (1954) röntgenci saplantı, Vertigo'daki (1958) aşk teması ile (özellikle de çılgın bir takıntı şeklini alan) Breton'un amour fou'su-çılgın aşk, Gizli Teşkilat'taki (1959) paranoya ve Sapık'taki (1960) delilik gibi sürrealist temaların benimsemesinden dolayı Hitchcock'u gizli sürrealist olarak tanımlar (Stone, Gutierrez, 2013, s.33). Benzer saptama Robert Stam tarafından da yapılır. Hitchcock yasa ve arzu, otorite ve isyan, rasyonel ve irrasyonelin aynı sorunsallığı içinde çalışır. Vertigo, sürrealist resmin karakteristik özelliği olan uzay-zaman ıstırabını yansıtır. Hitchcock'un rüya takıntısı, Breton'daki kara mizahı ve anlatıdaki mantıksızlıklara olan sevgisi, onu en azından bir kripto-sürrealist olarak nitelendirir (Stam, 1983, s.8-9).

Peter Wollen Hitchcock'un temalarını suç-suçluluk teması, kaos teması, ayartılma, saplantı, büyülenme ve baş dönmesi teması, kararsız, değişken kimlik ve güvenli bir kimlik arayışı, deneyim teması, kötü anne teması olmak üzere altı temel tema olarak sınıflandırır. Hitchcock'un dünyası iyi ile kötü, saflık ile yozlaşmışlık arasındaki basit ayrımın dünyası değildir; kahramanları daima kötülerin yaptıklarına dahil olmuştur, onlardan sadece toplumsal ve ahlaki uzlaşımlar dolayısıyla ayrılırlar. Filmin gidişatı içinde suçlu olurlar ve bu suçtan hiçbir zaman tam olarak kurtulamazlar. İkinci olarak, düzenin hemen altında yatan kaos teması vardır. Hitchcock'un filmleri tipik olarak sıradan, normal yaşamın içinde, bayağı olaylarla başlar. Karakterler katı bir biçimde alışılmış yaşama alanlarına yerleştirilmişlerdir, olayın geçtiği yer aşağı yukarı izleyicilerin yaşamak zorunda oldukları türden bir yerdir. Sonra kaderin bir oyunu sonucu, şans eseri bir karşılaşma ya da rasgele bir seçim sonucu, kaosun ve kargaşanın hüküm sürdüğü bir anti-dünyaya düşerler. Kahramanın her türlü destekleyici toplumsal ilişkiden koptuğu, hazırlıksız ve yapayalnız olarak daimî fiziksel ve psikolojik

travma alemine fırlatıldığı, normal kategorilerin aniden ve kaygılandırıcı bir şekilde sürekli değiştiği korkunç bir dünyadır burası. Bazı rastlantısal ayrıntılar bakımından bu anti-dünya bildiğimiz normal dünyayla aynıdır, ama özünde tamamen karşıt yönde işler. Bayağılık karşısında heyecanın, ama aynı zamanda kötülüğün, akıldışılığın dünyasıdır. Kahramanlar düzen ve gerçeklik dünyasını bırakıp kaos ve yanılsama dünyasına geçtikten sonra geri dönmeyi başaramazlar.

Büyülenmiş, dehşete düşmüş, ama aynı zamanda coşkuya kapılmışlardır; kaos ve panik sanki içlerindeki ifade edilmemiş bir ihtiyacı karşılamaktadır; bir nevi saplantılı serbest kalma söz konusudur.Wollen bu metninde Hitchcock'ta gerçeküstücü bir yan vardır diyerek Vertigo, Marnie, The Birds gibi düş filmlerinde bunun görülebileceğini iddia etmektedir. (Wollen, 2004, s.173-222). Ayrıca Hitchcock'ta Ekspresyonizm ve Kammerspielfilmin etkisi Almanya'dan gelirken, Fransız sanat sinemasından da Sürrealizm'in bazı unsurlarını almıştır.Sürrealistler gündelik nesneleri anlam yüklü, çoğu rahatsız edici ve tehdit edici olarak görmüşlerdir.Prawer'ın işaret ettiği gibi, Hitchcock'da sıradan dünyamızın ve günlük kullanımımızın nesnelerini tehdit veya ihanet etmenlerine dönüştürmüştür. Şantaj'da (1929) kadın kahramana cinayeti hatırlatan bir ekmek bıçağı, Şüphe'de (1941) zehirlenebilecek bir bardak süt, Sahne Korkusu'nda(1950) kanlı bir oyuncak bebek, ve Ölüm kararı'nda-İp (1948) medeni bir kokteyl partisinde masa üstü olarak kullanılan, içinde genç bir öğrencinin boğulmuş cesedinin bulunduğu bir sandık örnek olarak görülebilir (Haeffner, 2005, s.26-27).Nathalie Bondil Hitchcock'un güpegündüz rüya gördüğünü, onun jilet gibi keskin, fantastik görüntüleri (kendisi de bu etkileri elde etmeye çalıştığını söylemişti) Sürrealist olduğunu ifade eder. Barbara Creed'e göre 1950'li ve 1960'lı yıllarda Hollywood'da bir dizi Sürrealist başyapıta imza atan İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock, Sürrealist tarzda çalışan ilk popüler yönetmendir. Onun (çağdaşları olan) ilk Sürrealistlere duyduğu kişisel ilginin yanı sıra irrasyonel, cinsel arzu ve rüya durumuna olan hayranlığı, modernitenin güçlü güçleriyle birleştiğinde, onun Sürrealist estetiğini şekillendirmeye yardımcı olmuştur.

Hitchcock, sürrealist tarzı sırf kendisi için benimsemiştir; amacı, özellikle şok estetiği aracılığıyla, kayıtsızlığa meydan okumak ve hayal gücünün karanlık yanını özgürleştirmek olan sıra dışı bir düşünürdür.' Gerilim ustası' olarak ünlü olan Hitchcock'un kalıcı mirası, onun nadiren tartışılan gerçeküstü büyüsüne ve en çok alkış alan filmlerinden bazılarında Sürrealizmin karanlık tarafını yakalamasındaki gücüne daha çok şey borçludur: Vertigo-Ölüm Korkusu (1958), Gizli Teşkilat (1959), Sapık (1960), Spellbound-Öldüren Hatıralar (1945), Kuşlar (1963), Marnie (1964).Bu filmler Hitchcock'un bazılarında (Spellbound, Kuşlar, Vertigo) çok belirgin olan, diğerlerinde ise (Gizli Teşkilat, Marnie) belki daha az belirgin ama

yine de merkezi olan Sürrealist estetiğe bağlılığını ortaya koymaktadır. Bu filmler aynı zamanda onun kayıtsızlığa ve kurallara uymaya meydan okuma ve izleyiciyi kendi doğası ve öznelliği, özellikle de bireyin sadizm, mazoşizm ve cinayet eylemleri yapma kapasitesi konusunda farklı bir anlayışa uyandırma arzusunu da ortaya koymaktadır.

Hitchcock, Sürrealist tarzı ve konusu hem eğlendirmek hem de şok yoluyla hayal gücünün zincirlerini salmak için tasarlanmış büyük bir popüler Sürrealisttir. Şok edici, sıradan ya da gündelik olanla aynı hizaya geldiğinde, Psycho'daki ünlü duş sahnesi cinayetinin dehşetiyle veya küçük bir sahil kasabasının sakinlerine kuşların açıklanamaz saldırısıyla kanıtlandığı gibi, etki potansiyel olarak daha da gerçeküstüdür. Gerçeküstücülüğün karanlık tarafına çekilen Hitchcock, ona olan ilgisini stil, mizansen, imgeler, motifler, sembolizm, şakalar ve-Dalí gibi-gerçeküstü bir olay olarak ürettiği veya sahnelediği kendi kişiliğiyle ifade etmiştir. Hitchcock, Dalí, Magritte, de Chirico ve Buñuel gibi Sürrealistlerden etkilenmekle kalmadı, en beğenilen ve önemli filmlerinin çoğunda Sürrealist temalara ve üslup yapılarına bağlı kalmış ve bunları sürdürmüştür. Filmleri, Magritte'in çiftler ve kayıp aşıklara ilişkin biraz tehditkâr imgeleriyle, Ernst'in tekinsiz insan/yaratık çizimleriyle, Man Ray'in sarmallarıyla, de Chirico'nun ürkütücü şehir manzaralarıyla, Hans Bellmer'in travmatik sahneleriyle ve Dalí'nin kâbus dünyalarıyla yankılanır. Çelişkili bir hareket gibi görünebilecek bir hareketle Hitchcock, Notorious, North by Northwest and Marnie'de olduğu gibi, Breton'un sevginin bireyi ihanet korkusundan kurtarma gücüne olan inancını da benimsemiştir.

Hitchcock, özellikle rüya ve gerçeklik halleriyle ve ikisi arasındaki ilişkiyle ilgilenmiştir. Hitchcock'un sürrealizmi, onun "rüyayı gerçekte" katı, keskin görüntülerle yansıtma konusundaki şaşmaz gücünde yatar. Bunu yalnızca bir rüya dünyası yaratarak değil, aynı zamanda rüyanın karanlık tarafını-kâbusu keşfetme yoluyla da başarır. Bir "gerilim ustası" olarak bilinen Hitchcock, aynı zamanda doğru bir şekilde "gerçeküstü bir usta" olarak tanımlanır (Stone, 2007, s.115-124). Hitchcock'un kendi sözleri de sürrealizmle olan ilişkisini kanıtlamaktadır. "Peki sürrealizm? Lautréamont'unki kadar Poe'nun eserinden de doğmamış mıydı? Sürrealizm Bunuel tarafından L'Age d'or ve Un Chien Andalou ile René Clair tarafından Entr'acte ile, Jean Epstein tarafından The Fall of the House of Usher ile ve Fransız akademisyeniniz Jean Cocteau tarafından The Blood of a Poet ile sürrealizm beyazperdeye aktarıldığında, bu edebiyat okulunun özellikle 1925-1930 yılları arasında sinema üzerinde büyük etkisi olduğu kesindir. Bazı filmlerimin sadece rüya sahnelerinde ve gerçekdışı sahnelerinde de olsa, bizzat yaşadığım bir etki" (Gottlieb, 1997, s.144). Barbara Creed için Hitchcockçu metnin merkezi bir yönü, onun ölümcül aşkı, erkek/kadın ilişkisini ve bunun imkansızlığını temsil etmesidir. Kübalı romancı ve eleştirmen Cabrera Infante, Vertigo'yu

özellikle aşkın bayıltıcı-depresyon-bunalım teması ile bağlantılı olarak ilk büyük Sürrealist film" olarak övmüştür. Dulac'ın La coquille et le clergyman'ındaki (The Seashell and the Clergyman, 1928) din adamı gibi, Vertigo'daki Scotty' de trans halindeymiş gibi kadının peşine düşer, kadın bir halden diğerine dönüşürken onu bulup kaybeder. Psycho'da Norman, cinsel olarak ilgi duyduğu tüm kadınları öldürür. Marnie'deki Mark Rutfield, bir trans dünyasında yaşayan ve cinsel açıdan soğuk bir kadının peşine düşer. Kuşlar'da korkudan travma geçiren kadın (Tippi Hedren) oğlunun değil annesinin kucağına döner. Hitchcock'un filmlerinde derin bir ölçülemezlik ve kayıp duygusu -cinsiyetler arasında uzlaşma olamayacağı duygusu- erkek/dişi karşıtlıkları vardır. Bu anlar, Hitchcock'un filmlerinde erkek kahramanın kadını kucakladığı ama duygusal olarak bu kucaklamanın bir parçası olmadığı anlarda sıklıkla ifade edilir. Erkek kahraman ya ileriye ya da başka bir yere bakar (North by Northwest/Gizli Teşkilat ve Vertigo'daki gibi adama ihanet etmek zorunda kalacağını bilerek) ya da The Birds ve Marnie'deki gibi trans halindeymiş gibi ileriye bakar. Cinsel ilişkinin imkansızlığını ifade eden bu anlar, özellikle Dalí ve Magritte'nin Tehdit Altındaki Suikastçı (1926), Aşıklar (1928), Tecavüz (1934), Kolektif Buluş (1935) ve Yasak Evren (1943) resimleri düşünüldüğünde Sürrealist sanatın da merkezinde yer alır.

Hitchcock'un kadını elde edilemez olarak temsili, l'amour fou-çılgın aşk-saplantılı tutku temasıyla bağlantılıdır. Her ikisi de farklı düzlemlerde var olan buz gibi sarışın ve paranoyak takıntılı erkek figürlerini kullanıyor. Cinsiyetler arasında bir birliğin imkansızlığını temsil etmek için sonsuza dek birbirlerinin etrafında dönerler (Notorious, North by Northwest, Vertigo, Marnie'de olduğu gibi) ama sonsuza dek buluşamazlar. Hitchcock, cinsel bir birliktelik, bir şok ve dönüşüm anı olarak hayal kırıklığı yaratan zorlayıcı güzellik arayışında onun en gerçeküstü örneğidir (Stone, 2007, s.126). Camille Paglia'da Kuşlar filmi üzerinden yaptığı değerlendirmede Hitchcock'un sürrealist tavırlarını vurgular. Hitchcock The Birds/ Kuşlar'a, çalışmalarının layıkıyla ait olduğu ve kendisinin de öncülerini açıkça bildiği modernist biçimle yani Gerçeküstücülük'ün olmazsa olmaz ilk biçimi olan belgesel natüralizmle yaklaşmıştır. Tüyler ürpertici, yapay biçimde donuklaştırılmış ışıkta, Melanie kendi misyonu dahilinde, olağanüstü bir kolaylıkla yol alır. Paglia için bir kayıkta elinde kuş kafesiyle kürk mantolu bir kadın (Melanie), Dali veya Magritte' in Gerçeküstücü tablolarından biri olabilir. Paglia'nın filmin parti parti sahnesindeki en sevdiği ayrıntı, martının biri başının arkasını dur durak bilmeden gagalarken, yüzüstü çimenlere yatmış, bacaklarını yel değirmeni gibi birbiri ardına vururken, gök mavisi elbisesiyle çemberli iç eteği yukarı kayıp sıyrılan, rugan ayakkabılı küçük kızdır. Kız ve martı, "ah, ah, ahh!" diyerek, saatin tiktakları gibi uyum içinde bağırıyor görünürler. Bu gerçeküstücülüğün o ünlü tanımına benzer: " Bir şemsiye ile

dikiş makinesinin, otopsi masasında rastlantı eseri karşılaşması". Lydia daha fazla şeyi fark ettikçe Hitchcock'un kesmeleri onun göz hareketlerini izler: Lime lime olmuş perdeler (Psycho/ Sapık'ın yivli jaluzileri ve yırtılan duş perdesiyle karşılaştırın), eğilmiş lamba, darmadağın olmuş tüyler, ortalığa fırlatıp atılmış kitaplar, üzeri gübreyle kaplanmış ayakkabı ve yatağın üstünde ölü bir karga. Bu, Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz' un başında nesnelerin, gerçeküstü bir biçimde art arda gösterilişi -portakallar, dergi, tahta kaşık, oyun kağıtları, dama tahtası- ve bunun sonunda da kameranın bir cesede ve sonra da Constance Porter'a ulaşmasına benzer (Paglia, 2000, s.15-91). Carl Belz'de, Sürrealist sanatın ayırt edici özelliklerinin-"duygusal şok", "psikolojik kaos", "utanmaz erotizm" ve "karakterleri çevreleyen rahatsız edici bir "aura"nın- Kuşlar filminde mevcut olduğunu ileri sürer. Hitchcock filmlerindeki diğer gerçeküstü bağlamlar şunlardır: Marnie'de tüm ekranı kaplayan kırmızı flaş aygıtı, Psycho'nun esrarengiz görüntüleri, kara mizahı ve cinsel kılık değiştirmesi; halüsinasyonlu rüya sekansı, ikiye katlama-doubling üzerine tekinsiz oyun, Vertigo'da imge ve temsilin bilinçli keşfi, gerçeküstü şehir manzarası (de Chirico'yu anımsatan), North by Northwest (Gizli Teşkilat, 1959) filminde dünyanın boyut ve ölçekle oyun yoluyla gerçeküstü hale geldiği tuhaf Rushmore Dağı sekansı. Hitchcock'un-Sürrealizm'in merkezinde yer alan - gözler ve pencereler gibi motiflere olan hayranlığı yapıtlarının tamamında belirgindir. Örneğin, Arka Pencere'nin (1954) birden fazla pencere resmi, Duchamp'ın Yeni Pencere (1920) ve Magritte'in çerçeve içinde çerçeve olarak konumlandırılmış birçok pencere resmi - İnsan Durumu (1933) , Arnheim Bölgesi (1949), Akşam Şelalesi (1964) gibi Sürrealistlerin bir çerçeve olarak temsil edilen pencerelere olan hayranlığını da hatırlatır: Özenle inşa edilmiş kamusal kişiliği bile (garip tanıtım fotoğrafları, drag görünümleri, imzası olan karikatürü, kara, cinaslı mizahı) bile Sürrealist bir varoluş tarzını çağrıştırır. Filmlerinde kendi karikatürize vücudunun şakacı varlığı, bize Sürrealistlerin fotoğraf ve resimlerdeki kendi imgeleriyle benzer oyunlarını hatırlatır. Sürrealistler açık bir pencereden yukarıdan seyrederken Dalí'nin Meryem'in bebek İsa'ya şaplak attığı tablosunu düşünün. Hitchcock'un filmlerinin çoğu, Sürrealist hareketin ortak motiflerini, sanatsal amaçlarını ve estetik tekniklerini paylaşır. Klasik gerçekçiliği hiçe sayması, her şeyi imge olarak temsil etmesi, izleyicisini karanlık gerçeküstü bir şoka uğratma arzusu, rüya ile gerçeği birleştirme arzusu, çılgın aşk-saplantılı tutku, sapkınlık, tekrarlama zorunluluğu, esrarengiz, ölüm, şakalar ve kendini yansıtma-tüm bunlar Hitchcock'u sinemanın ilk büyük popüler Sürrealist'i olarak göstermektedir. (Stone, 2007, s.127-128). Kuşkusuz Hitchcock'un birçok sinema yazarı tarafından sürrealist olarak tanımlanması Hitchcock sinemasına bakışı da farklılaştıracak ve bir yönüyle bu sinemayı bilnçaltının özgürleştirilmesi çerçevesinde olsa da ideolojik bir boyuta taşıyacaktır.

5. Spellbound-Öldüren Hatıralar (1945)

Spellbound hikayesi Hilary A. Saunders ve John Palmer'ın Francis Beeding takma adıyla yazdığı 1927 tarihli The House of Dr. Edwardes romanına dayanmaktadır. Hitchcock romanın haklarını satın almış ve yapımcısı Selznick ile bu romanı 1945 yılında sinemaya aktarmıştır. Film suçluluk kompleksi duyan ve hafızasını kaybeden John Ballantine'nin (Gregory Peck) Dr.Constance (Ingrid Bergman) aracılığıyla suçluluk kompleksinden kurtulup hafızasını geri kazanmasını anlatır. Vermont'taki Green Manors Akıl Hastanesi'nin başkanı Dr. Murchison (Leo G. Carroll) emekli olur. Onun yerini Gregory Peck'in canlandırdığı Dr. Anthony Edwardes alır. Ancak Edwardes hemen alışılmadık davranışlar sergilemeye başlar. Beyaz zemin üzerinde paralel çizgiler görünce katatonik hale gelir ve ameliyat yaparken bayılır. Kısa süre sonra Edwardes'ın bir sahtekâr olduğu ve gerçek Dr. Edwardes'in öldürüldüğü ortaya çıkar. Kendini yalnızca J.B. olarak tanıyan bir unutkan olan bu adam (bir sigara kutusundan aldığı baş harfleri) baş şüphelidir. JB, kendisini neden Dr. Edwardes'in yerine koyduğunu başka türlü açıklayamadığı için kendisini suçlu hisseder. Bu arada psikiyatristlerinden biri olan Dr. Constance Petersen (Ingrid Bergman) ile bir aşk yaşar. Peterson, J.B.'nin katil olmadığına inanmaz. J.B.'nin hafıza kaybını tedavi etmeye ve böylece masumiyetini kanıtlamaya çalışır. Peterson, J.B., ile Vermont'tan kaçarak geçmişte asistanlığını yaptığı Dr. Alex Brulov 'dan (Michael Chekhov) yardım ister. Petersen ve Dr. Brulov J.B. nin rüyalarını psikanalitik yorumlamaya tabi tutarak J.B'nin suçluluk kompleksinden kurtulmasını ve hafızasını geri kazanmasına yardımcı olurlar. Film, klinik görüntüsünün üzerine eklemlenmiş Shakespeare'nin Julius Caesar oyunundan bir alıntı ile başlar. Hata yıldızlarımızda (kaderimizde) değil kendimizde. Sonrasında "Hikayemiz, modern bilimin aklı başında kişilerin duygusal sorunlarını tedavi etme yöntemi olan psikanalizle ilgilidir. Analist yalnızca hastayı kilitli kapıyı açmak için gizli sorunları hakkında konuşmaya ikna etmeye çalışır. Hastayı rahatsız eden kompleksler ortaya çıkarılıp yorumlandığında hastalık ve mahremiyet ortadan kalkar ve mantıksızlığın şeytanları insan ruhundan kovulur" yazısı görülür. Böylece seyirci doğrudan hikâyenin merkezinde olan psikanalize, hastaya ve analiste yönlendirilir. Spellbound Freud'u ve düşüncelerini merkezine alan ilk Hollywood filmlerinden birisidir. Hitchcock'un The 39 Steps (1935), Notorious (1946), Vertigo (1958), North by Northwest (1959) ve The Birds (1963) gibi filmlerinin çoğu Freud'u ima etmektedir ancak Spellbound (1945), Psycho (1960), ve Marnie (1964) filmlerinin olay örgüleri açıkça psikanalitik terimlerle ifade edilir (Sandis, 2009, s.57). Filmin ilk sahnesi psikanalize doğrudan

bir göndermedir. Hasta olan ve klinikte yatan Mary baş başa vakit geçirmek istediği görevli Hary'nin elini şuh bakışı eşliğinde tırnaklarıyla çizer ve bundan zevk alır. Bu doğrudan doğruya Freud'un ve dolayısıyla Sürrealistlerin vurguladığı, rasyonel düşünceyi ve ahlak anlayışını devre dışı bırakan hayvani içgüdülere bir referanstır.

Freud içgüdülerin tümünü iki ana bölümde toplamıştır: Yaşam içgüdüsü (eros) ve ölüm içgüdüsü (thanatos). Yaşam içgüdüleri bireysel yaşamın ve insan ırkının sürekliliğini sağlar. Açlık, susuzluk ve cinsellik bunlar arasında sayılabilir. Yaşam içgüdüsünü çalıştıran enerji türüne libido denir. Freud'un en çok ilgisini çekmiş olan yaşam içgüdüsü cinsellik olmuştur. (Geçtan, 1998, s,30). Mary'nin bu davranışı aynı zamanda Freud'un yapısal kişilik kuramını akla getirir. 1926'da yayımlanan Ego ve İd adlı yapıtında Freud, kişiliğin id, ego ve süperego' dan oluştuğunu ifade eder. Davranış bu üç sistemin etkileşiminin sonucudur. Ruhsal enerji kaynağı olan id öznel bir yaşantı dünyasıdır. İd biriken fazla enerjiyi boşatma eğilimi gösterir ki buna id'in haz ilkesi denir. Haz ilkesi yalnızca bir yaşantının acı ya da zevk verici olmasıyla ilgilenir (Geçtan, 1998, s,44-45). Mary, Freud'un yapısal kişilik kuramına göre id'in ve ona bağlı olan haz ilkesinin egemenliğindedir. Arzular, korkular, rüyalar, irrasyonel dilekler, dürtüler, ahlaksız dürtüler, bastırılmış duygular, içgüdüler, şiddet içeren güdüler, yüz kızartıcı-utanç verici deneyimler İd'in bölgesindedir. Hitchcock'un The 39 Steps (1935), Notorious (1946), Vertigo (1958), North by Northwest (1959) ve The Birds (1963) gibi filmlerinin çoğu Freud'u ima etmektedir ancak Spellbound (1945), Psycho (1960), ve Marnie (1964) filmlerinin olay örgüleri açıkça psikanalitik terimlerle ifade edilir (Sandis,2009, s.57-61).

Filmde psikanaliz üzerinden bir değerlendirme yapıldığında iki kavram öne çıkar. Bunlardan birincisi Amnezi diğeri de suçluluk duygusudur. J.B., Dr. Edwards'ı öldürdüğünü düşünerek hem amnezi hem de suçluluk duygusu yaşamaktadır. Disosiyasyonun en yalın örneklerinden biri olan amnezi durumlarında kişi, geçmiş yaşamının sınırlı bir dönemine ilişkin ve yoğun anksiyetenin eşlik ettiği bir dizi yaşantısını tümden unutur ve bir daha belleğine çağrıştıramaz. Ancak unutulan olaylar bilinçaltında gizli olarak varlıklarını sürdürdüğünden, hipnoz ya da narkoz altında yapılan görüşmeler sonunda yeniden belleğe kazandırılabilirler. Amnezi, özellikle suçluluk duygusu yaratan olaylardan sonra görülür. (Geçtan, 1997, s.221). Filmde psikanalizle ilgili temel referanslardan birisi de düşler üzerinden gerçekleştirilen J.B.'nin kim olduğunu bulmak için rüya üzerinden bilinçaltına yapılan keşiftir. Bu keşif Freud'un rüyanın bilinçaltına giden kral yolu olduğuna yönelik görüşünü (Freud, 1996, s.324) seyirciye aktarır. Filmdeki rüya sekansı bizzat sürrealist ressam Salvador Dali tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle rüya sekansı tam bir sürrealist görsel şölendir. Hitchcock özellikle bu rüya sekansı için yapımcısından Dali'yi istemiştir. "Rüya sekanslarının filmlerde

bulanık ve sisli verilmesi şeklindeki geleneksel yöntemi de kırmaya kesin kararlıydım. Selznick'e, Dali'nin de birlikte çalışıp çalışamayacağını sordum. Kabul etti ama sanıyorum Dali'yi isteyişimin nedenlerini tam olarak anlayamadı. Tahminime göre Dali'yi reklam amacıyla kullanmak istediğimi düşündü. Asıl neden ise, rüyaları büyük görsel keskinlik ve açıklıkla iletme isteğimdi. Hem de filmin kendisinden daha net biçimde. Dali'yi çalışmalarındaki mimari keskinlik nedeniyle istemiştim". (Truffaut, 1987, s.157).

Hitchcock, tam da Breton'un istediği gibi izleyicilerine gerçek dünyadan rüya dünyasına geçtiklerini fark etmelerini istememiştir. Spellbound'un olay örgüsünde rüyayla ilgili önemli olan şey, eski öğrencisi Constance Peterson'ın yardımıyla Dr. Brulov tarafından yorumlanmasıdır. Ancak rüya analizinden daha da etkileyici olan şey, rüya sekansının, zihinsel süreçlerin en içteki (en derin) mekânı bilinçdışına filmdeki ikinci açık gönderme olduğu ve burada, önceki "kapı koridoru"nda olduğu gibi, bu mekânın belirsizliklerle değil, parlaklıklarla yapılandırılmış olarak tasvir edildiği gerçeğidir. Örneğin, açılan kapıların temasında olduğu gibi, gözlerin olduğu geniş perdelik kumaş parçalarını kesen makasla ilgili bir rüya teması, son perdenin arkasında, tamamı parlak olan en içteki, en uzak alanı ortaya çıkarır. J.B.'nin "sakallı bir adamla iskambil oynadığı" rüya kulübünün "sahibi", kafası ışık saçsın diye yüzüne hafif bir çorap geçirmiştir. Bu "mal sahibi", sakallı adamın eğimli bir çatıdan atlayışını bir bacanın arkasından izlemektedir. Kurban, çatıdan aşağı kademeli olarak yakın çekime dönüşen bozuk bir Daliesk çarkı düşürür. Parlak beyazdır. Son olarak, yüksek kontrastlı bir çekimde, J.B. parlak güneş ışığında yokuş aşağı koşarken, büyük, karanlık, kanatlı bir şekil başının üzerinde dalgalanır. Bu arada, J.B. bu rüyayı anlatırken, Brulov'un çalışma odasındaki sandalyeye giderek daha fazla ışık dolar. İçeriye gittikçe yaklaşılır ve aydınlatma kör edicidir. Ama parlaklık nedir, karanlık nedir? Hem Freudcu dilde hem de Hitchcockçu yorumda, karartma, deneyimsel netliği uzaklaştırmak, onu gömmek için yapılan eylemdir. (Pomerance,2004, s.77). Freud'a göre, tüm rüyalar arzuların yerine getirilmesini, gizli, bilinçdışı, korku, çatışmalar, arzular ve dürtülerin tezahürlerini temsil eder. Bunların hepsi, bilinçli savunmalarımızın en zayıf olduğu uykumuzda kendilerini ifade etmeye çalışır.

Freud, rüyalarda bilinçdışının kılık değiştirmiş bir biçimde ortaya çıktığını iddia eder. Böylece her açık içerik (rüyanın doğrudan ilgili olduğu şey), kılık değiştirmiş şekillerde temsil edilen bilinçdışı çatışmadan oluşan gizli bir içerikle tamamlanır. Spellbound'da, Dr. Burlov'un sözleriyle: İşte burada rüyalar devreye giriyor. Size neyi saklamaya çalıştığınızı söylerler ama bir yapbozun yerine oturmayan parçaları gibi karmakarışık bir şekilde size anlatırlar. Analistin sorunu şudur: bu bulmacayı incelemek ve parçaları doğru yerde birleştirmek ve kendinize ne şeytan söylemeye çalıştığınızı anlamak. Edwards (namı diğer John Ballantine) söz konusu

olduğunda, parçalar arasında bir kumarhane, üzerlerine ikiye boyanmış gözlerle perdeleri kesen büyük bir makas, yarı giyinik herkesi öpen bir kadın, yüzsüz adam, dev kanatlar, sakallı adam, şekilsiz tekerlek vb.bu şekilde tarif edilen bu parçalar bize rüyaların tezahür içeriğini verir (Sandis, 2009, s.65-66). Britton, rüya sekansını Freud'un erkek çocuk anne arasında kurguladığı ödipal çatışma üzerinden değerlendirir. Ballantine'in rüyası, herhangi bir başlangıç noktası kadar iyidir. Anlatıda rüya, gerçekliğin dekoratif bir ezoterik versiyonu, suçun koşullarının bir tür alegorik çarpıtması olarak ele alınmıştır. Suçun yerini ortaya çıkaran, Ballantyne'in kayak gezisini terapötik olarak yeniden canlandırmasını hızlandıran ve sonunda Dr. Murchison'ın katil olduğunu ortaya çıkaran rüyanın yorumudur. Rüyanın bu şekilde kullanılması, çözülmemiş suç/unutulmuş travma arasında önerilen paralelliği bir kez daha vurgulamaktadır. Okumaya teşvik edildiğimiz şekliyle rüyayla ilgili en çarpıcı şey, rüyayı görenin kişiliğinin dikkate değer bir şekilde yokluğudur.

Şehvetli, az giyimli genç bir kadının ortaya çıktığı, sırayla kumarhanedeki oyuncuları öptüğü ve Ballantine tarafından Constance olarak tanımlandığı sekans dışında (Brulov'un kısaca ve bıkkınlıkla "sade, sıradan arzulu rüyalar" olarak geçiştirdiği bir sekans), rüya görüntüleri, sanki ampirik ipuçlarıymış gibi, noktadan noktaya gerçek olaylarla örtüşecek şekilde yapılmıştır. Sakallı figür, Ballantine'yi boş kartlarla yener, yani onu mantığa aykırı yener. Yetkisi ve zaferi önceden belirlenmiştir, oyunun verileridir ve elindeki kartların değerine bağlı değildir. Mal sahibi ortaya çıkar ve babayı" tehdit eder. "Burası benim yerim ve burada oynayamazsın" der. Rüyada Ballantine'nin vekili olduğu için maskelenmiştir; oğul nefretini ve kıskançlığını onun aracılığıyla ifade edebilir ve bunları kendi duyguları olarak inkâr edebilir. Daha sonra babanın evin damından düştüğünü görürüz. Ölmesi dileği yerine getirilir, tehdit yerine getirilir. Maskeli figür, çatıya düşürdüğü bir tekerlekle bacanın arkasından belirir. Çark vajinayı çağrıştırır: Babanın ölümüyle birlikte, anne artık rüyayı gören için cinsel olarak erişilebilir durumdadır. Kamera, tekerleğin göbeğindeki deliği takip eder. Filmdeki kapılar ve ilerideki izler göz önüne alındığında, son derece düşündürücü bir görüntüdür. Birden, ekran dalgalanan bir dumanla dolar ve ardından Ballantine'nin muazzam kanatların gölgesi tarafından takip edilen bir yokuştan aşağı kaçtığını görürüz: suçluluk ve paniğe kapılan rüya sahibi, annesiyle istediği birliği tamamlayamaz ve suçunu başarmaktan kaçar. Rüya, her ikisi de rüyanın dayandığı cinsel arzuyu düşündüren, bir göz imgesiyle ve perdeye boyanmış gözleri makasla kesen bir adamla başlamıştır. (Grant, 2008, s.187). Salvador Dali'nin de yer aldığı Un Chien Andalou'nun açılışında usturanın göze yaptığını bu kez makas yapmaktadır. Petho ise bu sekansı sinema resim ilişkisi ve gerçeklik üzerinden analiz etmiştir. Bir yanda, filmin başında Green Manors'a gelen Dr. Edwards olarak gördüğümüz adama (Gregory Peck) sahibiz,

ancak bunun yalnızca varsayılan bir kimlik olduğu ortaya çıktığı için bir yanılgı olduğunu kanıtlıyor. Öte yandan, bilinçdışının rüya projeksiyonunda görünen "gerçek" benliğine sahibiz; ancak bunu sadece bir resim olarak görebiliriz. Rüya, ekranı kaplayan ve "gerçeklik"in görüntülerini görüşümüzden gizleyen resimsel bir örtü gibi görünür (gerçeği örtme hareketi, tiyatro perdelerinin ve rüyadaki yüzleri gizleyen maskelerin sembolizmiyle vurgulanır). Sekansın dikkat çekici yanı, yalnızca Dali'nin Freudcu kavramın hizmetine sunulan sürrealist tarzını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda Orson Welles ve Gregg Toland'ın 1940'larda alamet-i farikası haline gelen derin odak sinematografi türünü de yoğun bir şekilde kullanmasıdır.

Gerçeği ortaya çıkarmak için rüya dünyası (resim) ile gerçeklik dünyası (filmin yarattığı hayali dünya) arasında bir örtüşme yapmalıyız ve "kapağı" kesip bir dünyaya diğerine adım atabilmemiz gerekiyor. Gözlerin görüntüsünü kesen dev makasın görüntüsü (çünkü gözler aslında rüyada başka bir katmanı kaplayan tabakalara boyanmıştır) klasik bir filmde aradığımız "şeffaf" sinemasal temsile ulaşmak için resim dünyasının sınırlarının açılmasının gerekliliğini öne sürüyor. Resmin-tablonun içinden geçip arkasında saklı gerçekliğe ulaşma olanağı, paradoksal bir biçimde, tablonun tersine çevrilmesiyle kolaylaştırılıyor. Örneğin John Ballantine, etrafındaki farklı nesnelerde paralel çizgilerin ortaya çıkması karşısında defalarca şok oluyor. Bu çizgilere olan tutkusunda, somut gerçekliğin soyut bir görsel forma dönüştürülmesi, izleyiciye başka bir algı türünün varlığının farkına varmasını sağlayabilir ve Rüya sekansı, kesilmesi gereken gözün, çıkarılması gereken örtülerin devreye sokulmasıyla zaten tanıtılmış olan bu "öteki" bakışı açıkça ortaya koyar. Böylelikle bir ontolojik düzeyden diğerine geçiş sürecinin tamamını, "sinematik" şeffaflığın üzerine "ressamsı" belirsizlik, soyutlama ve gerçeküstücülüğün yazılması biçiminde alegorikleştirilir. Rüya sekansı bir alegoridir: canlanan bir tablo ile filmsel olaylar dizisi arasında bir paralellik kurar ve iki düzey (resim ve film) arasındaki ilişki anlatının düzenleyici ilkesi haline gelir. Bu örtüşmenin keşfedilmesi, resimsel rüyadaki detayların anlamının bulunması ve bunlardan bir neden-sonuç mantığının yeniden inşa edilmesi gerekir ve bu şekilde rüya görüntülerinin yorumlanması cinayetin çözülmesiyle eş tutulur (Petho, 2013, s.205-209).

Spellbound'da kumarhane, Green Manors ve mahkûmlarını temsil eder. Kumarhane sahibi, akıl hastanesinin başı Dr. Murchison'dur. Sakallı adam muhtemelen gerçek Dr. Edwards'dır. Blackjack oyunu (21) ve sineklerin 7'lisi, Ballantine ve Edwards'in bir zamanlar gittiği kulüp 21'i temsil eder. Boş kartlar Edwardes'ın inkarının bir işaretidir. Perdedeki gözler tımarhanenin gardiyanlarını temsil eder. Ballantine'in onları kesmesi, kaçma arzusunun bir ifadesidir. Herkesi öpen kız âşık olduğu Constance'dır. Maskeli adam kimliğini saklamaya

çalışan mal sahibidir. Tekerlek bir tabancayı ve eğimli çatı Angel Valley'deki eğimi temsil eder. Kanatlar bir melek olarak gördüğü Constance tarafından kovalanışını temsil eder ama aynı zamanda rüyada tepenin dibiyle temsil edilen, cinayetin işlendiği kayak merkezi olan Gabriel Vadisi'ne de atıfta bulunur. Rüyanın gerçek anlamı işte bu gizli içerikte bulunur.John Ballantine'in tüm bu bastırılmış anıların ve duyguların neden bilincinden bloke edildiğinin açıklaması, John Ballantine'in daha da derinlerinde yatar. Çocukken kazara kardeşini karlı bir yokuştan aşağı kayarken öldürür, Murchinson'ın kayak merkezinin yamaçlarında işlediği cinayete tanık olduğunda, bu olayın bastırılmış hatırası yeniden uyanır ve böylece suçun kardeşinin ölümünden gerçek Dr.Edwards'ın ölümüne aktarılmasını tetikler. Hitchcock'un unutkan kişinin kimliğini çözmeye yardımcı olan rüyalara sinematik bir hayat vererek psikanalizin büyüsünü aktarmanın bir aracı olarak gördüğüne hiç şüphe yoktur (Sandis, 2009, s.66-73). Diğer yandan Salvador Dali gibi bir çılgın ve aykırı kişiliğin kesik gözbebekleri, bükülmüş-erimiş nesneler, fantazmagorik manzaralar gibi her türden Dali'ye özgü imgelerle filme katkı vermesi de önemlidir. Gözler sürrealist estetikte aklı temsil eden bir imgedir. Rüya sekansında perdedeki gözleri makasla kesen adam Don Kişot'u hatırlatır. Rasyonel aklın yasalarına karşı çıkan bir Don Kişot.

Mekânın tasarımı burjuvazinin yaşam tarzına bir müdaheledir. Sürrealist Hitchcock'un sürrealist Dali ile ortaklığının bir ürünü olan Spellbound filmi, özellikle rüya sekansında görüleceği gibi psikanalizin yöntemlerini sinemasal biçim ile birleştirip sürrealist stratejinin gereği olarak düş ve gerçek arasındaki ayrımları kaldırması açısından dikkat çekmeye devam edecektir.

Sonuç

1920'li yılların kaotik ikliminde burjuva değerlerine bir karşı tavır olarak ortaya çıkan sürrealizm her türlü yerleşik ahlak, estetik, felsefi vb. anlayışlara ve kurumlara savaş açmıştır. Kuşkusuz bu savaş için gerekli materyaller Psikanaliz ve Marksizm tarafından ödünç alınmıştır. Bilinçaltındaki tüm yasakları, arzuları özgürleştiren sürrealizm kendisini rüyaların, düş gücünün sınır tanımazlığına bırakmıştır. Alışıldık tüm estetik anlayışları bir kenara atan ve kendi anti estetiği üzerinden farklı tavırlar geliştiren sürrealizmin sinemayı keşfetmesi uzun sürmemiştir. İlk sürrealist manifestonun 1924 yılında yayımlanmasından hemen sonra sürrealist filmler sinema tarihindeki yerini almışlardır. Bu filmler arasında özellikle Bunuel ve Dali iş birliğinde çekilen Bir Endülüs Köpeği (1929) sinema tarihinde şok yaratmış ve sürrealist manifestonun yazarı Breton tarafından kutsanmıştır.

Hitchcock bir Bunuel hayranı olmasının yanı sıra sürrealist şairlerden ve ressamlardan da etkilenmiştir. Dolayısıyla filmlerinde Alman dışavurumcu sinemasının yanı sıra sürrealizmin de büyük etkileri görülmektedir. Hitchcock aralarında Barbara Creed, Peter Wollen, Camille Paglia, Robert Stam, Nathalie Bondil vb. sinema ile ilgilenen akademisyenler, sanat tarihçileri ve yazarlar tarafından sürrealist olarak tanımlanmıştır. Hitchcock'un sürrealist yönü birçok filminde kendisini hissettirmiştir. Özellikle sürrealist ressam Salvador Dali ile Spellbound (1945) filmindeki iş birliği, iki sürrealist dâhinin yollarının kesişmesi ve ortaklıkları sonucu bir filmin üretilmesi sinema tarihi açısından önemlidir. Sürrealizmin bilinçaltı, düş gücü, bastırılmış arzuların özgürleştirilmesi, tuhaf nesnelerin bir aradalığı, şok ve şaşırtma potansiyeli sinemada yaratıcılık anlamında sınırsız imkanlar sunmuştur ve sunmaya devam edecektir. Kuşkusuz gerçek ile gerçek dışının, sıradan ile fantastiğin canlı bir sentezi sinema için bulunmaz bir kaynaktır.

Kaynakça

- Breton, A. (1978). What is Surrealism? Selected Writings. New York: Monad Press
- Breton, A. (2009). Sürrealist Manifestolar. Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı , Ayşe Güngör İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Elza Adamowicz, E. (2010). Un Chien Andalou: French Film Guide . London: I.B.Tauris
- Fotiade, R. (2018). Pictures of the Mind: Surrealist Photography and Film. Bern: Peter Lang
- Freud, S. (1996). Düşlerin Yorumu 2. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi
- Geçtan, E. (1998). Psikanaliz ve Sonrası. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gottlieb, S. (1997). Hitchcock on Hitchcock Volume 1. Berkeley: University of California Press
- Gottlieb, S. (2015). Hitchcock on Hitchcock Volume 2. Oakland: University of California Press
- Graf, A., Scheunemann, D. (2007). Avant-Garde Film. Amsterdam: Radopi
- Grant, B.K. (2008). Britton on Film The CompleTe Film Criticism of Andrew Britton. Edited by Barry Keith Grant. Detroit: Wayne State University Press
- Haeffner, N. (2005). Alfred Hitchcock. London: Pearson Longman
- Hammond, P. (2000). The shadow and its shadow : surrealist writings on the cinema. San Francisco: City Lights Books
- Harper, G., Stone, R (2007). The Unsilvered Screen: Surrealism on Film. London: Wallflower Press
- Hopkins, D. (2004). Dada and Surrealism. Oxford: Oxford University Press
- Ji, Ho-Jun,. Park, Jin-Wan. Digital Creativity. Vol. 32, No. 2, 124–142 (2021)
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). A Dictionary of Film Studies Oford: Oxford University Press
- Lowenstein, A. (2015). Dreaming of Cinema&Culture. New York: Columbia University Press
- Paglia, C. (2000). Kuşlar. Çev. Suna Sener. İstanbul: Om Yayınları
- Palmer, B., Boyd,D. (2006). After Hitchcock. Austin: University of Texas Press
- Passeron, R. (1982). Sürrealizm Ansiklopedisi. Çev. Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi

- Petho, A. Spellbound by Images. The Allure of Painting in the Cinema of Alfred Hitchcock. Passepartout, Danish Journal for Art History, 34 (fall 2013): 189–216
- Pomeranca, M. (2004). An Eye for Hitchcock. New Brunswick: Rutgers University Press
- Rohmer, E., Chabrol, C. (1979). Hitchcock. Translated Stanley Hochman, Newyork: Frederick Ungar Publishing
- Sandis, C. Hitchcock's Conscious Use of Freud's Unconscious. Europe's Journal of Psychology 3/2009, pp. 56-81
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. Çev. Selda Sağlam, Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stam, R. Hitchcock and Bunuel: Desire and The Law. Studies in the Literary Imagination Vol. 16 Issue 1 (Spring 1983)
- Stone, R., Gutierrez, J. D. (2013). A Companion to Luis Bunuel. West Sussex: Blackwell Publishing
- Strom, K. (2023). The Routledge Companion to Surrealism. New York: Routledge
- Truffaut, F. (1987). Hitchcock. Çev. İlyas Hızlı. İstanbul: Afa Yayınları
- Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.

KORKU TÜRÜNDE CANAVARLARIN DÖNÜŞÜMÜ: DAVİD CRONENBERG SİNEMASI VE ORGANSIZ BEDEN

Azime Cantaş[3]

Giriş

Korku, gerçek hayattaki korku deneyimi etrafında inşa edildiğinden dolayı çok uzun süredir var olan bir tür yapısıdır. Korku, bizi başarmaya ve gelişmeye iten (koşmak, kaçmak, savaşmak veya yeni zirvelere ulaşmak) temel bir insan ve hayvan içgüdüsüdür. Ölüm, bilinmeyen, kötülük ve ölümden sonraki yaşam, klasik edebiyatta korku temaları olmuştur. Alevleri körükleyen folklor ve batıl inançla, korkularımız edebi eserlerde ve sinemada açıkça görülür. Dolayısıyla korku türü benzersizdir; derin, ilkel duyguların yansımaları, onu tüketenlerin kimliğinin daha da içine, bilinçaltı duygularına doğru ilerler (Tudor, 2002, s. 47). Korku türüne özgü filmler, genellikle seyircide korku, gerilim ve endişe yaratarak, zihinsel ve fiziksel tepkiler uyandırmayı amaçlar. Genellikle sıradan insanların korkunç olaylarla karşılaşması ve bu olaylarla nasıl başa çıktıklarını konu edilir. Kullanılan bazı ortak öğeler arasında gizemli olaylar, karanlık ve ürkütücü ortamlar, canavarlar, hayaletler ve diğer doğaüstü varlıklar yer alır. İzleyici filmde çeşitli rollerde yaşar; kurban, seri katilden kaçan kız, tuhaf suç çılgınlığını araştıran dedektif, kendilerine sunulan dehşeti belgelemek için kamera tutan kişi vb. gibi.

Korku filmleri, seyircilerin zihninde korku ve gerilim duyguları yaratarak, izleyiciyi filmde olan olaylara dâhil eder. *Frankenstein, Dracula, The Wolf Man* ve *The Mummy* gibi eski filmler, bu türün öncüleri olarak kabul edilir (Aytekin, 2013, s. 70). Korku filmleri, sadece bir eğlence aracı olarak görülmezler aynı zamanda, toplumsal veya politik mesajlar içerirler ve seyirciyi düşünmeye teşvik ederler. İzleyiciyi düşünceye yönelten filmlere imza atan bir örnek olarak David Cronenberg, sinema dünyasında 1970'lerden bu yana etkili olan bir isimdir. Filmleri genellikle psikolojik gerilim, bilim kurgu ve korku türlerine aittir (Testa, 2004). Cronenberg'in filmleri genellikle insan bedeninin çeşitli deformasyonları ve mutasyonları üzerine odaklanır. Bu nedenle, filmlerinde sık sık beden korkusu ve teknolojinin insan bedenine olan etkisi ele alınır. Cronenberg'in erken dönem filmleri arasında *Shivers* (1975), *Rabid* (1977) ve *The Brood* (1979) bulunur; bu filmler, psikolojik gerilim ve korku türlerine aittir ve insan bedenindeki mutasyona odaklanırlar. Daha sonraki dönemlerinde Cronenberg,

[3] Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon, ORCID No: 0000-0002-9356-3050.

Videodrome (1983), *The Fly* (1986) ve *Naked Lunch* (1991) *eXistenZ* (1999) gibi daha büyük bütçeli ve yüksek profilli filmler yapmaya başlamıştır. Bu filmlerde de yine insan bedeninin değişimine ve teknolojinin etkilerine dikkat çekilmiştir. Cronenberg'in yakın dönem filmleri arasında *A History of Violence* (2005), *Eastern Promises* (2007) ve *Cosmopolis* (2012) bulunur. Bu filmler daha az korku unsuru içermektedir; psikolojik gerilim ve karakter çatışmaları daha fazladır. David Cronenberg, sinemaya getirdiği yeniliklerle korku ve bilim kurgu türlerine yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Bu bölüm, David Cronenberg'in *Videodrome* (1983), *The Fly* (1986) ve *eXistenZ* (1999) adlı üç filmi özelinde, Deleuze ve Guattari'nin organsız beden kavramından yararlanarak, korku alt türünün öncülerinden biri olarak tanınan Kanadalı yönetmenin sinematografisinin felsefi yönünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Deleuze ve Guattari'nin kavramlarının kullanılmasının nedeni, Cronenberg'in teknolojik bedeninin, psikanalitik ve feminist teorilerin ikili varsayımı altında büyük ölçüde göz ardı edilen toplumsal cinsiyet ve güç ilişkisine ilişkin yönlerini aydınlatmalarıdır. Yönetmenin çalışmaları, teknolojik bedeninin arzulanan üretimine odaklanarak ne teknofobiye ne de teknofiliye meylettiğini gösterir.

1. Korku Türünün Tarihsel Gelişimine Kısa Bir Bakış

Korku filmleri, seyircide gerilim, korku ve endişe yaratmayı amaçlar. Bu amaçla, filmlerde sık sık ürkütücü ortamlar, canavarlar, hayaletler ve diğer doğaüstü varlıklar gibi korkunç unsurlar kullanılır. Karakterler, ürkütücü atmosferler içinde, genellikle karanlık ve tekinsiz ortamdadırlar. Tekinsiz ortamlarda kurbanların başına gelen şiddet içeren olaylar, beklenmedik anlarla ve ses efektleriyle güçlü etkiler içerebilir. Sinemada önemli bir tür olan korku (Abisel, 1999) geleneğinin tarihi edebi yapıtlara kadar uzanmaktadır. Noël Carroll, korkunun kökenini İngiliz Gotik romanı, Alman Schauer-roman ve Fransız edebiyatının ortaya çıkışıyla 18. yüzyıla kadar izler. Carroll, çalışmasını kara romanlara kadar götürerek genişletmektedir: "Frankenstein'ın yayımlandığı sıralarda kristalleşen ve çoğu zaman döngüsel olarak, 19. yüzyılın romanları ve oyunları ile 20. yüzyılın edebiyatı, çizgi romanları, ucuz dergileri ve filmlerini" (1990, s. 4) de bu kapsamda incelemektedir.

Carroll, "safsızlığı" korku sanatının temel bir özelliği olarak görür ve saf olmayan varlıkları "kavramsal şemamız tarafından belirlenen şeylerin doğal düzeninin dışında kabul edilen canavarlar" olarak açıklar (1990, s. 188). Aynı zamanda o, izleyicinin karakterlerle özdeşleşme eğiliminde olduğunu ve canavarın onların bilişine yabancı "öteki" olarak

görüldüğünü savunmaktadır. Carroll'a göre korku anlatısı şu yapıyı takip eder; canavarın ortaya çıkışı, varlığının doğrulanması ve son olarak canavarla yüzleşmedir. Mark Jancovich, "rasyonel problem çözme ile ilişkili bilişsel hazların, korku izleyicilerinin duygusal süreçlerini ve tepkilerini anlamak için çok az yer sağladığını" söyleyerek, Carroll'ın yaklaşımını bilişsel psikolojiye dayandığı için eleştirmektedir (2002, s. 22). Jancovich, korku filminin ürkütücü görüntülerinin izleyiciler üzerindeki etkisini ve farklı bölgelerde korku metninin çeşitli tüketimlerinin altını çizmektedir. Jancovich'in argümanı, Andrew Tudor'un türün "sosyal inşa" olduğu görüşüyle benzerdir (1989, s. 6). Tudor'a göre "kültürler arasında farklılıklar, kökten farklı kültürel uygulamalar bağlamında çoğalır ve derinleşir. Bu koşullarda, korkunun evrenselliği hedefleyen ve hem kültürler içinde hem de kültürler arası korku izleyicilerinin çeşitliliği hakkında hiçbir bilgiye başvurmayan çekiciliğine bir açıklama aramak hatadır" (2002, s. 53).

Sinemanın ilk yıllarından itibaren bir tür olarak "korku" terimi 1930'lara kadar yaygınlaşmamış olsa da çoğu film yapımcısı ve sanatçının ürkütücü, dans eden iskeletleri filme alma (*Spook Tale,* Lumiere Kardeşler) ve hayaletler, iblisler ile perili bir şatoda maceraya ilgileri vardı. Diğer korkunç canavarlar (*The Manor of the Devil*, Georges Méliès), seri katiller gibi gerçek hayattaki iblisleri taklit eden ve klasik edebiyatta bulunanları temsil eden, filmde kullanılacak gotik korku set parçaları ve anlatıları kavramının bir oluşumunu sergilemiştir. Filmler uzadıkça ve daha ayrıntılı hale geldikçe, Alman Dışavurumculuğu korku türünü güçlü bir şekilde ele geçirir, klasik ve genellikle "korku filmlerinin büyükbabası" olarak selamlanan *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), sert bir şekilde devrim niteliğinde kamera çalışması ve sinematografi sergilemiştir; açılar ve garip bakış açıları hikâyenin huzursuzluğunu ve gerilimini arttırmıştır (Loutzenhiser, 2016, s. 4). Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, Almanya ekonomisi sinemadaki yeniliği kadar iyi performans gösteremez ve bu da UFA (Universal Film AG) gibi birçok ulusal film şirketinin neredeyse iflasın eşiğine gelmesine veya bağımsız film şirketlerinin tamamen dağılmasına yol açmıştır.

Korku türü filminin manzarasını değiştiren en büyük olay sesin ortaya çıkışıdır. *Dracula* (1930), *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *The Invisible Man* (1933) ve *The Wolf Man* (1941) gibi filmler, onlara ekstra dünya dışı ve rahatsız edici bir nitelik kazandıran sesleriyle, gotik korku edebiyatının son derece başarılı uyarlamaları olmuşlardır. Dracula'nın pürüzsüz baştan çıkarması, Frankenstein'ın korkunç kükremeleri ya da inlemeleri ile müzik aracılığıyla seyirciler arasında gerilim ve merak duygusu artmıştır. Bununla birlikte, *The*

Invisible Man Returns (1940), *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943) ve *House of Frankenstein* (1944) gibi filmlerde birlikte çalışan canavarların iş birlikleri ile görüntüler sonunda, bu canavarların formüle dayalı ve kendini taklit eden yeniden üretimine dönüşmüştür.

2. Dünya Savaşı sonrası ile 50'li yıllar arasında korku filmleri hem oyunculukta hem de senaryoda kalitenin düştüğü bir dönemden geçmiştir. Pek çok genç, dönemin şüphelerinin getirdiği kavramlar ve çılgın varsayımlardan hâlâ heyecan duysa da, teknolojinin, hile ağırlıklı filmlerin yapılmasına izin verdiği için korku filmleri b-filmler olarak bir kenara itilir. Fiziksel etkileşim ve 3D filmler, düşük bütçeli stüdyolarda popülerlik ve ilgi kazanmıştır. Buna ek olarak, televizyonun güvenilirliği ve rahatlığıyla izleme konforunun popülarite kazanması, birçok sinemanın kapanmasına neden olmuştur. Soğuk Savaş'ın ABD'de yarattığı korkuyla birlikte, Hollywood bütün yetenekli yazar ve oyuncularını, bilimkurgu ve paranoyak korku türüne yönlendirmiştir. Bu etkilerden yola çıkan *The Thing from Another World* (1951) ve *The Day the Earth Stood Still* (1951) gibi filmler oldukça fazla popülerlik kazanmıştır (Loutzenhiser, 2016, s. 6). Bilinmeyen yerden gelen canavarlar ve yaratıklar ekranı kasıp kavurmuştur. 1950'li yılların sonlarına doğru, bu korku-bilimkurgu ilgisi azalmaya başlar ve onun yerine vasat, hileye dayalı korku filmleri izleyiciye sunulur. Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) adlı filmi, korkunun bir hileden daha fazlası olabileceğini kanıtlayarak, 1960'larda korku filmlerinin halkın gözünde yeniden prestij kazanmasına yol açmıştır. Norman Bates gibi seri katillerin veya *The Birds* (1963) filmindeki gibi doğa güçlerinin korkuya genel izleyicinin gördüğünden farklı bakış açıları kazandırmıştır.

Herhangi bir dönemin kültürel normlarının ve endişelerinin bir yansıması olarak korkunun, sinemaseverler için takip etmesi gereken önemli bir tarih olduğuna şüphe yoktur. Korku yoğun bir şekilde çağdaş sinemanın bugün sorgusuz sualsiz kabul ettiğimiz birçok yönünü etkilemiştir. Tarihi filmi incelemek ve anlamak, çağdaş eğlence tartışmalarında bazen önemsiz görülerek göz ardı edilir. Ancak geçmiş, korku türünü içeren çok sayıda çalışmanın ayrılmaz bir parçasıdır ve bu gerçeğin kabul edilmesi, yalnızca korku filmi tartışmasına değil, aynı zamanda korku ile eğlenmeyi seçen toplumların insanlarına da derinlik katar. Hikâyenin tamamını veremeseler de, bu filmlerle sunulan tarih, belirli filmleri belirli zamanlarda popüler yapan çeşitli unsurlara odaklanır. Genel olarak film ve özel olarak korku türü, etrafındaki dünyadan büyük ölçüde etkilenir; toplumsal normlar, mevcut siyasi durumlar, popüler kültür, bilimsel ilerlemenin tümü etkilerini gösterir. Bazı filmlerin neden diğerlerinden daha popüler olduğu ve bazı filmlerin neden hatırlandığı konusunda daha büyük bir hikâye ve nedenler olduğu düşünülmektedir.

Bu bölümde ele alınan David Cronenberg, korku türüne yaptığı katkılarla tanınan Kanadalı bir film yönetmenidir. Filmleri, genellikle beden korkusu, teknolojik gelişmelerin insan vücuduna etkisi ve cinselliğin psikolojik yönleri gibi konulara dayanmaktadır. Cronenberg estetiği genellikle korku türü aracılığıyla ifade edilmektedir. Tudor, korku türünün belirli bir tanımını sunmak yerine korkudaki "tehdide" odaklanır ve kriter olarak üç karşıtlık çifti kullanır: Doğaüstü/seküler, dışsal/içsel ve otonom/bağımlıdır. Tudor'un açıkladığı gibi ilk kriter tehdidin kaynağı ile ilgilidir: "Vampirleri olan geleneksel korku filmleri, cadılar, kurt adamlar ve zombiler sorunsuz bir şekilde 'doğaüstü' kapsamına girerken, uzaydan gelen istilacılara, tarih öncesi canavarlara, çılgın bilim adamlarının yarattıklarına ve çoğu durumda psikotiklere odaklananlar, oldukça açık bir şekilde 'seküler'dir" (Tudor, 1989, s. 9). İkinci kriter, tehdidin insanlarla olan ilişkisini belirlemektedir. Bu nedenle, uzay istilacıları ve insan vücudunu ele geçiren iblis (içeriden saldırsalar da) dışsal tehditlerken, psikotikler iç tehdittir. Üçüncü kriter insan müdahalesiyle ilgilidir, bu nedenle "klasik vampir, uzay canavarı, tarih öncesi hayatta kalanların hepsi otonom kategoriye girer... Buna karşılık, çılgın bilim adamının iğrençliği, sihirli bir şekilde yaratılmış metamorfant, zombiler veya doğuştan gelen mutasyon gibi canavarlar veya kirlilik, insan eylemlerinin sonuçlarıdır" (1989, s. 10). Tudor'un kriterlerine göre Cronenberg'in 1970'ler ve 1980'lerdeki filmleri *Shivers, Rabid, Brood, Scanners, Videodrome* ve *The Fly* seküler/dışsal/bağımlı olarak kategorize edilebilir.

Ancak Tudor'un analitik kriterleri, Cronenberg'in 1990'lı yıllardaki filmleri için geçerli değildir. *Crash*'te (1997), ünlülerin geçmişteki kazalarını taklit etmek için kazaen veya kasıtlı olarak yapılmış çok sayıda araba kazası sahnesi vardır. Bu kazalara karışan karakterler, başkaları için hiçbir tehdit oluşturmadan halktan uzaklaştırılmıştır. *eXistenZ*'de (1999) dehşetin tehditten çok sanal gerçeklikteki korku ve beden kaybıyla ilgisi söz konusudur. Bu, Cronenberg'in son dönem filmlerinin hâlâ "bedensel korku" olarak kategorize edilebilmesine rağmen, yönetmenin teknolojik bedeni yeni sunumu aracılığıyla korkunun anlamının, onun ilk filmlerinden farklı olduğunu gösterir. Korku, Cronenberg'in "gösterilemeyeni göstermek, ağza alınamayanı konuşmak" için seçtiği şeydir (Cronenberg, 1992, s. 43), ancak beden, Cronenberg'in karmaşıklığına yaklaşabileceğimiz sağlam zemindir. Bart Testa, Cronenberg'in filmlerinde "canavarın genellikle ana karakter olduğunu" ve *Scanners, Videodrome* ve *The Fly*'ın zamanına gelindiğinde, bakış açısının tamamen canavar-kahraman üzerinde odaklandığını ve normal dünyanın nötr bir hale geldiğini iddia eder (Testa, 1989, s. 20). Testa, Cronenberg'in sonraki filmlerinin "menşe motiflerinin korkuya değil bilim kurguya ait olduğu" sonucuna varır (Testa, Feb. 2004, s. 1-19). Cronenberg'i korku türü ya da bilimkurgu

kategorisine sokmak, Cronenberg'in filmlerindeki teknolojik beden motifini anlamaya yardımcı olmaz, bunun yerine onun estetiğini ifade ettiği için teknolojik bedene odaklanmak daha anlaşılır olacaktır.

2. Organsız Beden (BwO)

Deleuze ve Guattari'ye göre, toplum için arzuyu bastırmak ve bundan daha da etkili biçimde sömürü, baskı, hiyerarşi ve köleliğin arzulanmasını sağlamak yaşamsal bir öneme sahiptir (2014, s. 175). Bu düşünürler, özsel insan öznesini baskının bir sonucu olarak görürler. Bu yüzden arzu makineleri aracılığıyla özneyi dağıtmaya çalışırlar. Öznenin mevcut varlığı ve birliği yıkılır. Toplumsal ve doğal makinelerin bağlantısı, dahası toplanışı olur; inorganik ve organik parçaların birleşmesi ile bozulma gerçekleşir (Bogue, 2002, s. 94). Deleuze ve Guattari'ye göre organsız beden: "BwO organizmadan 'önce' değildir; ona bitişiktir ve sürekli olarak kendini inşa etme sürecindedir" (2005, s. 164). Bu nedenle, organsız beden, organizmanın tamamen yok edilmesi öncülünde oluşturulmaz; bunun yerine, BwO (organsız beden) organizma ile bir arada bulunur ve organizmayı tutarlı bir şekilde yeniden düzenler. BwO, yalnızca organizmanın etrafını sarmaya ve hiyerarşik örgütlenmeye doğru gelişmesi anlamında organizmaya karşıdır, çünkü BwO her zaman diğer bedenler veya organizmalar ile bir araya gelmeye çalışır. Öte yandan, organlar artık BwO tarafından bütünleştirilmez; bunun yerine, "organlar kendilerini BwO üzerinde dağıtırlar, ancak kendilerini organizmanın biçiminden bağımsız olarak dağıtırlar; biçimler olumsal hale gelir, organlar artık üretilen yoğunluklardan, akışlardan, eşiklerden ve eğimlerden başka bir şey değildir" (Deleuze & Guattari , 2005, s. 164). Bu anlamda BwO, akış işlevi gören organlar tarafından sürekli olarak yeniden düzenlenen yoğun bir bedeni işaret ederek bedene farklı bir bakış açısı önerir.

Organsız beden, Deleuze'ün, Antonin Artaud'dan aldığı bir kavramdır; düzenlenmemiş, katmansız bir bedeni ve dayanıklılık düzlemini (Parr, 2005; Smith & Protevi, 2016, s. 67) ifade eder. Deleuze, organsız beden kavramını ilk kez *Anlamın Mantığı* (2015, s. 109) isimli eserinde kullanır. Daha sonra Guattari ile birlikte kaleme aldıkları, *Bin Yayla* ve *Anti- Ödipus* kitaplarında geleneksel psikanalize karşı geliştirilir ve böylece kavram derinlik kazanır. Organsız beden, birliğin anarşik dağılması olarak görülmektedir. Kaçış çizgileri, bir dışarıyı ima eden, katıksız hareket olarak tanımlanır ve aynı zamanda üreten bir içkinlik sürecidir. Organsız beden, çokluk alanıdır ve burada özler, birlikler çözülerek akışlara karışır. Kimliklerin ve toplumsalın diğer ya da öteki kimliklerle beraber hareket etmesiyle oluş haline

geçilir. Bu hareketle birlikte, insanlar kimlik kavramıyla tanımlanamayan bir alana geçer. Organsız beden, devlet düşüncesinden, temsilden, benlik gibi yerleşik algılardan, birlikler ve özler tarafından baskılanan düşünceden kaçmasına olanak tanıyan bir kavramdır. Öznelliğe ve düşünceye yer hapsinden kurtulmasını sağlayan bir yer olmayandır (Newman, 2006, s. 167).

Toplumsalın içindeki birey, çeşitli toplumsal makinelerle ilişkisellik içine girer ve bu şekilde daha fazla makinelerin parçaları ya da bileşenleri olmaktadır. İnsan bedeni bileşik olarak düşünülemez ancak bağımsız olarak faaliyet içinde farklı parçalardan meydana gelir. Bu durum bedenin, şizofrenik deneyimi olarak ifade edilir. Arzu akışlarının bir parçası olan özne ikincil bir konumdadır. Deleuze ve Guattari, birden fazla varlık arasındaki evrimsel süreci bir toplanış ve bağlantı süreci yani oluş olarak görmektedirler. Oluş, hiyerarşik biçimde olan örgütlenmeleri kırar ve bu yönüyle savaş makinesine benzer (Albertsen & Diken, 2014, s. 161). İnsanın, özsel kimliğini reddetmeyle direnişe girişileceğini ifade eden postyapısalcı yer eleştirmenlerinde olduğu gibi Deleuze de oluşun, özneleşmeden kaçış yolu olduğunu savunur.

Organsız beden, varoluşundan dolayı fazlalık, aşırılık taşır ve eksiliğin karşıtıdır. İktidarın biçimlendirebildiği bir insan haline gelmek ve iktidarın inşa ettiği insan halinden kaçış gerçekleştirerek özgürleşmeyi sağlamak açısından arzulayan makineler her zaman iki farklı yönde akış gerçekleştirir. Organsız beden, arzulayan makineler ile birlikte bir düzensizliği işaret eder. Organsız beden, her türlü olayı değiştirebilecek potansiyeli taşımanın yanı sıra kaçış çizgileri yaratabilir. "Organsız beden böyle tanımlandığında, şu gerçeğin göstergesidir: her toplumsal ilişki, yaşamın tümü, olduğundan farklı bir şey haline gelebilir, başka tarzlarda yeniden edimselleştirilebilir. Olaylar vuku bulabilir, çünkü her şey kendi organsız bedenine sahiptir" (2005, s. 153). Organsız bedenin karşı çıktığı şey tam olarak organizmadır. Bedenin içinde var olan tek tek organları reddeden bir kavram olmaktan daha ziyade organizmaya ve kesin belirlenimlerine karşıdır. Organsız Beden, şizofrenik bir süreçtir. Akıllı ya da deli gibi iktidar kategorizasyonlarına karşı çıkan Deleuze ve Guattari, şizofreninin, delilik belirtisinden çok daha derin anlamları olduğunu iddia etmektedirler (Demirtaş, 2016, s. 311). Organsız beden ve şizofreni ilişkisi Deleuze'ün aktüel ve virtüel ayrımıyla ilişkilidir. Henüz deneyimlenmemiş bir durum içinde daima virtüel imkanlar söz konusudur. Bu durumu örneklendirmek için tomurcuk olan bitkinin açmadan önceki ihtimallerini bireyin imge kurmasıyla ilişkilendirmektedirler. Virtüel her zaman farklı ihtimallere gebedir. Virtüel ihtimallerinin içerdiği risk, şizofrenin riski gibidir. Çeşitli halüsinasyonlar içerisinde seyahat halinde olan şizofren, seyahat halinde olduğu evrenlerden birine kendini hapsedilmiş olarak bulabilir. Virtüel, olasılıkları içerirken edimsel tek bir ihtimali içerir. Dolayısıyla

deneyimlenmiş edimselin alışılmışlığa dönüşen hali, karşısında birey kendini güvende hisseder. Fakat alışılmamış ya da deneyimlenmemiş evrendeki ihtimallerin korkuyu da beraberinde getirdiği düşünülebilir. Henüz keşfedilmeyen ve deneyimlenmeyen bir evrende karşımıza çıkacak olasılıkların verdiği haz korkuyu içerdiği kadar yaratıcılığı da içerir.

Deleuze ve Guattari açıkça şunu ifade eder: "BwO arzudur" (2005, s. 165). Bireye neyi arzulaması gerektiğini baskılayan ve kendi arzusunu biricikmiş gibi diğerlerinin arzularından ayıran her türlü mekanizma majöratif, ödipal ve hiyerarşiktir. Bu yüzden Deleuze ve Guattari, büyük majöratif yapıların gücünü hedef almak yerine tekil varlığın bilinçdışındaki güç işleyişini kırmayı amaçlar. Arzu kavramı Deleuze ve Guattari için ödipalliğin ötesinde olumlu, yaratıcı ve üretici bir alana dönüşür. Arzunun olumlu dönüşümü için Deleuze ve Guattari, birbiriyle bağlantılı pek çok kavram dizisi (arzu makinesi, sosyal makine, organsız beden vb) kullanır. Zourabichvilli, bedenin görüngübilimsel yaşantılara dayanmayan duygu ya da oluşlarca kat edildiğinde organsız bedenlere yöneleceğinden bahseder (2011, s. 135). BwO tarafından ima edilen öznellik, çoklu organizmaların bir araya gelmesine bağlıdır. Bu arada oluş, devam eden bir süreci belirtir ve saplantı ve kuşatmaya dayalı özne, oluşla ilgisizdir. Deleuze ve Guattari özne ile arzu arasındaki ilişkiyi şöyle açıklıyor: "Daha ziyade, arzuda eksik olan öznedir, ya da arzu sabit bir özneden yoksundur; bastırma olmadıkça sabit bir özne de yoktur. Arzu ve onun nesnesi aynı şeydir, bir makinenin makinesi olarak makinedir" (2014, s. 47). Dolayısıyla özne, arzuya sahip olan fail olmak yerine arzuda üretilir. Deleuze ve Guattari ayrıca şunu ileri sürerler: "Arzu üretiyorsa gerçeği üretir. Arzu üretkense, sadece gerçekliğin tarafında öyledir ve sadece gerçekliği üretir" (2014, s. 47). Dolayısıyla öznellik üretimi arzulamak üzerine kurulur.

3. Beden Korkusu ve David Cronenberg Sineması

"Gösterilemeyeni göstermek, ağza alınamayanı konuşmak"

David Cronenberg

David Cronenberg, Kanadalı bir film yönetmeni, senarist ve yapımcıdır. Sinemaya yansıttığı sürrealistik ve sıkça beden korkusu temalarını içeren eserleriyle tanınmıştır. Onun filmleri genellikle bilim kurgu, korku ve psikolojik gerilim türlerinin birleştirildiği özgün

çalışmalardır. Yönetmenin filmleri, sık sık beden korkusu temalarını içerir. Bu korku, vücudun değişmesi ve kontrolün kaybedilmesi gibi durumlardan kaynaklanır (Testa, Feb. 2004). Örneğin, *The Fly,* bir bilim adamının uğradığı mutasyon sonucu sinek ile birleştiği ve yavaş yavaş bir sinek-humana dönüştüğü korku-bilim kurgu filmidir. Psikolojik ve cinsel temaların yoğun olarak işlendiği *Dead Ringers* (1988) ikiz cerrahların cinsel kimliklerini keşfetmelerini anlatmaktadır. Televizyonun insan psikolojisi üzerindeki etkisini ele aldığı *Videodrome* (1983), William S. Burroughs'ün aynı adlı romanından uyarlanan *Naked Lunch* (1991), otomobil kazaları ve cinsellik arasındaki ilişkiyi araştıran *Crash* (1996), şiddet temasını yönetmenin kendi has bir şekilde ele aldığı *A History of Violence* (2005), suç dünyasını konu alan *Eastern Promises* (2007), *Cosmopolis* (2012) gibi filmler yönetmenin öne çıkan yapıtlarından bazılarıdır. David Cronenberg, filmografisi boyunca beden değişimi, teknolojinin etkileri, insan psikolojisi ve cinsellik gibi temaları işlemiş ve sıklıkla izleyicileri rahatsız eden, düşündüren eserler ortaya koymuştur. Filmleri, sıradan insanların karşılaştığı korkunç olayları ele alırken, aynı zamanda psikolojik, sosyal ve bilimsel unsurları da içerir.

Shaviro'nun da belirttiği gibi, Cronenberg'in filmlerinde beden, teknolojiden her zaman farklı şekillerde etkilenir ve özneyi benliğin bastırılmış yanını, teknolojinin müdahalesi sonucu ortaya çıkan başka bir beden olasılığından daha az fark eder (1993, s. 128). Aynı şekilde, onun filmlerinde burjuva olarak normallik ve marjinal olarak canavar sıklıkla bulanıklaştırılır. Deleuze ve Guattari'nin kavramlarının, Cronenberg'in teknolojik bedeninin muğlaklığını açıklığa kavuşturmada faydalı olduğunu iddia etmek isterim. Kullanılan Deleuze ve Guattari'nin kavramları, organsız beden, oluş ve arzulayan üretime ilişkin öznellik görüşlerini içerir. BwO kavramı bir dereceye kadar Cronenberg'in beden görüşüne karşılık gelir: "Bedenin zihne göre bağımsızlığı ve devrimin neyi gerektirebileceğini kabul eden zihin" (Cronenberg, 1992, s. 80). Cronenberg'in filmlerindeki teknoloji, vücudun isyan etmesine neden olarak organların bağımsızlığına yol açar, artık kapalı organizmayla sınırlı değildir ve onlara bütünleyici bir düzen empoze eder. Deleuze ve Guattari'nin şu iddiasıyla bağlantılı olarak daha derin bir anlamı vardır: "BwO arzudur; arzu eden ve onunla arzu edilen şeydir" (2005, s. 165). Cronenberg'in filmlerindeki karakterlerin teknolojiye bu kadar takıntılı olmasının nedeni, bedensel sınırlamaları aşma, yoğun bir teknolojik beden olma arzusuyla harekete geçmeleridir. Cronenberg'in filmleri, Hollywood ortak yapım ve dağıtım tarzına uygun olarak dünya çapında korku veya gerilim filmleri olarak pazarlansa da estetiği diğer ana akım Hollywood korku filmlerinden açıkça ayrılmaktadır.

4. *Videodrom*e'da Kristal İmajda Kadın Oluşa Yönelen Beden

Film, Toronto'da küçük bir kablolu TV istasyonu olan CIVIC-TV'de çalışan bir televizyon yöneticisi olan Max Renn etrafında döner. Max, istasyonunun kanallarında bir gün gizemli bir program olan "Videodrome" adlı bir şey keşfeder ve bu programın sırrını çözmek için araştırmaya başlar. Max, Videodrome'un, gerçeklik ve hayal dünyasının sınırında, sıradışı ve rahatsız edici bir video yayını olduğunu keşfeder. Program, izleyicilerin beyninde patlayan bir tür yumuşak bir tümöre yol açar ve onları gerçeklikle, hayal dünyası arasındaki bir sınırda yaşamaya zorlar. Videodrome'a maruz kaldıktan sonra Max, tuhaf ve korkunç halüsinasyonlar yaşamaya başlar ve programın gerçekte ne olduğunu öğrenmek için derinlemesine bir araştırmaya başlar. Film, teknolojinin ve medyanın insan davranışları üzerindeki etkisini, gerçeklikle hayal dünyası arasındaki ince çizgiyi, kontrol ve özgürlük arasındaki çekişmeyi, güç arzusunu ve bedenin özgürleştirilmesini ele almaktadır. Ayrıca, insanın arzuları ve hayalleriyle nasıl oynandığını ve bunların sonucunda ne tür sonuçlar ortaya çıktığını da araştırmaktadır.

Max Renn'in Videodrome'a saplantılı hale gelmesiyle birlikte, bedeninin normal işleyişi bozulur ve o bir "organsız beden" haline gelir. Organsız beden, kısıtlamaları, kuralları ve hiyerarşileri olmayan bir durumda olan bedendeki herhangi bir şeydir. Videodrome sinyalleri, Max'in vücudunu etkileyerek, onu yeni cinsel deneyimler için programlar. Bu nedenle film, "organsız beden" kavramı aracılığıyla, insan bedenindeki sınırların ve kuralların nasıl bozulabileceğini ve teknolojinin bunu nasıl etkileyebileceğini tartışmaya açmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin arzulayan üretim görüşüyle ilgili olarak Cronenberg'in anlatısı Videodrome'daki görüntüler hem gerçeği hem de Max'in halüsinasyonlarını içermektedir. Videodrome, Profesör Brian O'Blivion'un iddia ettiği şeyi canlandırmaya çalışır: "Televizyon gerçekliktir ve gerçeklik televizyondan daha azdır." Cronenberg, anlatıyı halüsinasyonlu ve gerçek arasında değiştirir ve sonunda ikisini de bulanıklaştırır. Max'in halüsinasyonlarından birinde, TV'yi Nicki'nin görüntüsüyle kamçılamaktadır, ancak sonraki çekim, Nicki'nin görüntüsünün yerini, TV ekranı tarafından çerçevelenmiş bağlı vücudu ile Martha'nın görüntüsünün aldığını göstermektedir. Dramadaki oyun içinde oyun olarak Cronenberg, bu sahneyle bize bir görüntü içinde görüntü gösterir ve Max'in halüsinasyonlarının görüntüsüne Martha'nın TV görüntüsünü ekler. Cronenberg'in anlatısının yarattığı aktüel ve virtüel olanın bulanıklaşmasına rağmen kesin olan bir şey var, Max'in arzulama üretimi, halüsinasyonlarıyla sınırlı kalmayıp gerçekliğe taşar ve Martha gibi diğer karakterleri de etkiler. Deleuze ve Guattari, bilinçli arzuyu bilinçsiz arzudan ayırmazlar ve şunu savunurlar: "Arzu gerçekliği

üretir ya da başka bir şekilde ifade edilirse, arzulama üretimi, toplumsal üretimle aynı şeydir. Toplumsal üretimin maddi gerçekliğinden muhtemelen farklı olan zihinsel veya psişik bir gerçeklik olan arzuya özel bir varoluş biçimi atfetmek mümkün değildir" (2014, s. 52) Cronenberg'in anlatısı, Max'in gerçekliğini ve halüsinasyonunu ayırt edilemez kılar ve bu anlamda, Deleuze ve Guattari'nin arzulama üretiminin toplumsal üretim olduğu görüşünü gösterir, çünkü onlara göre "sadece arzu ve toplumsal olan vardır, başka hiçbir şey yoktur". Max'in yoğunlaştırılmış ve çoğalmış arzusu, başkalarını etkilemesi, bireysel halüsinasyondan toplumsal alana taşan bir güçtür.

Cronenberg verdiği bir röportajda, teknoloji yalnızca bizim bir parçamız ve kendimizin bir ifadesidir; daha da fazla birleşme ve onunla kaynaşma sürecindedir. Yönetmene göre filmde olduğu gibi bir elin silaha dönüşmesi fikri, silahın yumruğun bir uzantısı olduğu veya telefonun ellerimizin ve silahlarımızın bir uzantısı olduğu fikrinden çok da uzak değildir. Hatta sosyal medya profillerimiz, anılarımızın ve kimliklerimizin bir uzantısıdır; çünkü sosyal medya, birçok insanın en gerçek halini hissettiği yerdir. Prof. O'blivion'a göre "televizyondaki kamusal yaşam, bedendeki özel yaşamdan daha gerçektir" gerçeği, onun başkalarıyla temasından 11 ay önce ölmüş olmasıyla kanıtlanmıştır. Max ve kızı dışında kimse bunun farkında değildir. Bu, yalnızca temel gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda varlığını ve yokluğunu da bir noktaya kadar gizleyen bir görüntüdür. Artık gerçeklikle ilişkisi yoktur. Videodrome'u izleyen halkın Max'in halüsinasyonlarının gerçek mi yoksa sadece sanrı mı olduğundan emin olmaması gerçeği, kendi gerçekliğimizin sinema tarafından teknolojik halüsinasyonlar olarak nasıl bulanıklaştırıldığını gösterir. Bu durum Deleuze'ün zaman imajda ele aldığı kristal imajın örneğidir. Gerçekten de iktidar bedeni fiilen ürettiğinde ve bedenin kendisi tamamen ilişkisel bir gücün işlemesi için koşullu hale geldiğinde, o zaman postmodern beden zaten kendi simüle edilmiş varoluşunun sanal bir ardıl-imgesinden başka bir şey değildir (Lee, 2004, s. 38).

Videodrome'dan etkilenen Max'in karnı bir yarıkla çatlar ve eli silahla birleşir. Max'in bedensel dönüşümleri, Deleuze ve Guattari'nin oluş kavramı açısından toplumsal cinsiyet ve iktidarla ilgili olarak iki anlama sahiptir. İlki, Max'in "kadın-oluş"unda resmedilir ve ikincisi, Max ile Spectacular Optical arasındaki güç ilişkisiyle ilgilenir. İlk olarak filmin sonlarına doğru, neredeyse dindar köktendinci karakter Barry Convex, tecavüz benzeri bir senaryoda Max'in karın vajinal yarığına bir VHS yerleştirir. Deleuze ve Guattari'ye göre özne, Oedipal Kompleksin iğdiş edilme kompleksi ve yüceltilmesiyle tanımlanan psikanalitik özne olarak özsel olarak tanımlanmamıştır. Bu öznenin oluşumu, kuvvetlerin bir araya gelmesine bağlıdır.

Oluş, bağlantılar ve asamblajlar arayan, herhangi bir sabit özneyi kuşatan ve ona nüfuz eden akışkan bir güçtür. Bu anlamda, Max'in bedeni açıktır ve gelen etkilenmeye muktedir olan diğer güçlerle birleşmeye hazırdır. Videodrome'daki cinsiyet, cinsiyet ayrımının ötesine geçmiştir. Bunlardan biri özne ile TV arasında yaşanan artan zevktir. Öznenin fantezisinde TV artık metalik değil, insan vücudu gibi nefes alır ve hareket eder. Oluş, erkek ve kadın, insan ve makine gibi iki kategori ayrımının kırılmasıyla başlar ve ardından kategoriler arasındaki dengeyi ve sürdürülen düzeni sarsabilecek farklılıkların gözler önüne serilmesiyle genişler. Max'in yarığı, onu erkek ya da kadın olarak tanımlamayı zorlaştırır ve silahla sentezlenen içgüdüsel yeni el organı, Max'in daha çok insan ve makineden oluşan bir cyborg olduğunu gösterir. Bu kanıtlar, farklı kategoriler arasındaki sınır çizgisini muğlak ve yarı kararlı durumundan yersizyurtsuzlaştırdığını gösterir. Max'in oluşu, niteliksel değişimle ilgili olması anlamında kolektiftir. Özel bir mutasyon vakası olmakla birlikte, kategoriler arasındaki tüm genel dengeyi bozabilecek ve sarsabilecek bir olasılığı akla getirmektedir. Max'in oluşumu hem politik hem de kolektiftir, kategorilerin genel dengesini etkilemek için mutasyona uğramış tek bir bedenden yersiz yurtsuzlaşır.

Kadın-oluş, biyolojik olarak kadın olmak değil, devam eden bir süreçtir (Deleuze & Guattari , 2005, s. 276). Kadın-oluş, kendini kızın ve kadının molar formlarında gösteren moleküler bir güçtür. Deleuze ve Guattari şöyle ifade eder: "Moleküler kaçışlar ve hareketler, parçalarını, cinsiyetlerin, sınıfların ve partilerin ikili dağılımlarını yeniden düzenlemek için molar organizasyonlara geri dönmeselerdi hiçbir şey olmazdı" (2005, s. 216). Dolayısıyla kadın-oluş, ikili cinsiyet farklılığına karşıdır, çünkü moleküler olan, erkek ve kadın kategorileriyle sınırlı değildir, ama ona kadar genişler. Deleuze ve Guattari için nihai amaç, ne bir kategoriyi yeniden tanımlamak, yanlış uygulamak, ne de stratejik olarak abartmak, hatta yeni bir kimlik icat etmektir. Amaçları, kategorik sınıflandırmayı tamamen yok etmek, kimlik aygıtını aynılık eşiğinin ötesine, tekilliğe doğru itmektir (Massumi, 2013, s. 88). Sonunda Max'in intiharı, bir yandan karamsar bir şekilde Nicki'ye boyun eğme olarak okunabilir, ancak diğer yandan, Max'in sanal dürtüsü olan arzusu tarafından yönetilen Max'in arzulayan üretimine ait olarak yorumlanabilir. Ancak Max'in diğer arzulayan makinelerle birleştirici sentezi, onun arzulayan bir özne olduğunu garanti eder. Buna göre, Max'in arzulayan üretimi açısından öznelliğe sahip olduğu sonucu haklı çıkar. Anti-Oedipus'ta Deleuze ve Guattari konuyu şöyle tanımlar: "Bu öznenin belirli veya kişisel bir kimliği yoksa, kayıtsızlığını bozmadan bedeni organsız kat ediyorsa, bunun nedeni yalnızca makinenin çevresel bir parçası değil, aynı zamanda kendisi de karşılık gelen parçalara bölünmüş bir parça olmasıdır. Zincirden

ayrılmalara ve makinenin getirdiği akıştan ayrılmalara. Böylece makine içinden geçtiği her durumu tüketir, tamamlar ve her birinden yeniden doğar" (2014, s. 64). Max tam da arzulayan üretiminde sürekli yenilenen Deleuzecü öznedir.

5. Böcek- Oluş: The Fly

Cronenberg'in filmlerinde, sürekli dönüşen, değiştirilen ve hatta yok edilen bir beden, çeşitli şekillerde kapsamlı biçimde tasvir edilir. *The Fly* (*Sinek*, 1986) filminde, moleküler, içsel, yapısal bir bedenin ölümünün gözler önüne serilmesi aktarılır. Filmin anlatısı, içeriğinin karmaşıklığını gizleyen bir sadeliğe sahiptir. Hareket hastalığından muzdarip bir bilim adamı olan Seth Brundle, cansız maddeleri uzayda bir noktadan diğerine taşımak için kullanılan bir ışınlanma sistemi inşa eder. Bir partide Brundle, daha sonra kız arkadaşı olacak olan gazeteci Veronica Quaife ile tanışır. Brundle'ın cansız maddeyi bir noktadan diğerine ışınlamadaki başarısına rağmen, araştırmasında eksik olan şey, canlı maddenin başarılı bir şekilde ışınlanmasıdır. Bir babunu bir yerden diğerine taşıma girişimleri ciddi şekilde ters gitmiştir ve hayvanın diğer bölmede parçalanmış bir halde çıkmasına neden olmuştur. Işınlanma modülünü başarılı bir şekilde yeniden programlayan Brundle, bu moleküler yapısökümü kendi vücuduna yönlendirir. Bununla birlikte, onun haberi olmadan, küçük bir karasinek bölmeye girerek kendi genetik yapısıyla birleşir. Sonuç, insan etinin yavaş ve kademeli bir şekilde parçalanmasından önce, ışınlanma sonrası güçlendirme ve insanüstü yeteneğin ilk dalgalanması görülür (Milligan, 2017, s. 33). Sırtında birkaç kalın kıl çıkmasıyla başlayan Brundle'ın artık Brundlefly olarak adlandırılan şeye dönüşmesi, belirgin bir dizi aşamadan geçer; lekeli cilt, kasların gerilmesi, tırnakların, saçların ve dişlerin kaybı, fiziksel yapısının tam bir dönüşümüne ulaşmadan önce etin ayrışması vardır. Sonunda insan vücudundaki bu deformasyon hem insan hem de sinek parçalarından oluşan melez bir organizmanın ortaya çıkmasına neden olur.

Bu bedensel dramın yanı sıra, Brundle'ın Veronica ile ilişkisi de buna paralel bir parçalanma yaşar. Veronica, Brundle'ın parçalanmasına sürekli olarak sempati duysa da Brundle'ın merhamet eksikliği yüzünden giderek daha fazla yabancılaşır. Kısa bir süre sonra, Veronica ciddi şekilde deforme olacağından korktuğu Brundle'ın çocuğunu taşıdığını öğrenince yabancılaşma dehşete dönüşür. Brundlefly, telepodlar aracılığıyla Veronica ve doğmamış çocuğu tek bir varlıkta birleştirmeye çalışırken, bu ölüme mahkûm aşk hikayesi trajik bir sona ulaşır ve böylece "nihai aile" oluşur. Kendini canavardan kurtaran Veronica, Brundlefly'ın telepod'a son bir sıçrama yapmasını, telepodun diğer ucunda yerde sürünen

şekilsiz bir çamur olarak tezahür etmesini izler. Tüm umutları mahvolmuş olan Veronica, Brundlefly'ın yardımlı intiharında gönülsüzce işbirliği yapar, bir pompalı tüfekle filmi sonlandırır. Beden, öznenin iradesi dışında istem dışı mutasyona uğrasa da ortaya çıkan bedensel duyumlar ya da Deleuze ve Guattari'nin tabiriyle yoğunluklar, öznenin arzulama üretiminin çoğaldığını gösterir. Teknolojik bedenin arzulayan üretimi açısından bu öznellik, Deleuze ve Guattari'nin tabiriyle, çoklu bedenlerin veya arzulayan makinelerin bir araya gelmesiyle ilişkilendirilir. Öznellik, tek bir organizmanın kapalılığı üzerine kurulamaz, bunun yerine, teknolojinin bedeni bağlantılara açmaya zorlamada kilit bir rol oynadığı makineler topluluğu üzerine kurulur. Deleuze ve Guattari, özneyi arzulayan makinelerin montajıyla ilgili olarak tanımlarlar "ve bu öznenin hiçbir özgül veya kişisel kimliği yoksa, eğer organsız bedeni onun ilgisizliğini yok etmeden katediyorsa, bunun nedeni onun sadece makinenin kenarındaki bir parça olması değil, ama aynı zamanda, makinenin sebep olduğu sökülmelere ve koparıp almalara tekabül eden parçalara bölünen bir parça olmasıdır" (2014, s. 66). Böylece makine içinden geçtiği her durumu tüketir, tamamlar ve her birinden yeniden doğar.

Deleuze ve Guattari'nin Kafka'nın eserlerinde gördükleri, oluşlarını ve hayvanlarını yeni yeğinliklerin üretilmesi olarak değerlendirdiği gibi *The Fly* filmi de herhangi bir gösteren olmaktan çok yeni algılama üsluplarını ortaya çıkarmıştır. Böcek- oluş'la, dünyayı bir hayvan olarak görmek, hiçbir yere çıkmayan geçitler olarak görmek veya küçülen bir bedenin bakış açısından görmek önem kazanır. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın *Dönüşüm* romanında Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesini bir insan olmayış, yabancılaşma ve hatta sonlu insan yaşamının merkezinden çıkış olarak ifade ederler. Kafka ve böceğe dönüşen Gregor Samsa, hayvan oluş sürecine girerler. Kafka, dönüşümle birlikte gerçekte imkanlılığı gösterir (Deleuze & Guattari, 2015, s. 103). Böcek oluşla Samsa, gerçekte toplumsal normların, yasaların ve dayatmaların dışını çıkar. Kafka, Deleuze ve Guattari için özel bir yazardır. Onlar, Kafka'nın eserlerini aşkın bir yasayı temsil eden alegori olarak okumazlar, daha çok bu metinlerde hareketin olumlu perspektifini ele alırlar; Kafka'nın eserlerinin, arkalarında hiçbir yasa ya da amaç bulunmayan kapılar, geçitler, hayvan hareketleri ve imgeler ürettiğini öne sürerler. Filmdeki başkalaşım boyunca, hem Brundle hem de Brundlefly aynı mutasyona uğrayan bedende birlikte yaşarlar, her biri birbirinden bağımsızlık için çabalar, ancak her biri kendi benlik birliği için diğerine bağımlı kalır. Böylece bir dizi paradoks ortaya çıkar. Brundlefly tarafından gizlenmekten çok uzak olan Brundle, başından beri varlığını sürdürür. Ancak şimdi, mevcudiyet yarı-mevcudiyettir, kendinden şüphe duyma, melankoli ve dönüşümün merceğine yakalanmıştır. Maddilik ve kimliğin bu muğlak çarpışmasını birbirine bağlayan şey, bedenin zekasıdır.

Benliğin karanlığında, Brundle ve Brundlefly'ın kimliği böylece hem sağlıklı hem de hastalıklı tezahürlerinde bedenin teleolojisi aracılığıyla ele alınır. Brundle'ın duvarlara tırmanma konusundaki yeni yeteneğini keşfederken söylediği gibi "amacı olan bir hastalığa yakalanmış gibiyim, öyle değil mi?"

Önemli sahnelerden biri de Brundle'ın banyo aynasına baktığı ve gelecekteki Brundlefly'ın geriye baktığı sahnedir. Brundle'ın tırnakları düşmeye başladığında tepki daha az korku ve daha fazla endişedir. Endişe, Brundle'ın vücudunu kendi kendine mutasyona uğrama ve yeniden uyum sağlama potansiyeline sahip, dünyadaki fiziksel bir şey olarak keşfetmesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Brundle, kelimenin tam anlamıyla bedeninin kimliğinin önünde olduğunu fark eder. Cronenberg'deki dönüşüm süreci, rasyonel benlikten çok, kendiliğin rasyonel onaylanmasından ayrılan bedenle ilgilidir. Sanki beden zekâsını aşmış ve oto-bağışıklık bozukluğunun egzotik bir varyantı gibi artık "benim" olmayan bir beden üretmektedir. Deleuze'e göre, kadın/hayvan/böcek oluş daima akan bir duygudur. Oluş, ötekilerle karşılaşmalarda meydana gelen bir bileşimdir; varlık olmayan göçebe özne, hem kendini harekete geçiren hem de ötekiyle tanımlanandır (Braidotti, 2019, s. 154). Bu göçebe oluş biçimleri, doğrusal olmayan zikzaklı bir çizgide ilerler; kadın oluştan başlayan bu yol, farklı minöriter oluş eşiklerini ve örüntülerini ortaya koyar. Bu eşikler ve örüntüler hayvandan geçer ve algılanamaz oluş ötesine doğru yol alır. "Algılanamaz-oluş artık kim veya ne olduğumuzu bilmeyi gerektirmez; bizi kuşatan farklılıkları, yeğinlikleri ve tekillikleri daha büyük bir açıklıkla görmeyi gerektirir" (Colebrook, 2013, s. 138). Cronenberg'in metamorfoz anlatımında yapısal düzeyde tanık olduğumuz dinamik budur: Bu, bedenin hem yabancı maddesellik hem de yaşanmış deneyimin merkezi olan kendinde- varlık ve kendi-için-varlığın garip bir füzyonu haline geldiği bir dünyadır (Trigg, 2011, s. 85). Yine de bu kaynaşmanın simgesel dehşeti, insan bedeninin muğlaklığında, hem içerinin hem de dışarının sınırlandırılmasına direnen bir belirsizliktedir. Bu şekilde bakıldığında, Brundle'ın aynada kendine baktığı sahneyi tekrar ziyaret ederek, kendini yakalama hareketi bir kendini keşfetme anı olarak sunulur, ancak bir benliği doğururken kendini keşfetmesi bedenle kıyaslanamaz.

"Oluş kasıtlı olmaktan çok yönlüdür. Hareket ettiği yön, molarite açısından motive edilmemiş, irrasyonel veya keyfi görünebilir; ama oluş, molaritenin kendisi kadar bu lakapları hak etmiyor. Her ikisi de arzu modlarıdır… Molarite ve süpermolekülerlik, kısıtlamaya yanıt vermenin farklı yollarıdır; onu bedende gerçekleştirmek veya bedeni normal yaşam alanından uzaklaştırarak gerçekleştirmeye karşı çıkmaktır" (Massumi, 2013, s. 95).

Kamburlaşan Brundlefly bir kez daha aynanın karşısına çıkar ve dişlerini avucunun içinde tutarak: "Siz kalıntılarsınız... kalıntı, arkeolojik, fazlalık, tarihsel ilgi" ilan eder. Dolabın kapağını açarken, izleyici başka bir kutsal emaneti görür: beyaz, plastik bir tepside tutulan kulaktır. Kamera yavaşça sağa döner ve Brundle'ın atılmış daha fazla etini, gelecek nesiller için arşivlenmiş tanımlanamayan vücut parçaları görülür. Sahne, Ronnie'nin gelişiyle kesintiye uğrar. İlk olarak, Brundle'ın Brundlefly'a ilk dönüşümü sahte bir coşkuyla karşılanır. Bu olumlamanın merkezinde yeni bir benlik olma arzusu vardır ve bu nedenle Cronenberg'in benliğin genişlemesi olarak yeni beden hakkındaki iyimser yaklaşımını yerine getirir. Brundle'ın belirttiği gibi: "Hastalık beni başka bir şeye dönüştürmek istiyor. Bu çok korkunç değil mi? Çoğu insan başka bir şeye dönüşmek için her şeyini verirdi." Brundle'ın "yeniden doğuşu", bu nedenle, başlangıçta, "insan, fazlasıyla insan" olmanın Nietzscheci bir şekilde aşılmasına işaret ederek, mevcut değerleri yeniden değerlendirmeye bir davettir. Bu hareketin kanıtı, Brundle'ın yeni cinsel cesaretini ve fiziksel gücünü kutlamasıdır, sanki bu tür süreçler rafine bir benliğin belirtileriymiş gibidir. Seth Brundle'ın dehşeti, bedenin deneyiminden ayrıldığını kanıtlayan bir benliğin, kendiliğin hayatta kalmasından duyulan dehşettir.

6. Aktüel ve Virtüel Sınırında Algılanamaz- Oluş: eXistenZ

"Benim için insan varoluşunun ilk gerçeği insan bedenidir"

(Cronenberg D. , 1999)

eXistenZ (1999), Cronenberg'in Videodrome'dan bu yana sanallıkla ilgili ikinci filmidir. Videodrome'daki sanallık, TV görüntüleri arenasıyla ilgiliyken, eXistenZ, sanallığı sanal gerçeklik oyunuyla (VR) ilişkilendirir. eXistenZ, oyun şirketi Antenna Research'ün önde gelen oyun tasarımcısı Allegra Geller tarafından tasarlanan yeni oyun eXistenZ'i oynamak için bir dizi oyun hayranının bir araya geldiği bir kilise sahnesiyle başlar. Oyun, mutasyona uğramış amfibi organlarından yapılan oyun bölmesinin, göbek bağına benzeyen bir tüp ile insan omurgasındaki implante edilmiş bio-port'a bağlanmasıyla başlatılır. Allegra, diğer oyun oyuncularıyla oyuna yeni girdiğinde, bir suikastçı onu mermi gibi insan dişleriyle dolu tuhaf bir kemik tabancayla vurur. Antenna Research'ün pazar stajyeri Ted Pikul, Allegra'nın tehlikeden kaçmasına yardım etmek için koruması olur. Kırsal kesime giderken Allegra, Ted'i oyun oynamaya ikna eder. Kilise sahnesi ve eXistenZ'in sanal gerçekliği de dâhil olmak üzere

daha önce olanların aslında başka bir oyunun, transCendenZ'in konusu olduğu anlaşılır. Ted ve Allegra daha sonra beklenmedik bir şekilde transCendenZ'in oyun tasarımcısı Yevgeny Nourish'i öldürür. Film, Ted ve Allegra'nın silahı kayıtsızca bir oyuncuya doğrultmasıyla sona erer ve oyuncu onlara şunu sorar: "Bana doğruyu söyleyin, hala oyunda mıyız?"

Videodrome'daki teknolojik beden, videokasetlerle programlanabilen insan bedenidir (Testa, 1989), eXistenZ'deki ise sanal gerçekliğe bağlanmak için bioport yerleştirilmiş insan bedenidir. Biyoport, oyun bölmesi ve biyoport ile oyun bölmesini birbirine bağlayan kordon da dahil olmak üzere eXistenZ'deki oyun cihazı, inorganik metal ve çip yerine mutasyona uğramış amfibilerin organlarından yapılmıştır. Videodrome'da Max, TV simülasyonlarının "yeni bedeni" olmak için kendini öldürür. Buna karşılık, eXistenZ'in oyun dünyasına hapsolmuş karakterler, sonunda gerçeğin belirsiz olduğunu anlasalar da maddi bedenlerini önemsemektedirler. eXistenZ'deki sanal beden gerçekten de muğlaktır ve aşkın değildir, saldırgan realist köktendinciler tarafından sürekli olarak bozulur. Ancak, sanal bedenin muğlaklığını teknolojik öznenin eksikliği olarak görmek Deleuze ve Guattari'nin organsız beden dediği şeye tekabül eder. Teknolojik öznenin sanallık dürtüsü, organsız beden olmak için organizmanın bağlarından kaçma arzusudur, teknoloji ise bedenin BwO olmasını kolaylaştırır. Karakterlerin birbirlerine karşı saldırganlığı, arzulama üretiminin bir parçası olarak organsız bedenin yok edici arzusunu teyit etmektedir. Deleuze ve Guattari'nin arzuya bakış açısı ve BwO kavramı ışığında, karakterlerin arzularının sanal gerçeklikte çoğaldığını ve bunların teknolojik makineyle bir araya getirilerek organsız bedeni oluşturduğu ifade edilebilir.

eXistenZ'in başlangıcında, oyun ile gerçeklik arasında net bir çizgi varmış gibi görünür, ancak Cronenberg, sanal gerçeklik tasviriyle gerçekliğin inşa edilmişliğini çözmeye çalışarak çizgiyi kademeli olarak bulanıklaştırmak için çeşitli yollar kullanır. Birincisi, gerçek ve sanal dünyadaki paralel temalar, gerçeği sanaldan ayırmak için gerekli olan anlatı mantığını bozar. Örneğin, tuhaf kemik tabancası hem gerçek hem de sanal dünyada karşımıza çıkar. İlk önce kilise sahnesinin başında belirir ve suikastçı tarafından Allegra Geller'ı öldürmek için kullanılır. Tabanca daha sonra ikinci kez eXistenZ dünyasının Çin restoranında görünür, Çinli garsonu öldürmek için Pikul tarafından toplanır ve ardından bir köpek tarafından götürülür. Tabancanın üçüncü kez ortaya çıkışı, Allegra'ya köpeğinin ona tabancayı getirdiğini söyleyen Kiri Vinokur'un tuttuğu, kilisenin başlangıcı sahnesi olarak dünya düzeyi olan "gerçeklikte"dir. Tabancanın üç kez görünüşü hem gerçek hem de sanal dünyayı kapsar, ancak bağlantıları, bir hostesin daha önce hem "gerçekte" hem de oyunda göstermiş olan bir grup oyuncuyla röportaj yaptığı son sahneye kadar anlaşılmaz görünmektedir. Seyirciler ancak o

zaman daha önce olanların başka bir oyunun, transCendenZ'in konusu olduğunun farkına varırlar. Gerçeğin başka bir oyunun sanal gerçekliği olduğu ortaya çıkar.

eXistenZ'de sanal ve gerçek bulanık olsa da, beden her ikisinin arasındaki ortamdır. Oyun bölmesini göbek kordonu gibi görünen bir kemerle doğrudan gövdeye bağlayarak oyuna giriş yapılır. Bu nedenle, sanal gerçeklikte kışkırtılan tüm duyumlar doğrudan vücuda yatırım yapar. İlk olarak, BwO, eXistenZ'deki farklı organizmaların fiziksel birleşimini önerir. İkincisi, BwO, sanal bedene, oyundaki çok sayıda arzulama makinesinin toplu montajı olarak atıfta bulunur; üçüncüsü, BwO olarak sanal beden hem aktüel hem de virtüel âlemleri kapsar. eXistenZ'deki BwO'nun ilk yönü, insan vücudunun diğer organizmalarla fiziksel birleşimini ifade eder. Sanal gerçekliği başlatmak için kullanılan oyun bölmesi, herhangi bir çip veya metalden değil, mutasyona uğramış sürüngenlerin ve amfibilerin organlarından yapılmıştır. Kiri Vinokur karakterinin ifade ettiği gibi: "eXistenZ bir hayvandır." Dolayısıyla eXistenZ'de yer alan biyoteknoloji, metal ve organik hayvanlar arasındaki eşiği ortadan kaldırır. Böylece teknoloji, eXistenZ'de biyo-port olarak organik formda görünmektedir. Ayrıca oyunu oynayabilmek için bio-port takılması gerekir. Bu, Cronenberg'in filmlerinde tutarlı bir bedensel dönüşüm motifidir (Lee, 2004, s. 81). Oyunun işleyişi, oyun sisteminin oyuncunun vücudu ile mükemmel bir şekilde birleşmesine bağlıdır, çünkü oyun bölmesi pillerle değil, insan vücudunun enerjisini tüketerek çalışır. Bu nedenle, sanal gerçeklikle ilişkili olarak teknolojik beden, organsız bedenin, yani çoklu organizmalardan oluşan bedenin gerçek anlamıyla fiziksel olarak eşleşir.

eXistenZ'deki organsız bedenin bir yönü, sanal gerçeklikte bedenlerin kolektif montajına atıfta bulunur. Maddi bedenin insan organizması ile amfibi organizması arasındaki eşiği geçmesiyle, oyundaki sanal beden de buna bağlı olarak önemli ölçüde değişir gibi görünür, çünkü tamamen oyun oyuncusu tarafından kontrol edilmez, aynı zamanda oyun sisteminden de etkilenir. Bazı durumlarda, oyun karakterleri, oyun oyuncularının iradesine bakılmaksızın, oyun tarafından programlandıklarına göre söyler ve hareket eder. Çin restoranında Ted, mutasyona uğramış amfibilerden yapılan iğrenç yemeği yemeye ve oyunun zorladığı dürtüye karşı savaşmaya çalışsa da Çinli garsonu öldürmeye programlanmıştır. Sanal beden, hem bireysel arzudan hem de oyun karakterinin programlanmasından etkilenir. Deleuze ve Guattari, BwO'nun zorunlu olarak "bir kolektivite" olduğunu iddia ederler. Çünkü "organsız 'benim' bedenim değildir, bunun yerine üzerinde 'ben' (moi) vardır veya benden geriye kalan, değişmez ve biçim değiştiren, eşikleri geçmek" (2005, s. 161). Bu açıklama, Deleuzecü öznenin antropomorfik öncüle daha az dayandığını, organizmanın bağlarından kurtulmuş

organlar tarafından üretilen yoğunlukların tortusu olarak arzulayan makinelerin makinesel düzenlemeleri arasında şekillendiğini gösterir. Kolektivite olarak BwO, Ted ve Allegra'nın bireysel arzusunun yanı sıra oyun ortamının bir sonucu olarak Ted ve Allegra'nın tutkusunu açıklar. Karakterler, böylece sanal beden, oyunun kışkırttığı, aynı anda etkilenen ancak bireysel arzu tarafından düzenlenmeyen yoğunluklarla doldurulur. Bu manada, teknolojik özne, virtüel beden üzerinde mutlak kontrole sahip olmak yerine, arzulayan üretiminin bir sonucu olarak üretilir. Bununla birlikte, filmdeki oyun şirketlerinin teknoloji yoluyla bireyleri yeniden yurtlulaştırmasıyla ilgili olarak, başka bir ters güç daha vardır: BwO'nun yersiz yurtsuzlaştırılması. Deleuze ve Guattari'ye göre: "BwO, arzunun içkinlik alanı, arzuya özgü tutarlılık düzlemidir (arzunun içini boşaltan bir eksiklik veya onu dolduran zevk)" (2005, s. 154). Hem Videodrome hem de eXistenZ, şirketlerin teknolojik özneyi kontrol edebilmesine karşın, teknolojinin, öznenin, her bedene içkin BwO olma gücüyle hareket eden diğer arzu eden makinelerle uygun düzenlemeleri altında direnmesini mümkün kıldığını göstermektedir. Ancak, direnişin özne tarafından tek taraflı olarak istenmediği vurgulanmalıdır; öznenin başka arzulayan makinelere bağlı olması koşuluyla kurumlar tarafından oluşturulan hiyerarşi ve organizasyonu yersizyurdsuzlaştırmasını sağlar ki bu da ancak teknoloji aracılığıyla mümkündür.

eXistenZ'de maddi bedenin varlığı, bitişine göre kesin değildir ve dolayısıyla virtüel beden sabitlenemez, çünkü dönüşecek bir gerçek yoktur. Bu tür bir beden, gerçek ve virtüel açısından temelde muğlaktır, çünkü her ikisi de olabilir. Deleuze ve Guattari'ye göre "BwO arzudur". Deleuze ve Guattari, bilinçli arzuyu bilinçsiz arzudan ayırmazlar, çünkü "arzulamak üretmektir, gerçek âleminde üretmektir" (2005, s. 27) iddiasındadırlar. Deleuze ve Guattari için organsız beden, organlara değil, organların organizma denilen organizasyonuna karşıdır. eXistenZ'deki sanal bedenlenme, bedeni ortadan kaldırmaz ama bedensel duyumları daha yoğun bir şekilde güçlendirir. Bu nedenle, bir organizma olarak sanal beden, duygusallığı ve diğer makinelerle bir araya gelmesi nedeniyle BwO'nun da karakteristiğidir. Bir organizma olarak sanal beden, bedenin BwO'nun üzerine kurulduğu temel olduğu için ne pahasına olursa olsun tutulması gerektiğini öne sürer. Aradaki fark, bu virtüel bedenin kapalı değil, açık olmasıdır, diğer organizmaları veya arzulama makinelerini etkilemeye ve onlardan etkilenmeye muktedirdir. Bu anlamda sanal beden, organizma ile BwO'nun bir arada varoluşudur. BwO açısından, Allegra'nın sürekli olarak oyuna dâhil olma dürtüsü, tek bir organizmanın hapsedilmişliğini kırma arzusu olarak yorumlanabilir. eXistenZ'deki teknolojik beden, gerçek ile virtüelin bulanıklığı içinde, daha çok öznenin arzusunun ve sanal gerçekliğin

zorladığı yoğunlukların kolektif bir araya gelmesidir. Bedenin sanal gerçeklikteki yoğunluklara açılması, kapalı bir organizma olarak görülen öznenin bedeni açısından öznelliğin kaybına yol açabilmektedir. Ancak bedenin BwO'ya doğru dönüşmesi hem oyunun kışkırtmasının hem de kendi arzularının etkisi olarak her zaman bedenin bilinmeyen potansiyellerinin ortaya çıkmasını, örneğin Ted ile Allegra arasındaki yoğun tutkuyu beraberinde getirir. Teknolojik bedende ortaya çıkan arzu kolektiftir ve belirli bir özneye ait değildir.

Sonuç

Videodrome'daki Max'in yarığı ve *eXistenZ*'deki implante edilmiş bio-port gibi unsurlar, teknolojinin insan vücuduna nüfuz ettiğini gösteren arayüzlerdir. Bununla birlikte, teknolojinin insan vücuduna dâhil edilmesi, bedenin yok olmasına neden olur. Ancak bu teknolojik bedenleri film metinlerine bağlamsallaştırırsak ve son yerine dönüşüm sürecini vurgulayan başka şeyler bulabiliriz. Cronenberg, *The Fly* filminde Brundle'ın yeni bir türe mutasyona uğraması, insan organizmasının şu şekilde anlaşılmasını önerir: "bu, organizmalar arasındaki, hatta hastalık olarak algıladığımız organizmalar arasındaki karşılıklı ilişkileri anlamaya çalışmakla ilgili… Sadece bir yaşam meselesidir" (1992, s. 82). Deleuze ve Guattari'nin deyimiyle, Brundle'ın mutasyonunu sinek-oluş/ böcek-oluş olarak adlandırmak daha doğru olabilir; bu, teknolojik bilginin sınırlılığını ortaya koyması anlamında felsefidir. Çünkü bilgisayar, insan bedeni ile sineğin bedeni arasındaki hayati farkı anlayamaz. Böylece ikisinin gövdesini birleştirir. Brundle'ın onu tekrar insanlara dönüştürme mücadelesi, insan organizmaları ile sinek arasındaki farkı keşfetmesi anlamında entelektüeldir. Bu yüzden, Brundle'ın ölümü bir çeşit kafkaesk dönüşümdür.

Bilim adamı Brundle, *The Fly*'da trajik bir şekilde teknolojinin kurbanı olarak yorumlanma eğilimindedir, ancak Cronenberg'in farklı bir yorumu vardır: "Neden yaşlanma ve ölme sürecine bir dönüşüm olarak bakmıyorsunuz? Yaptığım şey bu…" (1992, s. 82). Cronenberg Brundle'ın mutasyonunu yaşlanma ve ölmekle ilişkilendirir. Bu anlamda *Fly*, bedenin bozulması nedeniyle ölüm tehdidiyle nasıl yüzleştiğini anlatan bir film haline gelmektedir. *Videodrome*'da ölüm korkusu, TV imgesi arenasında sanal cisimleşme ile vaat edilen aşkınlık ile aşılır. *Videodrom*e, maddi bedene duyulan nefreti ve sanal bedenlenmenin topyekûn kutlanışını gösterir. *eXistenZ*'de gerçeklikle tamamen harmanlanmış belirsiz sanal oyun dünyası yer alır. Sanal gerçeklik özerk bir dünya olarak aşkın olmadığı için ölüm tehdidi bu nedenle kaçınılmazdır. O zaman varoluş, *eXistenZ*'de sürekli olarak araştırılan ciddi bir

konu haline gelir, Cronenberg'in dediği gibi: "Varoluşçu düşünce... bu filmin bir dayanağı. Boşuna 'eXistenZ' olarak adlandırılmadı" (Cronenberg D. , 1999). Beden, Cronenberg'in varoluş tasavvurunun anahtarıdır ve muhtemelen bu zeminde Deleuze ve Guattari'nin ölüm ile BwO arasındaki ilişkiye dair açıklamalarıyla anlaşılabilir. Yok etme arzusu, arzulama makinesinin çekiciliğiyle yan yana konulduğunda olumsuz değildir, çünkü her ikisi de içinde BwO'nun üretildiği arzulama makinelerinin işleyişini oluşturan ikili hareketlerdir. Bu nedenle ölüm, ölüm dürtüsünün onaylanması değil, üretimin arzulanmasının bir parçasıdır (2005, s. 165). BwO olarak sanal beden, diğer arzulayan makinelerle olan çekim ve itmesindeki yoğunluklardan oluşan, sanal gerçeklikte herhangi bir bütünleyici düzene boyun eğmez. Cronenberg'in filmlerinde yer alan geleceğin teknoloji dünyası, Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'da tasvir ettiği "çünkü burası bizim dünyamız tarafından çoğaltılan, etrafında şizoların, yeni bir güneşe ait gezegenlerin döndüğü bir çöl ve aynı zamanda yeni dünya, uğuldayan makine" (2014, s. 196), yeni dünya ile ilişkili olduğu açıktır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Albertsen, N., & Diken, B. (2014). Organlı/Organsız Toplum. G. Düşünmek, A. M. Aytaç, & M. Demirtaş (Dü). içinde İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Aytekin, M. (2013). Korku Sinemasında Türler. *Atatürk İletişim Dergisi*(5), 63-84. https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/2764/37223 adresinden alındı
- Bogue, R. (2002). *Deleuze ve Guattari.* (İ. Öğretir, & A. Utku, Çev.) İstanbul: Birey Yayınları.
- Braidotti, R. (2019). *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek.* (E. Durmuş, & M. Çelik, Çev.) İstanbul: Otonom Yayınları.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror.* New York: Routledge.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze.* (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cronenberg, D. (1992). Cronenberg on Cronenberg. (C. Rodley, Röportaj Yapan) London: Faber and Faber.
- Cronenberg, D. (1999, April 14). Metaphor Man. Controversial visionary David Cronenberg sees technology, mankind, sexuality merging in 'eXistenZ'. *Splicedwire.* (R. Blackwelder, Röportaj Yapan) San Francisco. http://splicedwire.com/features/cronenberg.html adresinden alındı
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı.* (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.

- Deleuze, G., & Guattari , F. (2005). *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia.* (B. Massumi, Çev.) London: University of Minnesota Press Minneapolis.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti- Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1.* (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Demirtaş, M. (2016). Edebiyat ve Şizofreni: Türkçe Edebiyatta "Gösteren" Duvarının Aşılması. İ. Karadağ, & H. Yücefer (Dü) içinde, *Dışarıdan Düşünmek, Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* (s. 311- 331). Ankara: Chivi Yazıları Yayınevi.
- Jancovich, M. (2002). *Horror, The Film Reader.* New York: Routledge.
- Lee, C.-k. (2004). *Desiring the Technological Body:Toward a Deleuzian-Guattarian Reading of David Cronenberg's Videodrome and eXistenZ.* Beijing: National Tsing Hua University Thesis.
- Loutzenhiser, S. (2016). *The Evolution of Monsters: Horror in Movies Throughout History.* Unpublished Master's Thesis. Bachelor of Fine Arts in the Department of Digital Arts : University Of Oregon.
- Massumi, B. (2013). *Kapitalizm ve Şizofreni İçin Kullanıcı Rehberi.* (F. Ege, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Milligan, C. (2017). Uncomfortable in the New Flesh: Adapting Body Horror in the Cinema of David Cronenberg. *Trespassing Journal*(6), 28-43.
- Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a: Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu.* (K. Kızıltuğ, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Parr, A. (2005). *The Deleuze Dictionary.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body.* Minnesota: University of Minnesota Press.
- Smith, D., & Protevi, J. (2016). Gilles Deleuze. İ. Karadağ, & H. Yücefer (Dü) içinde, *Dışarıdan Düşünmek, Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları* (s. 49- 91). Ankara: Chivi Yazıları Yayınevi.
- Testa, B. (1989). Panic Pornography: Videodrome From Production to Seduction. *Canadian Journal of Political and Social Theory 13*, 56-72.
- Testa, B. (Feb. 2004). Technology's Body: Cronenberg, Genre, and the Canadian Ethos. *Post Script (Fall 1995)*(22), 1-19.

- Trigg, D. (2011). The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg's The Fly. *Film-Philosophy, 1*(15), 82-99.
- Tudor, A. (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie.* Oxford: Basil Blackwell.
- Tudor, A. (2002). Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. M. Jancovich (Dü.) içinde, *Horror, The Film Reader* (s. 47-55). New York: Routledge.
- Zourabichvilli, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

BEDENİN BİR EYLEM VE İFADE ARACI OLARAK SİNEMADA DÖNÜŞÜMÜ: BİYO-İKTİDARIN REDDİ

Cenk Ateş[4]

Giriş

Sinema toplumsal konuları merkeze alarak, geleneksel değerleri kendine has dili aracılığıyla eleştiren, iktidar tarafından 'öteki' olarak nitelendirilenlerin sesi olma potansiyeline sahip bir sanattır. Bu çalışma; bedenin Türk sinemasındaki LGBTİ filmler aracılığıyla bir eylem ve ifade aracı olarak kullanıldığı temeline dayanmaktadır. Araştırma, LGBTİ filmleri çerçevesinde bedenin itaatsizliğini ve direnişini Michel Foucault'un 'biyo-politika' teorisi üzerine inşa ederek, *Zenne* filmini ele almıştır. Araştırmanın örneklemi, amaçlı örneklem esasına göre belirlenmiştir. Örnekleme dâhil edilen film, metin analizine tabi tutulmuştur. Çalışmada *Zenne*'nin egemen beden politikalarının aksine, karakterlerin bedenleri aracığıyla biyo-politikaya direniş gösteren bir film olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

1. Foucault: Biyo-Politika ve Beden

Foucault, iktidarı Marksist teorideki gibi bir bütün olarak görmez. Ona göre iktidar, merkezden aşağıya doğru işleyen hiyerarşik bir yapılanma değil toplum içinde sürekli dolaşım halinde ve her yerdedir (Foucault: 2017: 70). Beden ise, iktidarın sürekli 'aşındırdığı hacim', etki ettiği yüzeydir Foucault'ya göre. İktidar onu aşındırarak arzu ettiği biçimde yeniden üretir. "İktidar bedeni çalıştırır" der Foucault, "davranışa nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe girer, işte onu bu çalışma içinde suçüstü yakalamak gerekir; yapılması gereken bu analizdir" (Foucault, 2012: 49).

Modern dönem öncesi iktidarın ayrıcalıklı haklarından birinin, kişinin yaşam ve ölüm üzerindeki hakkı olduğunu düşünen Foucault, bunu, kralların kendisine karşı çıkan kişilerin yaşam hakları üzerinde doğrudan iktidar sahibi olmalarıyla örneklendirir. Zira böyle bir durumda, genellikle bireye idam cezası verilir. Fakat düşünüre göre klasik çağdan bu yana iktidar mekanizmalarında dönüşümler gerçekleşmiş, iktidarın yaşam ve ölüm üzerindeki hakkı, yerini; 'boyun eğdirdikleri güçleri kışkırtma, güçlendirme, denetleme, gözetleme, çoğaltma ve düzenlemeye' devretmiştir. Böylelikle "Ölüm hakkı artık kendini yaşam üzerinde olumlu biçimde etki gösteren, yaşamı yönetmeyi, yükseltmeyi, çoğaltmayı ve bu yaşam üzerinde kesin denetimler ve bütüncül düzenlemeler yapmayı iş edinen bir iktidarın tamamlayıcısı olarak

[4] Dr. Arş. Gör. Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, cenkates83@gmail.com ORCID No: 0000000202094026

sunar' (Foucault, 2017: 96-97). Dolayısıyla iktidarın dönüştükçe, bedenleri düzenlemeye yöneldiği söylenebilir.

Öte yandan iktidar, Foucault'ya göre 17. yüzyıldan itibaren iki kutupta gelişmiştir. İlki, düşünürün 'insan bedeninin anatomo-politikası' adını verdiği, "bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik sistemleriyle bütünleşmesi", yani bedenin makineleştirilmesidir. İkincisi ise daha çok 18. yüzyıldaki politikalarla ilgilidir ve bu aşamada iktidar "canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenmesi bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla gerçekleştirilir" (Foucault, 2017: 99). Foucault buna nüfusun biyo-politikası der ve iktidarın öldürme gücünün yerini kuşatmaya, bedenlerin yönetimine/ işletilmesine bıraktığını söyler (Foucault, 2017: 99).

Foucault, bu iki kutbun birlikte oluşturduğu denetimin, beden üzerindeki etkisine odaklanır. Beden bundan böyle iktidar ile karşı karşıya gelmez; iktidar bedenin günlük pratiklerine dâhil olmuş, hatta oluşturduğu bireylerin bedeninde vücut bulmuş ve bu bedenlerden geçerek başka bir yolla toplum üzerinde egemenlik kurmuştur (Foucault, 2002: 43). Biyo-politika ve anatomo-politika ile birlikte, yasayla hareket eden hukuk toplumları artık norm ile hareket etmekte, mahkemeler yasayı değil toplumsal denetimi öncelemektedir. Dolayısıyla iktidar eskisinden bambaşka bir görünümdedir ve sözü edilen normları insan bedeninde de uygulama tehlikesi içermektedir (Foucault, 2005: 158).

Normalleştirici pratikler, bedeni dönüştürmek ve düzenlemek üzere ele geçirir. Nietzsche'nin 'sürü insanı', Adorno'nun 'kitle toplumu' kavramı bu düşünceyi açıklar niteliktedir. 'Sürü' Nietzsche'ye göre yönetilebilen bir yapıdır çünkü onlara herhangi bir şeyi koşulsuz olarak yapmalarını ve değiştirilemez olduğunu söyleyen, böylelikle de tahakküm eden 'moral ahlak' kuralları vardır (Nietzsche, 2020). Adorno ise modern toplumlarda kültürün iktidar tarafından üretilip sürdürülmesinden hareketle, kültürü yönetimle benzer görür (Adorno, 2007: 138). Bu düşüncenin Barthes terminolojisinde telaffuzu 'sapkın olmayan, sürüye uyan bir ürüne dönüştürme' dir (Barthes, 1999). Sürü, toplum teki ya da kitle insanı olmak bu nedenle güvende, güvenli bölgede olmak demektir zira sürü dışına çıkmak, toplum tarafından dışlanmak, 'öteki' olmak tehlikesi içermektedir. Konuya ilişkin Foucault'un görüşleri şöyledir:

> *Aşağı türler yok olma eğiliminde oldukça, anormal insanlar ortadan kaldırıldıkça ben -birey olarak değil tür olarak- daha çok yaşarım, daha güçlü*

olurum, daha sağlıklı olurum, daha çok çoğalabilirim. Ötekinin ölümü benim kişisel güvenliğim olması ölçüsünde, yalnızca benim yaşamım değildir; ötekinin ölümü, kötü ırkın, aşağı ırkın (ya da soysuzlaşmış olanın ya da anormal olanın) ölümü, yaşamı genel olarak daha sağlıklı kılacak olan budur; daha sağlıklı ve daha arı (2002: 261).

Bireylerin kendilerini kontrol altında tutacak bir gücün varlığına ihtiyaç duyduğunu, bu güç (Leviathan) sayesinde kaosun ortadan kalkacağını, dolayısıyla gücün tek merkezde toplanması gerektiği söyleyen Hobbes'un iddialarının (2007: 127-131) üzerinden 350 yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen, bugün insanlar daha güçlü bir şekilde Leviathan'a saygı duymaya koşullanmaktadır. Çünkü hayata dair egemen görüş, Nietzscheci ifadeyle yaşamın tehlikeli yanlarını deneyimleyerek onu zenginleştirmekten çok, kendi varoluşunu gerçekleştirmeme pahasına var kalmayı amaçlamaktadır (Nietzsche, 2013). Bu bağlamda Foucault'un üç iktidar modeli önemlidir: Hükümranlık, disiplin ve yönetimsellik. Öldürme ve yaşatma hakkını elinde bulunduran sistemden (hükümranlık) yukarıda bahsedilmişti. Disiplin ise merkezi bir yönetim şeklidir ve mekânı sınırlandıran uygulamalarla kendini gösterir. Yönetimsellikte olayların akışı, dolaşımı engellenmez, gerçekliğin içinde işlev görürler. Disiplin normlar, buyruklar, kontrol, izleme, gözetleme gibi pratikler üzerinden işlev gösterirken; yönetimsellik olayları serbest bırakır (Foucault, 2013: 98-100).

Modern toplumlarda iktidar bireylerin bedenlerine daha önce hiç olmadığı kadar müdahale hakkı elde etmiştir. Onları evlere, şehirlere kapatan; ne zaman nasıl ibadet edeceğine, kiminle ne zaman görüşebileceğine ne zaman ve nereden alışveriş yapabileceğine, nerede oturup, nerede koşabileceğine, ne zaman evlenebileceğine, eğitim hakkına, sağlık hakkına, cinsiyet hakkına doğrudan müdahale eden iktidar böylelikle ciddi bir yayılma göstermiştir. Oysa bireylerin kendi bedenlerine acı çektirme ve onları öldürme haklarını kendileri tayin etme özgürlüğü vardır. Örneğin, kendini yakma eylemlerinde olduğu gibi sonu ölümle ya da ciddi yaralanma ve rahatsızlıklarla biten eylemler, nihilist intihar olmanın ötesinde biyopolitik egemenliğin reddedilişi anlamı taşımaktadır (Uzzell, 2012: 2). Bu bağlamda bireylerin kendi bedenleri üzerindeki cinsiyet, sağlık, ölüm gibi tasarrufları biyopolitikanın reddi olarak okunabilir.

2. Heteronormatif Sinemadan Queer Sinemaya

İnsanın içinde yer aldığı gerçekliğin toplumsal olarak inşa edildiği kabul edilecek olursa ki bu sosyolojinin temel varsayımlarından biridir, insan bedeni de dâhil olmak üzere dış dünya verili değildir. O, kültür aracılığıyla yorumlanan ve insan emeğinin dolayımlandığı tarihsel bir gerçekliktir. Biyolojik determinizmin, sosyolojik determinizmin lehine reddi, insanın

deneyimin yerine benliğinin içinde bulunduğu sosyal dünyanın kolektif gerçekliğini daha önemli kılmıştır (Turner, 2007: 14-18). Günümüz modern toplumlarındaysa beden, iktidar ilişkilerinin bir ürünüdür. İktidar bedene nüfuz eder, onu kontrolüne alır ve yeniden üretir. Cinsiyet kimliklerinin ve cinselliğin belirleyicisi iktidardır. Kadın-erkek cinsel kimliklerine indirgenen cinsiyet kavramı, toplumsal olarak belirlenmiş ve heteroseksüellik ile sınırlandırılmıştır. Heteroseksüel cinsellik doğal olarak kabul edilirken diğer bütün cinsel yönelimler sapkın eğilimler olarak nitelendirilir.

Türk sinemasının ilk yıllarından bu yana cinsellik tabu olarak görülmüş, heteronormatif temsiller ise 'ideal kadın', 'ideal erkek' olarak karakterize edilmiştir. Fedakâr, boyun eğen kadın ve güçlü, sevdiği kadın için her şeyi yapabilen erkek normal/ ideal kabul edilirken, cinselliği ile ön planda olan kadın karakterler kötü olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla cinselliğin bastırılıp, ötekileştirildiği sinemamızda farklı cinsel kimliklerin ortaya çıkması uzun yıllar almış, (Kanlı vd. 2019:100-103). ilk travesti karakteriyle Muhsin Ertuğrul'un *Leblebici Horhor* filminde karşılaşılmıştır. Travestilik her ne kadar cinsel bir yönelim olmasa da Türk sinemasının ilk yılları için bir erkeğin kadın kıyafetleri giyerek kılık değiştirmesi önemlidir. 60'lı yıllara kadar kılık değiştirme furyası devam etmiş, erkek kıyafeti giyen kadınlar ve kadın kıyafeti giyen erkekler kitlenin ilgisini çekmiştir. Sadece Türk sinemasında değil dünya sinemasında da lezbiyen, gay, biseksüel, trans bireyler uzun süre güldürü unsuru ya da kötücül, tecavüzcü, sapık, vampir vb olarak görülmüştür. Bu algı 1970'li yıllarda ABD, Kanada, Britanya gibi ülkelerde LGBTİ bireylerin, filmlerde ana karakter olarak boy gösterdiği yeni queer sinema anlayışı ile dönüşüm geçirmiştir. Ülkemiz sinemasında sayıları az da olsa LGBTİ bireylerin filmin merkezinde yer aldığı yapımlara 1990 sonrasında rastlanmakta (Meleke ve Kırel, 2016: 310-311) ancak *Güneşi Gördüm*, *Yazı Tura* örneklerinde olduğu gibi bu karakterler perdeye ya istenmeyen ya da dolaylı olarak da olsa cezalandırılması gereken bireyler olarak yansımaktadır. LGBTİ bireylerin yaşadıkları bireysel ve toplumsal sorunlara gerçekçi biçimde yaklaşan yapımlar arasında *Lola ve Bilidikid* (Kutluğ Ataman, 1999), *Nar* (Ümit Ünal, 2011) *Zenne* (Caner Alper ve Mehmet Binay, 2011) ve *Çilingir Sofrası*'ndan (Al Kemal Güven, 2022) söz edilebilir. Bu çalışmada adı geçen filmlerden *Zenne*, Foucault'un biyo-politika kavramı üzerinden metin analizi yöntemiyle incelenecektir.

3. Zenne

Cinselliğin tarihi aynı zamanda iktidarın da tarihidir. Cinsel davranışların düzenlenmesi, cinsel pratiklerin disipline edilme biçimi aynı zamanda biyo-iktidarın egemenlik alanındadır. Ekim 2021'de İtalyan senatosu, LGBTİ kişilere karşı suçları yasaklayan yasa tasarısını

reddetmiş, Rusya parlamentosu bir yıl sonra LGBTİ propagandasını yasaklamış, 2023 yılında İngiltere Başbakanı Rishi Sunak, İskoçya'nın Cinsiyet Reformu Tasarısı'ndaki yasayı engellemiştir (Rebecca, 2023: 2). Ülkemizde ise LGBTİ bireyler egemen moral anlayışıyla sapkın ve günahkâr olarak değerlendirilmektedir. Bedenlerin bu şekilde denetlenmesi ve değerlendirilmesi, sansürün uygulandığı bir alan olan sinemaya da etki etmiştir. Ancak Türk sinemasında uzun yıllar negatif temsillerine yer verilen LGBTİ bireylerin, *Zenne*'de farklı biçimde işlendiği gözlenmektedir. Film, eşcinsel olduğu için 15 Temmuz 2008 tarihinde babası tarafından öldürülen Ahmet Yıldız'ın hikâyesinden esinlenerek çekilmiş, doğulu muhafazakâr bir ailenin eşcinsel çocuğu Ahmet ile cinsel kimliğini saklamadan zennelik yapan Can ve biseksüel Alman fotoğrafçı Daniel'in hikâyesine eğilmiştir.

Zenne Filminin Künyesi

- Yönetmen: Caner Alper, Mehmet Binay
- Yapımcı: Caner Alper, Mehmet Binay
- Senarist: Caner Alper
- Oyuncular: Kerem Can, Giovanni Arvaneh ve Erkan Avcı, Tilbe Saran, Rüçhan Çalışkur, Ünal Silver, Jale Arıkan, Tolga Tekin, Esme Madra, Hülya Duyar, Mehmet Bozdoğan, Aykut Kayacık
- Müzik: Demir Demirkan, Paolo Poti
- Görüntü yönetmeni: Norayr Kasper
- Kurgu: Jasmin Guso
- Stüdyo: CAM Films
- Dağıtıcı: Medyatek
- Yapım yılı: 2011
- Süre: 99 Dakika
- Ülke: Türkiye
- Dil: Türkçe, Kürtçe, İngilizce, Almanca,
- Bütçe: 1,200,000 Euro

Film Afganistan'da çocukların fotoğraflarını çekmek isteyen Daniel'in yaralanmasına, çocuklarının ölmesine sebep olan patlama sahnesiyle açılır. Sonrasında Daniel'in İstanbul'da olduğunu anladığımız bir evde gece kâbusla uyandığını görürüz. Üçüncü sahne ise Can'ın, Daniel'in ve Ahmet'in paralel kurgu ile oluşturulan görüntülerinden oluşmaktadır. Can'ı bir

eğlence mekânında dans etmeye hazırlanırken, Daniel'i İstanbul'un sokaklarında yürürken görürüz. Can'ın üstünde pırıltılı takılarla bezenmiş dansçı kıyafeti vardır ve göbeği, dudakları, elleri yakın plan çekimle ön plandadır. Daniel'i yürürken karşılaştığı asker uğurlama töreninde; Ahmet'i aynı gece İstanbul'un tekinsiz sokaklarında birilerinden kaçıyormuş duygusu uyandıran tedirgin haliyle koşarken izleriz.

Görsel 1: Can'ın dans kıyafetleri ve aksesuarlarıyla yakın plan ekran görüntüsü

Görsel 2: Ahmet'in asker uğurlama törenindeki tedirgin halinin ekran görüntüsü

İnsanın maddi bölümü olan beden; iktidar, toplum, norm ya da moral tarafından kadın ve erkek olarak kabul görmektedir. Kadın ve erkek olmaya belirli değerler ve roller yüklenmekte, bu rollerin dışında kalanlar ötekileştirilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri içinde kadın ver erkekler bu rollerin taşıyıcısı durumuna gelir. Kadının 'kadın gibi', erkeğin 'erkek gibi' giyinmesi ve davranması beklenir. *Zenne* filmi henüz ilk sahnelerinde iktidarın kurduğu, korumaya ve sürdürmeye çalıştığı değerlere karşı bir direniş sergiler. Can, toplum tarafından kabul edilen erkek cinsiyetine uygun davranışlardan uzaktır. Kıyafeti, dansı, konuşması eşcinsel kimliğinin yansımasıdır. Daniel'in sokakta gördüğü asker uğurlama töreni ise seyirciye zorunlu askerliği ya da 'erkek olma' nın koşulunun askerlik yapmaktan geçtiğini hatırlatır. Fakat hemen ardından Can'ın sahne performansı beklenilen erkek olma durumunu yıkar. Erkek bedeninden beklenen askere gitmesi, zorlu koşullarda vatanı için hizmet etmesi, gerekirse canını bu yolda feda etmesidir. Ölüm, intihar yoluyla gerçekleştiği zaman değil, ancak insanın kendi bedeni üzerindeki tasarrufu olduğunda biyo-iktidara bir direniş olarak

okunabilir. Oysa askerde vatan için ölme, biyo-politik bir denetim mekanizmasının sonucudur. Burada yönetmenin kamerası aracılığıyla sahne anlam kazanır. Asker uğurlama sahnesinde kullanılan hareketli kamera, önce nesnel açı ile Daniel'i, ardından kesintisiz planla görüş noktası açısından (amors çekim) kalabalığın askeri havaya attıkları anı gösterir ve amors çekimi bırakıp yine kesintisiz planda Dainel gibi hareket etmeye başlar. Kesintisiz planda yönetmenler sırasıyla nesnel-görüş-noktası-öznel kamera açılarını kullanmıştır. Nesnel kamera olayları dışardan izlerken öznel kamera izleyiciyi oyuncu aracılığıyla sahneye dâhil eder. Görüş noktası tarafsız bir göz değildir, oyuncunun gözleri de değildir; sahneye seyirciyi davet etmekle birlikte üçüncü biri olarak izlemeye olanak tanır. Kameranın tekniği aracılığıyla kademeli olarak tek planda izleyicinin aktif olarak sahneye katılmasıyla, biyo-politik egemenliğin herkesi kuşattığı anlamı yaratılır. Can'ın dans gösterisiyle devam eden filmde kameranın yüksekliği, göz hizası ve göz hizası altında konumlandırılmıştır. Bu kullanım karakterin yere uzandığı anlarda da sürer, oyuncu ile birlikte kameranın göz hizası ya da alt açı kullanımı devam eder. Dolayısıyla yönetmenlerin kamera açıları aracığıyla eşcinsel karaktere karşı ötekileştirici bir tavır takınmadığı söylenebilir.

Görsel 3: Can'ın dans ettiği sahnenin ekran görüntüsü

Filmde sinematografik unsurlarla yaratılan anlam, Can'la Ahmet'in erkeklik görünümü üzerine konuştukları sahnede devam eder. Kamera vücudundaki tüylerle övünen ve kendini 'gerçek erkek' olarak sunan Ahmet'i üst açıyla, karşısındaki Can'ı alt açıyla gösterir. Ahmet kıyafet seçimleri ve diyalogları ile geleneksel ve ilk bakışta hetero bir yapı sunmakta, uğraştığı yasa dışı işler nedeniyle polisten sürekli kaçmaktadır. Ter içinde kalmış, korkmuş ve saldırgan bir hali vardır. Cinsel kimliğini saklama ihtiyacı duymasına rağmen, erkeklik görüntüsüyle övünen Ahmet, iktidar tarafından kuşatılmış, bastırılmış ve egemenlik altına alınmış bedeni temsil etmektedir. Bu durum metaforik anlatımla Ahmet'in polisten sürekli saklanması ve

korkmasıyla güçlendirilmiştir. Ahmet'in suçu, yaptığı yasa dışı işler değil, cinsel tercihidir. Öte yandan Can, Ahmet'in aksine tavırları ve diyaloglarıyla güçlü bir duruş sergiler, gerildiklerinde Ahmet'in üzerine yürür. Dolayısıyla film, Can karakterini seyirci nezdinde yüceltilirken Ahmet'i küçük düşürür.

Can'ın, teyzesiyle olan ilk sahnesi iktidarın bedenlere nasıl yayıldığının başka bir örneğidir. Teyzesinin erkek arkadaşı, giydiği takım elbisesi, stili ve hareketleriyle geleneksel ve sert bir imaj çizer, cinsel tercihi nedeniyle Can'dan hoşlanmadığını her fırsatta belli eder. Can, eniştesinin tavrından çok asker kaçağı olduğu için evde rahat olamamaktan, gündüzleri dışarı çıkamamaktan yakınmakta, gündelik yaşamında dahi hapsedilmiş, kısıtlanmış duygusunu yaşamaktadır. Açıkça görünen biyo-politik egemenlik karşısında geri adım atmaz Can, eniştesi hoşlanmasa da sevgilisiyle olan fotoğraflarını duvara yapıştırır, gündüz saatlerinde kadın kıyafetleri ile dışarda dolaşır. Yani Can, üzerinde kurulmak istenen egemenliğe bedenini araç olarak kullanıp başkaldırır.

Can, Daniel ve Ahmet'in Daniel'in evinde geçen ilk sahnelerinde, Ahmet fotoğraflara bakarak bir kız fotoğrafı gösterir ve Daniel'e onu öpüyor musun diye sorar. "Bazen" diye cevap verir Daniel, aynı zamanda Ahmet'le flört etmektedir. Ahmet de ondan hoşlandığını ima eder. Devam montaj sekansta Ahmet ve Daniel'ın farklı zamanlarda bir araya gelmeye devam ettiğini ve yakınlaştıklarını, Can'ın dans gösterisi için hazırlandığını, Ahmet'in annesinin sürekli namaz kılıp dua ettiğini, Can'ın annesinin askerlik şubesinden gelen yoklama belgelerini yırttığını görürüz. Ahmet Daniel'e, cinsel tercihini annesi ve babasının bilip bilmediğini sorar. Daniel bildiklerini ve sorun etmediklerini söyler. Ahmet'e de kendi ailesine söylemesi gerektiği konusunda tavsiye verir. Montaj sekans sahnesinde Can'ın bedeni birkaç kez estetize edilerek sunulur. Ahmet ve Daniel'in bedenleri birbirlerine yakınlaşır; aynı yatakta yatıp, sarılıp, öpüşürler. Film, insan yaşamını şekillendiren bir değer olarak dinin, hetero kimlikler dışındaki cinsel yönelimlere mesafesini, Ahmet ve Daniel'in yakınlaştıkları sırada Ahmet'in namaz kılan annesinin görüntülerini yerleştirerek gösterir. Böylelikle biyo-iktidar egemenliğini din aracılığıyla hatırlatır. Aynı sahne Can, Ahmet ve Daniel'in bedenlerinin özgürce salınmasını görebildiğimiz anlardan biridir.

Filmde ilgi çekici sahnelerden biri, biyo-politik egemenliğin aile aracılığıyla da gerçekleştiği mesajını veren Ahmet'le Daniel'in, Ahmet'i takip eden kişi hakkındaki diyaloglarıdır. Ahmet: "O benim sevgilim değil, o benim gölgem. Nereye gidersem beni izleyen, her yaptığımdan haberi olan biri. Ne yediğimi, nerede yattığımı, kiminle olduğumu takip eden biri". Daniel: "Neden takip ediyor seni?". Ahmet: "İstanbul'a geldikten sonra başka bir hayata başladım. Hayatın tadını çıkardığımda tekrar karşıma çıktı. Daniel:" Polise gitmen

gerekirdi". Ahmet: "Ben hep farklı bir çocuk oldum. Annem hep asabi bir kadındır. O olaydan sonra hayatım iyice zorlaştı. Üniversite'ye İstanbul'a gelince annem peşime Zindan'ı taktı… Annem temizlik hastasıdır. Ben temiz değilim". Konuşma sırasında Ahmet'in çocukken giydiği elbise yüzünden annesinden şiddet gördüğü ve o günden bu yana farklı olmasından dolayı annesinin onu yakından izlediği anlaşılmaktadır. Ahmet, görüntüler üstünde dış ses olarak söylediklerinin ardından Daniel'in ısrarıyla anne-babasını ve Zindan'ı polise şikâyet eder.

İlerleyen bölümlerde babası askerde şehit olan, abisi askerlik sırasında yaşadıkları nedeniyle psikolojik sorunlarla boğuşan Can'ı, annesine böyle yaşamaktan sıkıldığını, askere gitmek istediğini söylerken; Ahmet'in anne-babasını, İstanbul'da üniversite için bulunan Ahmet'i ve kız kardeşini geri getirmeye çabalarken görürüz. Ahmet'in cinsel yönelimlerinden dolayı annesi, babasını sorumlu tutar: "bana iki evlat verebildin daha fazla veremedin ibne.. Armut dibine düştü…". Anne Kezban'ın bu benzetmeye iten temel etken, eşinin diğer erkekler gibi sert, güçlü ve otoriter olmayışı, dolayısıyla eşinin erkekliğinden şüphe duymasıdır. Kendisini oğlu ve eşi nedeniyle kirlenmiş hisseden Kezban, bir nebze de olsa arınmak için eşini oğlunu öldürmeye ikna etmeye çabalar.

Ahmet'in yaşadığı güçlüğün farkında olan Daniel, onu ailesinden kurtarmak için Almanya'ya götürmek ister ancak her ikisi de askerlikten muaf olmak için eşcinsellik olduklarını kanıtlamak zorundadır. Bu nedenle istemeyerek de olsa Ahmet ve Daniel, sevişmelerini kayıt altına alır. Bahsi geçen sahne, iki eşcinsel bedenin erotizmini içermekte, dolayısıyla bedenler aracılığıyla heteronormativizme başkaldırıyı temsil etmektedir. Can ise iktidarın istediği şekilde kanıt sunmaya da direnir. Boş bir dosya ile askerlik şubesine gider ve ancak kapalı kapılar ardında şiddet gördükten sonra muafiyet belgesi edinir. Ahmet o gece ağlayarak ailesine cinsel yönelimini itiraf eder ve Almanya'ya gideceğini söyler.

Filmin kapanış sekansında cinsel yönelimini açığa vurarak rahatlamış Ahmet'i, Can'ın dans gösterisine eşlik ederken görürüz. Daha sonra Daniel'e gitmek için eğlence mekânından çıkan Ahmet, dakikalar sonra babası tarafından silahla vurularak öldürülür. Son sahne olayların üzerinden yıllar geçtikten sonra Can'ın, teyzesinin Ahmet adındaki oğlunun da yer aldığı çocuklara dans dersi verdiği görüntülerden oluşur. Mesaj, LGBTİ bireylerin her zaman var olacağına ve bireysel haklarının savunulmasına yöneliktir.

Sonuç

İnsan bedeni kültürün, biyolojinin, politikanın merkezindedir. Biyo-politika, moral değerler ve iktidar tarafından kuşatılan beden, aynı zamanda öznesinin bir eylem ve direniş nesnesidir. *Zenne* filmindeki Can, Daniel ve Ahmet bedenleri aracılığıyla biyo-politik baskıya direnen karakterler olarak resmedilmiş, varoluşlarını bedenleri ve cinsel yönelimleriyle gerçekleştirmiş bireyler olarak temsil edilmişlerdir. Kameranın zaman zaman oyunculardan biri gibi hareket etmesi, sinema alımlayıcısını da yaşananların bir parçası haline getirerek izleyiciyi hem baskıya hem de direnişe ortak etmiştir.

Modern zamanlarda iktidarın toplumu geleneksel normlara uygun olarak şekillendirdiği dikkate alındığında, filmdeki üç ana karakterin bu normların dışında hareket ettiği gözlenmektedir. Evlilik dışı hamile kalan ancak evlilik kurumunu reddederek çocuğun babasıyla birlikte yaşamaya karar veren Can'ın teyzesi de ana karakterlerin direnişine eklemlenebilir. Dolayısıyla filmin, cinselliğin iktidar tarafından hem disipline edildiğini hem de düzenlendiğini ileri süren Foucault'un görüşleriyle paralel bir çizgide ilerlediği, kültürel bir kurgudan ibaret olan egemen cinsellik anlayışına Can, Daniel ve Ahmet karakterlerinin bedenleri aracılığıyla direniş gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Adorno,T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi.* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (1999). *Yazı ve Yorum*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2002). *Toplumu Savunmak Gerekir* (Çev. Ş. Aktaş). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus, Collège De France Dersleri 1977-1978*. (Çev. F. Taylan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi (8. Baskı)* (Çev. H.T. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. (6.Baskı). (Çev. S. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanlı, İ. Agocuk, P. Çiftçi, D. (2019). Toplumsal Cinsiyet Kimlikleri ve Yeni Türk Sineması'nda Karakterler Üzerine Bir İnceleme. (Edt. E.G. Erol, M.C. Sadakaoğlu). *Türk Sinemasını Yeniden Okumak: Değişen Öykü Karakter ve Mekân Anlayışları Üzerine* (s. 93-123). İstanbul: Hiper Yayınları.
- Meleke, C.Nur ve Kırel S. (2016). Türkiye Sineması'nda LGBT Bireylerinin Temsili ve Ümit Ünal Filmlerinin İncelenmesi. İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. S. 11, 306-332.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. (Çev. A. İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2020). *Ecco Homo (8. Basım).* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rebecca, S. (2023). Sexuality and biopower. Sexualities. Erişim Tarihi: 23.08.2023 https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/162343/1/Sexual%20Datafication%20%281%29.pdf.
- Rousseau, G. (2011). Modernism's Nostalgics, Nostalgia's Modernity. (Edt, J. Parker ve T. Mathews). *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and The Modern* (s. 263-281). Oxford: Oxford University Press.
- Turner, B. S. (2007). *Body and Society.* London: SAGE Publications.
- Uzzell, J. (2012). *Biopolitics of the Self-Immolation of Mohammed Bouazizi.* https://www.e-ir.info/2012/11/07/biopolitics-of-the-self-immolation-of-mohamed-bouazizi/ Erişim Tarihi: 25.08.2023

TÜKETİM TOPLUMU VE KİTSCH

Hilal Süreyya Yılmaz[5]

Giriş

Tasarlanmış nesnelerin, kültürlenmiş insanların sistemi olan tüketim toplumu düzeninde, bilmek görmektir. Çağdaş nesnenin hakikati de zaten işe yaramak değil, göstermektir. Yaşadığımız çağda her şey yeniden çevrim sürecinin içindedir. Doğa, sanat, bilim ve bunun gibi her şey... Tüketim toplumunun bu süreci kırabilmesi pek mümkün görülmemektedir. Ayrıca bunların farkına varılması, bu konuda tartışılması, durumun rasyonel bir çözümle buluşacağı anlamına gelmez. Aksine hiper rasyonelliğin hâkim olduğu bu düzendeki kültürlenmiş insanlar, sistemden hoşnut görünmekte ve sanıldığı gibi basiretsiz olduklarından, aralıksız bir biçimde manipüle edildiklerinden değil, bu durumu tercih ettikleri için düzen ile tam bir işbirliği içinde, tüketim toplumunu ayakta tutmaya kararlı davranmaktadırlar.

Tüketim toplumunun süsü püsü diyebileceğimiz, devamlı sanat olup olmadığı konusunda tartışılan Kitsch'in tüketim toplumuna neredeyse mükemmel bir uyumla eşlik etmesi iki kavramı da daha iyi çözümleme açısından büyük önem taşırmaktadır. Ünlü Fransız düşünür Baudrillard'ın kültürel bir kategori olarak gördüğü ve kitle kültürü gibi temellerini tüketim toplumunun sosyal gerçekliğinde bulduğu Kitsch için "söylemdeki klişedir" (Baudrillard, 2010:138) yorumu çok açıklayıcı olmakla birlikte, tüketim toplumunda söylemin kitle iletişim araçlarının mesajı olduğu düşünüldüğünde, Kitsch de bu devamlı yenilenen ve yinelenen mesajın bir nevi karakteri anlamına gelir.

1994 yılında kaybettiğimiz sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg'in 1939 yılında yayınlanan *Avant-garde ve Kitsch* adlı makalesinde, bu alanda halen önemini yitirmeyen yorumları bulunmaktadır. Avant-garde'ın bir anlamda Kitsch'e dönüşümü ile tüketim toplumu arasındaki ilişkinin de altının çizilebileceği değerlendirmelerinin dışında eleştirmen, özellikle totaliter rejimlerin kitlelerin kültürel seviyelerini arttırmak yerine, kültürü onların seviyesine indirerek onlara yağ çekmeyi seçtiklerinden bahseder. (Greenberg, 1939) Greenberg, Faşistlerin ve Stalinistlerin açısından avant-garde sanattaki sorunun çok eleştirel olmasından değil masumiyetinden ötürü etkili propagandaların içine enjekte edilemeyeceğinden kaynaklandığından söz eder, oysa kitsch bu anlamda çok daha esnektir. Böyle bir noktadan bakıldığında da masumiyet ve de aynı biçimde gerçekliğin ilkelerini aslında

[5] Doçent Doktor, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sanat Kuramları Anabilim Dalı, hilal.yilmaz@deu.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-9000-8601.

göremediğimiz tüketim toplumunda, esas kendini gösteren tüm ihtişamı ile Kitsch'in kendisidir. Greenberg'e göre avant-garde olanı zaman içinde kendi çıkarlarına hizmet edecek biçimde öğüten Kitsch aldatıcı olmanın yanı sıra, elde ettiği büyük kazanımlarla zaman zaman avant-garde'ı yoldan çıkarmayı başarmıştır. Baudrillard'ın hem kitle kültürünü hem de avant-garde'ı bir kod ve yaygınlık (Baudrillard, 2010: 125-126) olarak görmesi büyük olasılıkla bu yoldan çıkmışlıkla açıklanabilir. Zaten çıkışında henüz tüketim toplumları olarak nitelendirilemeyecek olan modern toplumlarda avant-garde için bu değerlendirmeyi yapmak ona haksızlık etmek olur. Baudrillard'a göre yapıtların nesne dizileri olarak çoğaltılması niteliklerinden kaybettirmez ancak onları anlamlandırmada nesneler ile eşit düzeye getirir. Bu bağlamda durmadan tekrarlanan ve yaygınlaşan kitsch ürünleri için sanat eseridir ya da değildir şeklinde ahkam kesmek yerine anlamlandırmadaki bu nötrleşme üzerinde durmak gerekmektedir.

"Kitsch Güzelliğin ve Orijinalliğin Estetiğinin Karşısına Kendisinin Simülasyon Estetiğini Koyar"
(Baudrillard, 2010: 138)

Düşünmek gerçeği "idea" yoluyla yakalamaya çabalamaktır; zihnin doğal işleyişi düşüncelerden dünyaya doğru yönelir ama yine de düşünce ile düşünülen şey arasında her zaman mutlak bir boşluk vardır (Gasset, 2012:44). Her şeyin fazlasıyla iç içe geçmişliğinin devamında imgenin gerçekliğinin yerini almış olması ile temsilin ortadan kalkması, başka bir deyişle düşünce ile düşünülen şey arasındaki mesafenin ortadan kalkması ile uzunca bir süredir, sanatın adeta bir çıkmazın içinde olduğu gözlenebilmektedir. Sanat eserinin klasik bağlamda insanı önce doğasının derinliklerine daldırması ve orada yaşananların ardından tekrar dışarıya, insana ulaştıracak şekilde bir döngüye sokması beklenmektedir. Postmodernizm bu dairesel hareketten pek hoşlanmamakta, hatta sanatçının edilgenliğini dışa dönüklüğü ile sınırlandırıp içeride kayda değer bir etkinliğe yelken açtırmayarak reddetmektedir. İşte bu sebeple de post modern sanat kavranacak bir derinlikten ziyade sosyolojik anlamda bir kavrayışla yetinmektedir.

Kapitalizm her şey gibi sanatı da paraya dönüştürerek sanatın ebediyeti temsil etme yeteneğini neredeyse tamamen elinden almıştır. Sanat başlangıçtan bu yana içinde bulunduğu zamanı yansıtmanın ötesinde zamansız ve mekânsız olanı barındırırken artık sadece şimdiki zaman ile kendisini sınırlamış durumda gözükmektedir. Post modern sanat için; etrafta olan bitene "sanatsal" bakmak, bunun üzerine açıklamalar yapmak ve de insanların ilgisini çekmek

yeterli gibi durmaktadır ve bu durum bireyi kendini dönüştürme olanağından yoksun bırakmaktadır. Günlük yaşamı sanatlaştırmış, sanat sıradan olan hale gelmiştir ve artık benzersiz değildir. İnsanları ikna etmeyi amaçladığı şey, bireyin o kaçınılmaz gündelik yaşama bağımlı olduğudur. Gerçi bu bağımlılığın ispatı için sanata ihtiyaç var mıdır bu da farklı bir soru olarak karşımıza çıkabilir. "Post modern sanatta günlük yaşam ironik bir sanat biçimi ve sanat da günlük yaşamın ironik bir biçimi olarak anlaşılır." (Kuspit, 2000).

Kitsch ve En Parlak Temsilcilerinden Jeff Koons

Sanat tarihinde kitsch konusu doğrultusunda geriye doğru bir yolculuk yapmamız gerekirse avant-garde sanat bir zamanlar günlük yaşamı kimi zaman değiştirerek kimi zaman da reddederek aşmaya yönelik bir şey önermiştir. Post modern sanat ise günlük yaşam değerlerini reddetmemekte aksine onaylamaktadır. Buradan hareketle 1930'larda kitsch'in sanatsal ifade için gerçek bir tehdit olarak görülmesi şaşırtıcı değildir. Kendisini geleneğe, geçmişin sanatına temellendirmesi onu sanatın ileriye dönüklüğü karşısında muhafazakâr hatta gerici bir tutumun sahibi olarak konumlandırmıştır.

Ünlü sanat eleştirmeni Greenberg'den yola çıkarsak avant-garde ressam nedeni, kitsch ise etkileri resmeder. Zaten kitschin amacı izleyiciyi çaba sarfetmekten kurtarmaktır ve sanattan alınan haz için kestirme yolu göstermektir. Eleştirmen kitsch'in müşterisinden zamanını değil yalnızca parasını talep ettiğini söyleyerek bu bağlamda kitsch'in barındırdığı tüm unsurları aslında çok boş ve büyük oranda değersiz bulduğunun altını çizmektedir. (Greenberg, 1939) Greenberg, ona verilen değeri hak etmeyen bir stil olarak değerlendirdiği kitsch için popüler ve ticari sıfatlarını sıklıkla kullanmış ve onu gerçek sanatın yozlaşması olarak gördüğünü açık bir biçimde ifade etmiştir. Eleştirmene göre avant-garde olanı zaman içinde kendi çıkarlarına hizmet edecek bir biçimde öğüten kitsch aldatıcıdır çünkü elde ettiği büyük kazanımlar zaman zaman avant-garde'ı da yoldan çıkarmayı başarmıştır. Greenberg özetle kitsch'i sanatın sentetikleşmesi olarak değerlendirirken mekanik olduğunu ve işleyişinin de formüllere göre gerçekleştiğini belirtmiştir. (Greenberg, 1939)

Birçok sanat eleştirmenden duyabileceğimiz görüş; post modern sanatçının izleyiciyi rahatsız etmek istemeyip ona ayna tutarak onaylamak istemesi, böylece izleyicinin kendine olan inancını, gerçekliğe ve yaşama olan bakış açısını doğrulamış olmasıdır. Birçoklarınca sanatında eleştirel bilinçten bahsedilemeyeceği konuşulsa da Kuspit'in de belirttiği gibi "Postmodern sanatçının umursamazlığı eleştirel bilinç değil topluma tuttuğu aynadır, günlük yaşam ve onun içindeki insanlıktan uzak toplumsal rolümüz mümkün olan tek yaşam ve kimliktir." (Kuspit, 2010:178-180) Bu noktada ideolojilerin onay ve doğrulama amacını

hatırlatmak çok büyük önem taşımaktadır çünkü Koons'un ve benzerlerinin ortaya koyduğu işler aslında ideolojiktir.

Jeff Koons sanatsal gündemi meşgul eden günümüzün belki de en büyük isimlerinden biridir. Sanat dünyasından birçok isim yaptığının kitsch olduğu konusunda hemfikirdir. "Postmodern sanat eseri, bir tüketici tepkisi uyandırmak için tasarlanmış bir uyarandır. Kendine yabancılaşmanın yaygınlığını onaylayan bir puttur. Etkisi geçici, anlıktır, uzun süreli özdeşleşilemez." (Kuspit, 2000)

Duschamp ve Dadaistler gündelik malzemeleri iktidardaki kültürü ve endüstrileşmiş sanatı yıkmak için kullanmışlardır. Yüksek sanat duygusunu parçalayarak ve onu sokağın kiri ve çılgınlığı ile birleştirerek Dadaistler sanatsal üretim ile hizmet sektörü arasındaki bağları koparmaya çalışmışlardır. Günlük olandan ödünç almaları daha çok eleştirel ironi için potansiyel sağlayan bir strateji olarak görülebilmektedir. Pop Art'ın en büyük ismi olarak karşımıza çıkan Andy Warhol, Jeff Koons gibi isimlere kapıyı açmakla sıklıkla suçlanmaktadır. Warhol dışarıda durduğunu iddia etmek yerine ticari kültürle bir bütün olduğunu ileri sürmüştür. Bir kişiliği, o kişinin eşyaları aracılığı ile satmak pazarlamanın temel başarısıdır, çünkü o eşyaların o kişinin karizması ile dolu olduğu güvencesini vermektedir. (Kuspit,2010:92) Koons ise ticari olanı kabullenmekten çok onunla alay ediyor gibi gözükmektedir. Bu açıdan birçok eleştirmen yaşadığı dünya ile alay ettiğinden kendisinin de ciddiye alınmaması gerektiğinin altını çizerken bir kısım sanat eleştirmeni de bu anlamsızlık ve banalliğin başlı başına önemli bir tartışma konusu olduğu ve bu bağlamda Koons'un sanat dünyasına aslında önemli bir katkıda bulunduğu fikrindedir.

Kayıtsızlığın ana noktayı oluşturduğu postmodernizmde ironi, kaynaklandığı sanat kadar şeyleşmiş, aşırı tanıdık, kestirilebilir ve bir o kadar da tekrarlanan bir alıntıdır. Oysa Koons yaptığında bir ironi olmadığında ısrar etmektedir. Öldüğünde bu inkâr unutulabilir ve ve büyük bir olasılıkla bir hicivci olarak anılacaktır tahmini epey gerçekçi bir tahmindir. Sanatını özgürleşme ve orta-ana görüşü(mainstream) kabulleniş ve kucaklama olarak değerlendirmektedir. Koons bir bakıma ortaya koyduğu tasarımları, Duschamp'ın sıradan bir nesnenin sanatçının onu seçmesi ile ellerinde bir eser haline gelebileceği ifadesinden yola çıkıp (Haddad, 2014) Warhol'un fabrikasına benzer bir ortama götürüp oradan da izleyicinin önüne atmaktadır. Koons'un sahip olduğu bu fabrika birçok küçük ve orta işletmenin sahip olmayı hayal ettiği türden bir fabrikadır. Eski borsacı yeni sanatçı Koons'un adeta bir proje yönetcisi olarak görülebileceği işletmenin birçok çalışanı vardır. Ama ne yapılacağını seçen ve kararları veren Koons'tur.

Koons'u aslında sanata dair engin birikimi olan biri olarak görmek gerekmektedir. "Post sanatta sanatçı kurnaz bir manipülatör ve izleyici bir bakıma eğitimli bir okuyucudur. Eğitimli bir izleyici peşinen ne bekleyeceğini blir ve metinsel unsurları kaynaklarına doğru izleyerek ve onların konusal bağlamlarını ustaca yeniden kurarak sanatı lime lime eder." (Kuspit, 2000)

Sanat eleştirmenlerinin onu yanlış anladıklarını sık sık dile getiren Koons; tasarladığı nesnelerin içindeki sanata dair sözü başkalarına bırakırken "esas sanat bu nesnelerin seyirinin içinde," (Brockes, 2015) şeklindeki sözleri eserin kendi içinde barındırdığı derinliği reddetmekten ziyade aslinda eserin seyirci ile buluşmasını tamamlanması olarak yorumladığı düşüncesi daha doğru olacaktır.

Sonuç

Koons birçok eleştirmen tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nin temsil ettiği aşırıya düşkünlük, kitsch, taklit etme, tekrar etme gibi özelliklerini üzerinde toplayan bir isim olarak görülmektedir. Bu bakış açısı aslında Koons'un tüketim toplumundaki yüzeyselliği ve ne kadar içi boş olduğunu devasal boyutlarda ortaya koyarak Amerika'nın nasıl göründüğüne dair bir ayna tutmakta olduğunu doğrulamaktadır.

Görsel 1 Jeff Koons, Gazing Ball (Manet Luncheon on the Grass), 2019,

https://www.artsy.net/artwork/jeff-koons-gazing-ball-manet-luncheon-on-the-grass-2

Görsel 2 Jeff Koons, Ballon Dog

https://www.artsy.net/artist-series/jeff-koons-balloon-dogs

Görsel 3 Andy Warhol, Silver Balloons
https://www.gettyimages.co.nz/photos/andy-warhol-silver-clouds

Koons yansımanın sanatının önemli niteliklerinden biri olduğundan söyler. İşlerinin, seyircinin parlak yüzeylerde kendisini gördüğü ayna olarak tasarladıklarından bahseder. (Needham, 2015) Tam da burada 1960'ların Pop Art akımı ve iki önemli isminden bahsetmemek yanlış olacaktır. Andy Warhol'un "Silver Clouds" isimli helyum dolu parlak balonlarının ve Venedik Bienali'nde de sanatçının protest duruşu ile birleşince çok ses getiren "Narcissus Garden" isimli yüzeyi ayna görevi gören parlak toplarlardan oluşan Yayoi Kusama tasarımının bu bağlamda Koons'tan yirmi yıl öncesinde ortaya konduğunun unutulmaması gerekmektedir. Kitsch sözcüğünün 19.yüzyıla ait olduğunun, gerçek sanatın kötü bir taklidi, zevksiz ve averaj olanı nitelediğini hatırlarsak aslında sanat ve kitsch bağlamının ötesinde Koons ve Pop Art sanatçılarını aynı çizgide görmek kanımca doğru bir çıkarım olmayacaktır.

Görsel 4 https://publicdelivery.org/yayoi-kusama-narcissus/

Görsel 5 https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/yayoi-kusama-narcissus-garden

İnanç sistemleri ele alındığında Hristiyanların yaptığı gibi modernizmin de rakiplerini şeytanlaştırdıklarını düşünen resssam Ord Nerdrum'un Kitsch'e dair söyledikleri ufkumuzu açacak niteliktedir. "Sanat sanat olamk için Kitsch'e ihtiyaç duyar."(Nerdrum, 2010:99) Aslında sadece bu cümleden de anlaşılacağı gibi Kitsch'in sanatın değerler sisteminde bir şeytan olduğundan bahsetmektedir.

Nerdrum Kitsch'in "gerçek" meselesini sanata bıraktığını ancak en üst düzeyinde derinliği ve canlılığı ile gerçeği aşacağını belirtmektedir. Yenilik ya da orijinallik değil de insanın içine işlemeyi amaçlayan Kitsch'in yaşamın hizmetinde olduğunu belirten ressam, sanatın ise kamuya hitap ettiğini belirtmektedir. Kitsch'in günlük yaşamdan kaçışı değil günlük yaşamda kendini çevrelemek istediği güzellik olduğunu ifade eden Nerdrum Jeff Koons üzerine söylenenlerin kanımca en gerçek olanını şu cümlelerle dile getirmiştir: "Jeff Koons kitsch olmaktan çok uzaktır. O bir camp'tir. Camp'te önce sanatçı güler sonra halka gülmesi için işaret eder. Kitsch ölümüne ciddidir. Çok şey talep eder." (Nerdrum, 2010:20-21)

Görsel 6 Odd Nerdrum, The Running Bride
https://art-now-and-then.blogspot.com/2015/05/odd-nerdrum.html

Kaynakça

➢ ***Makaleler***

- Brokes, Emma 2015 **"Interview: Jeff Koons"** Erişim: 04.08.2023 https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/05/jeff-koons-people-respond-to-banal-things-they-dont-accept-their-own-history
- Greenberg, Clement 1980 **"Modern and Postmodern",** Erişim:10.08.2023 www.paduan.dk
- Greenberg, Clement 1939 **"Avant-garde and Kitsch",** Erişim:23.04.2023 https://resources.finalsite.net/images/v1606923282/slcschoolsorg/wumlyaskvhhzawsvbbzc/Avant- GardeandKitsch.pdf,
- Haddad, M. Amy 2014 "**Exploring *"33 Artists in 3 Acts"* Introduction"** Erişim: 03.08.2023 https://medium.com/amy-m-haddad/exploring-33-artists-in-3-acts-introduction-c9169be5ae8
- Kuspit, Donald 2001 **"Semiotic Anti-Subject"**, Erişim:27.05.2023 www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-2001.asp
- Needham, Alex 2015 **"Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings"** Erişim:03.08.2023 https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying
- Sturm, Jadran & Lie, Asa 1999 **"Interview with Odd Nerdrum",** Erişim:08.08.2023 https://www.sturm-lie.be/interviews/oddnerdrum.html,

➢ ***Kitaplar***

- Baudrillard, Jean, **Tüketim Toplumu**, çev:Ferda Keskin&Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2010.
- Gasset. Y. Jose Ortega, **Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler**, çev:Neyyire Gül Işık, YKY, İstanbul,2012.
- Kuspit, Donald **Sanatın Sonu**, çev:Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul,2010
- Nerdrum, Odd **Kitsch Üzerine**, çev:Feyzi Korur, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul,2010

➢ ***Web Siteleri / Görseller***

- https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/yayoi-kusama-narcissus-garden
- https://publicdelivery.org/yayoi-kusama-narcissus/
- https://www.artsy.net/artwork/jeff-koons-gazing-ball-manet-luncheon-on-the-grass-2
- https://www.artsy.net/artist-series/jeff-koons-balloon-dogs
- https://www.gettyimages.co.nz/photos/andy-warhol-silver-clouds
- https://art-now-and-then.blogspot.com/2015/05/odd-nerdrum.html

UNTİTLED "*İSİMSİZ*" VE THE SQUARE "*KARE*" FİLMLERİ ÜZERİNDEN GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI

Hilal Süreyya Yılmaz[6]

Giriş

Sanatın birçok kapsamlı tanımı bulunmaktadır. Ortak bir noktada buluşan anlayış sanatın öncelikle insan aklının, yeteneğinin ve duyarlılığının bir ürünü olmasıdır. Sanat bir yaratımdır ancak günümüzde güncel sanat tartışmalarında sıkça dile getirildiği üzere bu yaratımın niteliği konusunda ayrışan fikirler gittikçe derinleşmekte ve konu daha da karmaşık bir hale gelmektedir. Özellikle son elli yılda sayısı gittikçe artan bienaller ve bunlarda seyircinin huzuruna çıkan ve sıklıkla kavramsal sanat olarak değerlendirilen çalışmalar bu bağlamdaki karmaşayı daha da körüklemektedir. Birçok sanat eleştirmeninin bu konuya dair yorumu incelendiğinde, güncel sanat diye bir şey olmadığı, güncel sözcüğünün aslında video, enstalasyon ve performansın kullanıldığı bir stile verilen isim olduğu konusunda hemfikir olduğu gözükmektedir. (video) Her şeyi yapmamıza izin veren bu stile tüm sanatçılara bir özgürlük tanıması konusunda övgüyle yaklaşanların varlığı yadsınamaz. Diğer taraftan sanatın aracıya ihtiyaç duymadığı düşüncesinde olanlar güncel sanatın anlaşılmak için açıklama ihtiyacına doğal olarak ters düşmektedir. Güncel sanat olarak değerlendirilen eserlerin piyasa ve akademi çevrelerinde tasdik edilmesi bunların müthiş bir pazar haline gelmesine yaramakta ve bu noktadan bakıldığında da bu yüksek ekonomik değerden, devasa ticaretten kimsenin vazgeçmeye hazır olmadığı saptanabilmektedir.

2009 yapımı *Untitled "İsimsiz"*, diğeri de 2017 yapımı *The Square "Kare" filmleri* güncel sanat mevzusuna odaklanırken bunun etrafında günümüz insanının kendi iç yolculuğu ve toplumsal alandaki varoluş macerasını ele almaktadır. İki farklı kıtadan bize ulaşan bu iki film de çok karmaşık olmayan bir genelleme ile seyirciye güncel sanata dair eleştirel bir yolculuk vaad ediyor gibi görünmektedir. Biraz derine indiğimizde ise bu iki film aslında farklı üsluplarla ve farklı bakış açıları ile içinde yaşadığımız dünyayı yarattıkları karakterler eşliğinde sosyo-politik açıdan kendi pencerelerinden yorumlamak ve bunu da güncel sanat ekseninde yapmayı tercih etmektedir.

[6] Doçent Doktor, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sanat Kuramları Anabilim Dalı, hilal.yilmaz@deu.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-9000-8601.

Untitled *"İsimsiz"*

Kültürümüzde işin değerini piyasa mı belirliyor?

Bu bütün düşüncenin ölümü demek![7]

Yukarıdaki naif düşünce *Untitled / İsimsiz* filminin önemli karakteri Adrian'a aittir. Bu cümle ile açıkça görünebileceği gibi 2009 yapımı Amerikan filmi daha çok sanat ve para ilişkisinin üzerinde durmayı amaçlamış, günümüzdeki sanatçı, galeri ve seyirci arasındaki ilişkinin kapitalizmin boyunduruğu altından çıkamayacağını bir taraftan kabul ederken diğer taraftan her Amerikan filminde benzerine rastlayabileceğimiz üzere bireysel anlamda mücadelenin kıymetini seyirciye hatırlatmaktadır.

Çağdaş sanata ucuz eleştiriler yöneltmek kolaydır ancak *Untitled* / *İsimsiz* için sadece bunu yaptığını söylemek haksızlık olacaktır. Dişe dokunur, seyircide soru işaretlerine sebep olacak bazı noktalara değinen yönetmen Jonathan Parker ve senaryoyu birlikte yazdığı Catherine Di Napoli, karakterleri ile sıkı bir biçimde dalga geçmekten çekinmemekte, bu bağlamda alacakları eleştirileri de umursamadıklarını açıkça göstermektedirler. Daha önce de Herman Melville'in Kâtip Bartleby romanından uyarladıkları *Bartleby (2001)* filminde de birlikte çalışan Parker ve Di Napoli'nin birlikte yazdığı film, sadece haklı çıkmak adına aşırı veya abartılı bir saçmalığın peşinden gitmeden, gözlemsel komedi ile gerçeklik arasında çoğunlukla iyi bir denge kurmaktadır. "Son derece kurnaz ve ince noktalarla dolu bir film yaptıklarından ötürü yönetmen Jonathan Parker ve senaryoyu birlikte yazdığı Catherine Di Napoli'ye elbet bir ceza kesilecektir" (La Salle, 2009). Film için olumlu eleştirilerden biri olan bu çözümleme, hikâyenin güncel sanat dünyası adına önemli şeyler söylediğinin ve bunu yaparken de popülist bir yaklaşıma meydan vermemiş olmasının sinemasal açıdan kıymetli bir çaba olarak görülmesi anlamına gelmektedir. İşte tam burada bu yorumun filmin klişelerden arındırılmış anlamına gelmediğini hatırlatmak gerekmektedir. Sanat dünyası ile dalga geçmek kolay görülebilir ama bunu karikatürize etmenin ötesinde bir şey söylemek aslında epey zordur. *Untitled / İsimsiz* filmi kendi içindeki deyimiyle eksantrik sanatçıları tiye alırken bir taraftan da onları bir açıdan takdir ederek seyirciye aslında bir şey dikte etmeden daha derin bir tartışma alanı bırakmayı başarmıştır.

Sanata dair aslında hiçbir fikri olmayan ancak saygınlığını artıracağını düşündüğü işleri fiyatını bile sormadan satın alan koleksiyoner (Zak Orth), işlerinden kazandığı milyonlarla

[7] Untitled/İsimsiz filmindeki Adrian karakterinin bir cümlesi

herkesle adeta dalga geçtiği hissi veren, herkesin etrafında pervane olduğu sanatçı Ray Barko, geleneksel tüm seslerden arındırdığı besteleri ile kendince sanatından ödün vermeyen ancak yaşamak için de zaman zaman bunun tersini yapmak zorunda olan Adrian ve son derece enteresan ama bir o kadar da hesaplı bir görsel ile karşımıza çıkan galeri sahibi Madeline Parker'ı sınırları net ve keskin bir karenin dört köşesine yerleştirilmiş bakış açıları olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Hikâyenin merkezindeki sanatçı iki kardeşten Josh Jacobs (Eion Bailey) ticari açıdan çok başarılı bir isimdir. Tabloları sayısız otel ve iş yeri duvarlarını süslemektedir. Kardeşi Adrian (Adam Goldberg) ise sürekli aynı klarnet sanatçısı (Lucy Punch) ile çalışan, besteleri atonal ve algılanması çok zor olarak değerlendirilen bir müzisyendir. Josh kardeşi Adrian'ın her zamanki gibi seyirci yoksunu konserlerinden birine güzel galeri sahibi Madeline Gray (Marley Shelton) ile gelir ve kendisine sürpriz bir teklifte bulunur. Bu teklif; postmodern bir anlayışla işlerinde taksidermiyi (hayvan doldurma) kullanan ve açık bir biçimde İngiliz Damien Hirst ve benzer vizyonla çeşitli bienallerde işlerine rastladığımız sanatçıların bir parodisi olarak karşımıza çıkarılan popüler sanatçı Ray Barko'nun (Vinnie Jones) yeni sergisinde canlı müzik yapmasıdır.

Görsel 1 https://www.slashfilm.com/505957/interview-adam-goldberg-on-his-new-film-untitled-static-art-world-culture-and-kicking-the-bucket/

Adrian'ın müzikleri film için saygın besteci David Lang tarafından, Ray Barko'nun grotesk hayvanları ise Los Angeles'lı sanatçı Kyle Ng tarafından yaratılmıştır. Gerçek hayatta varolan bu sanatçıların elinden çıkan bu işler yani filmdeki Barko'nun tasarımları, doğru ortam sağlandığında farklı bir söylemle ortaya çıksa hiç şüphe yok ki satılır. Filmin enteresan müzikleri David Lang ile birlikteve *Apocalypse Now / Kıyamet* (1979) ile Oscar kazanan ses

tasarımcısı Richard Beggs'in elinden çıkmış ve Madeleine'in fazlasıyla dikkat çeken kostümleri de Deirde Wegner imzalıdır. Bu bilinçle yapılan tasarımlar hikâyeye sanat departmanının elinden çıkan işlerden çok daha fazla gerçekçilik katmıştır ki bu da filme inandırıcılık kazandırmaktadır. Yaptım oldu mantığı ile yerleştirilen her türlü objenin Louvre Müzesi'nde sergilenebilecek düzeyde olduğunu iddia eden bir sanat galerisinin yöneticisi Madeleine (Marley Shelton), Adrian'in sadık klarinetçisi rolündeki Lucy Punch, taksidermi sanatçısı rolünde Vinnie Jones ve rakip galeri sahibini canlandıran Janet Carroll gibi yardımcı rollerdeki parlak isimler, alışık olduğumuz Amerikan filmlerindeki akıştan daha yavaş ilerleyen filme belirgin bir katkı sağlamıştır.

Untitled "İsimsiz" sanat dünyasını tiye alırken merkeze aslında klasik bir kahraman yerleştirmemeyi seçmiştir. Ve her karakterle alay etse de aslında bunu kimseyi dışlamadan yapmaya özen göstermiştir. Bunun sebebi eleştirel bir kaygı değil her türlü bakış açısına bir nevi ev sahipliği yapma isteğinden ileri gelmektedir. Yönetmen bu karakterleri daha geniş bir vizörden görmemiz için onların çıplak kaldığı anları da yakalamayı amaçlamıştır. Sanat koleksiyonerin ve New York'u adeta peşinden sürükleyen popüler sanatçının acıklı halleri ortaya dökülmüş, Adrian'ın atonal müzik üzerine yaptığı samimi açıklamalara yer verilmiş, ağabeyi Josh'un ticari başarının yanında aslında sanatsal saygınlığa arzu duymasını seyircinin sempatik bulacağı düşünülmüş ve galeri sahibi Madeline'in kültür endüstrisine kaptırmasının yanısıra sanata karşı hissettiği samimi heyecan dışarda bırakılmamıştır. Avant-garde sanat sevdalısı galeri sahibi de atonal müziğinden ödül vermeyen müzisyen de onlarca tablosunu şirket lobilerine astıran ressam da aslında hem ticari başarı hem de sanatsal saygınlık peşindedir. Bir başka deyişle yönetmen bu karakterlerin hissettiği yoksunluğu seyirciye geçirmeyi başarmıştır.

Renkli bir oyuncu kadrosuna sahip ve akıllı bir biçimde kotarılmış olan film New York şehrinin sanat dünyasına güçlü bir gönderme yapmaktadır. Yönetmen sanat dünyasının sahte ve gülünç bulduğu taraflarını ortaya sermek isterken bu konuyu fazlasıyla önemsediğini de belli etmekte ve seyirciye güncel sanat olarak nitelendirilen işler hakkında kaygı ve endişelerini dile getirmektedir. Film ele aldığı konuya yüzeysellik bağlamında gereğinden fazla bir uyum göstermiş, hiciv kısmı yeterince keskin ortaya konamadığı için yönetmen hikayesini belki de çok daha etkili bir biçimde bizlere sunma fırsatını kaçırmıştır ama ortaya koyduğu samimiyet ve içtenlik göz ardı edilemez.

The Square *"Kare"*

"İsveçli yönetmen Ruben Ostlund'un son toplumsal utanç ve aşağılanma gösterisi The Square / Kare, sanat dünyasının iddialarını, kendi yüksek ideallerini yerine getirmekte tek başına başarısız olan hoş bir Stockholm galeri yönetmeninin muzip tasvirinde hedef almaktadır" (Romney, 2018). Son dönemde kazandığı ödüllerle de öne çıkan Ruben Östlund'un özgün öyküsüne dayanan *The Square / Kare (2017)* filminin, çoğu izleyiciyi farklı şekillerde tedirgin edecek, kentsel ikiyüzlülük üzerine modern bir sosyal hiciv olarak değerlendirilmesi mümkünken, eşitsizlik üzerine verilen fazlasıyla didaktik bir ders niteliğinden çok da sıyrılmayı başaramayan filme dönüşmüş olduğu söylemek kimilerince filme haksızlık olarak nitelendirilebilir.

Ruben Östlund'un The Square'deki hedefi sadece güncel sanat dünyasının budalalığını göstermek olmadığı anlaşılmaktadır. Ostlund, önceki filmleri *Play (2011)* ve *Force Majeure / Turist (2014)*de olduğu gibi, kurgusunu sözde liberal toplumlardaki gizli eşitsizlikleri, özellikle de erkeklik, ırk ve sınıfla ilgili olanları keşfetmek için kullanmakta ve her zaman rahatsız edici olan sonuçlara karşı ne olması gerektiğine dair beklentilerimizle oynamaktadır.

The Square / Kare, monarşinin kaldırıldığı İsveç'te geçmektedir. Stockholm'deki kraliyet sarayı artık kâr amacı gütmeyen bir çağdaş sanat galerisine dönüşmüş ve buna uygun biçimde X-Royal Müzesi olarak adlandırılmıştır. Filmin bir sahnesinde müzedeki bir serginin bir odanın zeminine yerleştirilmiş bir dizi çakıl yığınından oluştuğu görülmektedir. Bir temizlik ekibi yanlışlıkla malzemenin bir kısmını topladığında, panik halinde Christian'a başvurulur. Kuratörümüzün sorduğu iki soru fazlasıyla açıklayıcıdır: "Çakıllar burda mı?" ve "Serginin fotoğrafları var mı?". Yeniden inşa etmelerini ve kimsenin farkına varmayacağını önermektedir. Yönetmenin seyirciye geçirmek istediği müzenin politikası adeta ülkenin toplumsal politikalarına zeki bir gönderme olarak değerlendirilebilir ancak bu gönderme güncel sanat bağlamında okunduğunda bir klişeden öteye geçmemektedir.

Görsel 2 https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/square-ruben-ostlund-lofty-laboured-lecture-inequality

Filmin ortaya koymayı amaçladığı sosyal eleştiri aslında iki olay örgüsü aracılığıyla gerçekleşmektedir. İlki, Christian'ın işe giderken soyulduktan sonra cüzdanını ve telefonunu geri alabilmek için yaptığı plan ve sebep olduğu kaos, ikincisi ise; ziyaretçilerin birbirlerine karşı nazik davranmaya davet edildiği, zemine yerleştirilmiş ışıklı bir alan olan *The Square / Kare* ismindeki güncel sanat eseri ekseninde günümüz insanının sosyal etkileşimdeki eksikliğini vurgulamayı amaçlayan yeni bir serginin hazırlığı olarak özetlenebilmektedir. *The Square / Kare* filmindeki ana karakter Christian'ı Danimarkalı aktör Claes Bang inandırıcı bir şekilde canlandırmaktadır. Roldeki başarısı kendisine Avrupa'nın En İyi Erkek Oyuncusu ödülünü getirmiştir. Film ayrıca Cannes Film Festivalinde en iyi film ve diğer festivallerden de birçok farklı ödülle dönmüştür.

Stockholm'deki prestijli bir çağdaş sanat müzesinin baş küratörü, varlıklı ve karizmatik bir adam olan Christian (Bang) yazar/yönetmen Ruben Östlund tarafından seyirciye aslında niyeti iyi olan Avrupalı beyaz erkek olarak sunulmuştur. Christian ve etrafı, politik doğruculuğa takmış durumda olmalarına rağmen nasıl düzgün davranacaklarını bir türlü bilememektedir, bu da bize adeta küresel düşünme konusunda son derece ileride gördüğümüz ama aslında yan komşusu ile nasıl iletişim kuracağını bilemeyenleri hatırlatır seviyede cereyan etmektedir. Christian, cep telefonunu ve cüzdanını çaldırdıktan sonra hırsızı yıkık dökük bir apartmana kadar izlemiş ve sonrasında her daireye tehditler savuran mektuplar bırakarak çalınan eşyasını geri alma planını uygulamıştır. Bu binada oturanların İsveçli olmadığı aşikardır. Zorlu coğrafyalardan ve çeşitli kültürlerden gelen fakir göçmen ailelerin barındığı apartmana bıraktığı mektuplar işe yaramış, eşyalarının geri almakla kalmamış, Christian'a birçok farklı çalıntı eşya

iade edilmiştir. Buna ilaveten hırsız olduğuna inanan ailesi tarafından ağır bir şekilde cezalandırılan küçük bir çocuk da kendisine düşman olmuştur. Çalınan eşyalarını geri alma operasyonu karmaşık bir maceraya dönüşürken Christian'ın bu yüzden işte de dikkati dağılmıştır. Bu durum müzenin son gözdelerinden "The Square" eserinin tanıtımı için hazırlanan son derece saldırgan bir YouTube videosunu incelemeden onaylamasına sebep olmuştur. (Acınası görünümlü bir kedi yavrusu tutan sarışın bir kız çocuğu *Kare*'nin içinde havaya uçar).

Görsel 3 https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1719156,1,the-square--inteligentna-komedia-o-lekach-szwedzkiej-elity.read

Bu tanıtımı yapacak olan ekip öncesinde müzeden işi almak için yaptığı toplantıda "Rekabetiniz diğer müzeler değil, doğal afetler, terörizm ve aşırı sağcı politikacıların tartışmalı hareketleri" diyerek söze başlamış bu noktada başından itibaren didaktikliği elden bırakmayan filmin en iddialı sahnelerinden biri olarak karşımıza çıkmıştır. Ancak Östlund bununla da yetinmeyecektir. *The Square / Kare* tarafından sahte entelektüalizm ile kuşatılmış güncel sanat dünyasının bir hicvinin içine itilirken, sahte insancıllık, mevcut öfke kültürü, çığrından çıkan sosyal medya tanıtımları ve politik doğruluk gibi çeşitli güncel meseleler de seyirciye boca edilmektedir. Filmdeki "square / kare" müzenin avlu girişine yerleştirilmiş ışıklı bir meydandan oluşan bir enstalasyon parçasıdır. Eser; "bir güven ve şefkat sığınağı" olarak tanımlanmaktadır. İçinde herkesin eşit haklara sahip olduğu ve aynı yükümlülükleri paylaştığı bir alan olarak ifade edilen eserin bir tür ütopik alan olarak değerlendirilmesi arzulanmaktadır. Bir kişi bu karenin

içine girdiğinde, ihtiyaç duyduğu her türlü yardımı isteyebilecek ve ideal olarak etrafındaki birileri ister yemek ister sadece konuşacak biri olsun, yardım edecektir. Böylesi idealleri savunan bir proje üzerinde çalışmasına rağmen Christian ve benzerleri bunları gerçek hayatında uygulamamaktadır. Filmin ortalarına kadar cimri, çıkarcı ve duygusal anlamda da mesafeler içinde kıvranmakta olan Christian'ın iki çocuğu olduğundan seyircinin haberi olmayacaktır.

The Square'in belki de en anlaşılmaz ve rahatsız edici sahnesi, Christian'ın son promosyon fikrinin (goril taklidi yapan bir adam) ters gittiği bir akşam yemeğini içermektedir. Aktör rolünün o kadar içine girmiştir ki saldırgan gösterisinin çok ciddi sonuçlara sebep olmasına ramak kalmış, hiç kimsenin, Christian'ın bile durduramayacağı, acayip bir performans ortaya çıkmıştır. Burada özellikle güncel sanata sert bir eleştiri yapılmış gibi gözükse de aslında yönetmen günümüz modern toplumlarının üzerine sert bir ışık tutarak tümüyle seçkin davetlilerden oluşan topluluğun samimiyetsiz, yüzeysel ve bir kitle olduğunu göstermek istemiştir.

Sonuç

Avrupalı yönetmenlerin sanatsal, özgün işler ortaya koyarken Amerikalıların genelde endüstri dahilinde filmler yapıyor düşüncesi sinema çevrelerinde sıklıkla ifade edilmektedir. İşte tam da böyle bir açıdan bakılarak sinema çevrelerince *The Square / Kare* filminin *Untitled/ İsimsiz* filminden daha iyi bulunması ve ödüle boğulmasının arkasında bu yargının olduğunu düşünmek çok da uzak bir ihtimal olarak görülmemelidir. Bu sözlerle dile getirilmek istenen yönetmenlerin yeteneklerinin değerlendirilmesinde yapılan bir haksızlığı işaret etmek elbette değildir. Ama günümüzde üretilen işlerin popüler olma kıstasları, gündemde kalmaları ve benzeri tanıtım ayakları düşünüldüğünde bu konuda daha az özen gösterilen ve piyasa başarısı daha az olan *Untitled / İsimsiz* filminin karşısında *The Square / Kare* filminin piyasa başarısında daha ileride olması daha iyi bir film olduğunu kanıtlar mı? İki filmde ortak olarak güncel sanat ve bunu gerçekleştiren isimlerin ulaştığı şöhretin yanı sıra bu bağlamda müthiş ticaret hacmini tiye alırken iki film arasında yapılacak karşılaştırmanın kendi içinde mizahi bir unsur taşıdığı yadsınamaz.

The Square / Kare filminin katı tabakalaşmanın ve orta sınıf arasında yaygın bir ahlak eksikliğinin sonucu olarak tasvir edilen İsveç toplumundaki eşitsizliği hedeflediği söylenebilir. Mültecilik, eşitsizlik, yabancılaşma, küresel kapitalizm gibi daha farklı alt başlıklarla da süsleyebileceğimiz *The Square / Kare* sanat mevzusunu; bu önemli konulara dair söylemek istediği ve açıkçası da klişeden geçilmeyen bakış açısına adeta fazlasıyla gösterişli ve abartılı

bir aksesuar misali iliştirmiş gibi gözükmektedir. Sanat; ekonomi, siyaset, hukuk gibi toplumsal kurumlardan donelerden az önemli değildir. Tam tersine zamansız, mekansız ve gerçek olan sanatın, dönüştüğü güncel sanat örneklerine yapılan alaycı gönderme aslında toplumsala dair yapılan tüm eleştirileri içinde barındıracak katmana sahiptir. *Untitled / İsimsiz* filmi bu açıdan sanata başrolü vermiş ve perdeye yansıttığı toplumsala dair meseleleri büyük oranda güncel sanat ekseninde yani daha zorlayıcı ve dar bir alanda ortaya koymakla daha yaratıcı ve aynı zamanda daha samimi bir yaklaşım sergilemiştir.

Kaynakça

- LaSalle, Mick "Untitled Won't Take the Easy Road", Chronicle-6 Kasım 2009 Erişim Tarihi: 09 12.2023 (https://www.sfgate.com/movies/article/Review-Untitled-won-t-take-the-easy-road-3281654.php)
- Lucca, Violet, "Ruben Östlund Artfully Exposes Hidden Injustice" Erişim Tarihi: 04.08.2024
- https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/square-ruben-ostlund-artfully-exposes-hidden-injustice
- Romney, Jonathan, "Playing to the Gallery" Sight & Sound, Nisan 2018

YÜCEL ÇAKMAKLI SİNEMASININ DÜŞÜNSEL KAYNAKLARININ İZLERİNİ FİLMLERİNDE SÜRMEK

İhsan Koluaçık[8]

Giriş

1940'lı yılların sonundan itibaren, Türk sinemasında yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmış ve bu kuşak 1950 sonrası filmler çekmeye başlamıştır. İlerleyen yıllarda önemli filmlere imza atacak ve Türk sinemasında düşünsel tartışmaları başlatacak olan çok sayıda önemli yönetmen ilk filmlerini üretmişlerdir. 1961 Anayasasıyla birlikte genişletilen özgürlük alanları sinemasal anlamda konuların çeşitlenmesine ve toplumsallaşmasına izin vermiş ve Türk sineması üzerinde olumlu bir etki yaratmıştır. Dönem itibariyle entelektüel tartışmaların sinematik anlamda yansımaları da su yüzüne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemden önce, siyasi ve kültürel bir mesaj aktarmaktan uzak olan Türk sineması, toplumsal içeriğin belli bir perspektifi hakkında kamuoyu yaratmayı amaçlayan filmlerle güçlendirilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli sinema figürlerinden birisi de Yücel Çakmaklı'dır.

Yücel Çakmaklı, 1960'lı yılların başından beri sinema teorisi alanında önemli bir figür olmuştur, Türk Sineması konusunda çok sayıda makale yazmış ve röportajlar yapmıştır. 1960'ların ortalarında, yönetmen asistanı olarak Yeşilçam sinemasına giriş yapan Çakmaklı, Türk sinemasında entelektüel tartışmalar ortaya çıkmaya başladığı dönemde Millî sinema hareketinin hem teorisyeni hem de önde gelen uygulayıcısı olmuştur. 1960'ların ortalarından itibaren şekillenmeye başlayan sinema dili, 70'li yıllarla ilk sonuçlarını vermiş ve 2000'li yıllara kadar çeşitli biçimlerde devam etmiştir. Filmlerinde dini referanslara sıklıkla yer veren Yücel Çakmaklı yanı sıra millîliği ve Türklüğü de belirli dönemlerde ön plana çıkarmıştır, ama Çakmaklı'nın millîlik ve Türklük anlayışının da temelinde gelenek ve İslâm ana paydası yer almaktadır. Dolayısıyla Türk sinemasında ideolojik anlamda sinemayla bağı zayıf olan ideolojik cenahların Türk sinemasıyla barışmasını sağlayan önemli figürlerin başında gelmektedir.

Yücel Çakmaklı'nın sineması, entelektüel derinliği, karakter temelli anlatıları ve toplumsal mesajlarıyla ön plana çıkar. Sinemayı, özü anlatma aracı olarak gören Çakmaklı, biçimsel olarak Yeşilçam estetiğini kullanır, anlatı yapısı olarak da Yeşilçam'ın da etkilenmiş

[8] Doktor Öğretim Üyesi. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID No: 0000-0001-5525-2182.

olduğu klasik anlatı sinemasının unsurlarına yer verir. Filmleri, başarılı topluluğu ve önemli olay örgüleri ile ünlüdür. Ayrıca Çakmaklı, gündelik yaşam pratikleri içinde sıklıkla rastlanan bireylerin estetik ve sinematik açıdan ilgi çekici hikayelerini sunarak hikâye anlatımındaki ustalığını sergilemiştir.

Bu çalışmada Millî sinema hareketinin öncüsü olan Yücel Çakmaklı'nın etkilenmiş olduğu düşünsel kaynaklar; *Birleşen Yollar* (1970), *Memleketim* (1975) ve *Minyeli Abdullah* (1989) filmlerinden yola çıkarak ortaya konacak ve sinemayı toplumsal meseleleri anlatma aracı olarak kullanma becerisi gözler önüne serilecektir. Toplumu dönüştürürken izleyiciye ulaştırma yöntemi olarak kullanmış olduğu Yeşilçam estetiği, onun en önemli özelliklerinden birisi olmuştur. Sinemanın gelişim evreleri sadece toplumsal faktörler tarafından beslenmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal alan üzerinde de bir etki yaratır. Çakmaklı filmleriyle toplumsal alan üzerinde derin etkiler bırakmış ve tartışmalar yaratmış bir yönetmendir. Çalışmada Çakmaklı'nın filmleri, onun düşüncesinin tarihsel ve toplumsal kaynaklarından yola çıkılarak ele alınacak ve değerlendirilecektir.

1. Çakmaklı Sinemasının Sanatsal Anlamda Düşünsel Kaynakları

Türk sinemasında Yeşilçam döneminde geleneksel niteliklerde filmler çekmiş bir yönetmen olarak Yücel Çakmaklı, Millî sinema hareketinin kuramcısı ve uygulayıcısı olmuş, İslami hassasiyeti olan kitlelerin sinemayla buluşmasını sağlamıştır. Yanı sıra özellikle edebiyat alanında yapmış olduğu uyarlamalarla özel bir konuma sahiptir ve eserleriyle Türk sinemasında ilkleri başarmış bir yönetmendir. Onun bu denli önemli işler yapmasında çeşitli sebepler ön plana çıkmıştır, bunların başında ise sinemasını şekillendiren düşünsel kaynaklar gelmektedir. Bu noktada Yücel Çakmaklı filmlerine dair bir şeyler yazarken öncelikle onun sanat ve edebiyat alanında önemsediği, örnek aldığı ve eserlerini de ortaya koyarken sinemaya uyarladığı yazar ve sanatçılara bakmak gerekmektedir.

Dönemin hemen hemen bütün sağ ya da muhafazakâr, mukaddesatçı sanat ve edebiyat çevrelerinde olduğu gibi Yücel Çakmaklı'nın da en fazla etkilendiği ve esinlendiği isim Necip Fazıl Kısakürek olmuştur. Türklüğü, İslam'ın en önemli hamisi olarak ifade eden ve Türk-İslamcı ideolojisinin kurucusu olan Necip Fazıl, dönemin sağ cenahta yer alan bütün kültür ve sanat isimleri üzerinde yoğun etki sahibi olmuş ve üstat olarak bahsedilmiştir (Bora, 2006, s. 99). Tanıl Bora (2017, s, 442) *Cereyanlar* isimli çalışmasında Necip Fazıl'dan bahsederken, "Onu ayırt eden, bu reaksiyoner zeminde aksiyoner bir dil kurmasıdır. İslamcı muhalefetin savunmacılıktan çıkıp 'hücuma geçmesinde', bununla beraber milliyetçi-muhafazakâr zemin

üzerinde müstakil bir politik kimlik temeline dönüşmesinde Necip Fazıl eşiktir" diyerek onun önemini vurgulamış ve ona kilit bir rol vermiştir. Bu bağlamda Türk sağı için aşılamaz kişiliklerinin başında gelmiştir. 1943 yılında çıkarmaya başladığı ve 1960 yılına kadar süren *Büyük Doğu* dergisi, Necip Fazıl Kısakürek'in düşünce dünyasını aktarmakla kalmamış aynı zamanda 1960 sonrası İslamcı gençlerin adeta ideolojik el kitabına dönüşmüştür. Dergide çıkan yazılar daha sonraki dönemde İslamcı aydınların sıklıkla tartışacağı konuların tohumlarını atmıştır (Özdalga, 2007, s. 91).

Necip Fazıl'ın ve dönemin İslamcı, muhafazakâr-mukaddesatçı kesiminin üzerinde durduğu temel nokta Doğu ve Batı ayrımıdır. Necip Fazıl, dini/İslami hassasiyetleri öne çıkmış olan düşüncenin Tanzimat Fermanı'ndan itibaren güzel sanatlarla kopuş yaşadığını ifade etmiştir. Aslında Necip Fazıl'ın vurgulamak istediği, Tanzimat Fermanı ile ortaya çıkmış olan Batılılaşma düşüncesidir. Bu yönüyle Batılılaşma düşüncesine ve onu savunanlara karşı önemli bir eleştiri getirmiştir. Çünkü Tanzimatla başlayan Batılılaşma hareketleri sonucu batıdan yalnızca bilim ve teknik alınmamış aynı zamanda kültürel ve sanatsal formlar da kabul edilmiştir. Dolayısıyla Batı ve ona ait olan değerler, kültürel ve sanatsal aktiviteler sorgulanmadan olduğu gibi kabul edilirken öz kimlik ve geçmiş, tamamen unutularak görmezden gelinmiş hatta aşağılanmıştır. Bu sebeple, İslami duyarlılıkları ön planda olan kesimlerde, Batı kaynaklı kültürel ve sanatsal formlar sürekli olarak sorgulanmış ve onlara şüpheyle yaklaşılmıştır. Batılı bir sanat formu olarak sinema da özellikle İslami camia arasında ilk zamanlarda batı icadı ve uzak durulması gereken bir araç olarak görülmüştür. Necip Fazıl da sinema konusunda önceleri açık ifadelerden sakınmış ya da sistematize edilen düşünceler ortaya koymamıştır. Sinema hakkındaki düşünceleri diğer sanatsal formlara göre öncelikli değildir.

İslami kesimin sinema ve roman konusundaki düşünceleri her ikisinin de modern düşüncenin ürünü olması ve ahlaki değerlere dair sorunlar içermesi babında çeşitli dönemlerde eleştiriler içermiştir. İslamcılık ideolojisi etrafında toplananlar, sinemanın batılı bir araç olması sebebiyle denetlenmesini hatta mümkünse yasaklanması istemişlerdir. İslamcı camiada sinemaya dair neredeyse 1960'lı yıllara kadar olumlu bir geri dönüş görülmemiştir ancak yine de 1940'lı yıllarla birlikte bu ideolojiye mensup kişilerin sinemaya ilişkin bakışlarında, yasaklanmasından araçsallaştırmasına doğru bir değişim görülmeye başlanmıştır. Bu noktada Necip Fazıl Kısakürek ön plandadır; onun *Büyük Doğu* dergisinde yazdığı yazılar, İslamcıların sinemaya bakışında kırılma meydana getirmiştir. Sinema konusunda İslamcı ideoloji arasında ilk yazı Necip Fazıl Kısakürek tarafından çok kısa şekilde yazılmış ve sinema için "fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki azametli bir imkân ve inşa pilanı... Fakat bugün bu

pilanı dolduran cevher, bütün hüneri, körkütük nefsleri lif lif cezbetmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi, sadece bu (hüda-yı nabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey ...” (Kısakürek, 1943, s. 9) demiştir. Aslında Necip Fazıl sinemanın öneminin farkında olduğunu ifade etmiştir. Ancak sinemayı ellerinde tutanların önemine dikkatleri çekerek düşüncesini somutlaştırmıştır. Sonrasında 1963 yılına kadar İslami dergilerde Ahmet Güner'in yazıları dışında sinema üzerine yazılar yayınlanmamıştır. 1963 yılından itibaren ise Yücel Çakmaklı sinema üzerine yazılarıyla sinemaya ve Türk sinemasına bakışını ortaya koymuştur. Sonrasında 1967 yılında Yücel Hekimoğlu'nun soğuk savaş döneminde en etkin propaganda aracı olarak sinemayı görmesi ve “Sinema Silahtır” yazısı, bu manada sinemanın kendi ideolojik bakışları doğrultusunda kullanılabileceğini imlemiştir (Hekimoğlu, 1967, s. 38-39). Böylelikle İslamcı ideoloji arasında bir kırılmaya yol açmıştır. Tam da bu dönemlerde Yücel Çakmaklı da sinemayı kendi ideolojisini yaymak üzere bir silah gibi kullanma düşüncesi filizlenmiş ve Millî sinema adına adımlar atılmıştır. Çok geçmeden de Elif Film şirketi kurularak düşünceler pratiğe dökülmeye başlanmıştır. Necip Fazıl'ın sinema üzerine yazılarından olmasa da genel ideolojik fikirlerinden etkilenen Yücel Çakmaklı, ideolojik bakışını, kültürünü ve geleneklerini sinema yoluyla canlandırmanın yollarını araştırmıştır. Ona göre sinema ve sanatta millî değerlerin vurgulanması ihtiyacı; Necip Fazıl, Tarık Buğra, Cemil Meriç gibi düşünürler tarafından daha önce ifade edilmiştir. Çakmaklı da kendi düşüncesini bu yazarlardan etkilenerek ortaya koymaya çalışmıştır.

Yücel Çakmaklı henüz Millî sinema[9] hareketinin öncülüğünü yapmadığı dönemde yazığı makalelerde Batı sanatını ve sinemasını millî ve manevi değerlere saldırı olarak algılamaya ve sinema için yeni olasılıklar düşünmeye başlamıştır. Yeni bir sinema olanaklılığı kolay değildir. Bu sebeple Yeşilçam estetiğinin geleneksel kodlarını kullanmaya devam etmiştir. Ancak geleneksel kodlarda bükülmeye sebep olarak, kendi düşünce yapısını aynı kodlarla izleyicilerle buluşturmanın yollarını aramıştır. Bunu yaparken kendi kültürüne özgü gölge oyunu, minyatür ya da orta oyunu gibi geleneksel sanat formlarını sinema formuna yansıtır ve filmlerinde bunlardan örnekler ortaya koymuştur. Gelenek onun için sadece hatıralardaki bir şey olmaktan çok yeniden üretilmesi gereken bir şeye dönüşmüştür.

[9] Millî Türk Talebe Birliğinde düzenlenen sempozyumda Millî sinema kavramının içeriğine dair kafa karışıklığı giderilmek istenmiş ve bu noktada Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı, Metin Erksan, Üstün İnanç, Salih Diriklik ve Duygu Sağıroğlu'nun konuk olduğu bir açık oturum düzenlenmiştir. Yücel Çakmaklı Millî sinemayı tanımlarken sinema diliyle millî kültürün anlatılması olarak belirtili ve bu noktada milli kültürün ne olduğunu ifade eder. Ona göre millî kültür; “bir toplumun yani milletin tarihî birikiminden aldığı duyuş ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleri” (MTTB; 1973) biçiminde tanımlanır. Bu noktada değer hükümlerini meydana getiren soyut unsurlar ise ilim, sanat dindir. Somut unsurlar ise açıklamakta, bu değer hükümlerinin muhtevasını oluşturan soyut unsurlar olarak ilim, sanat ve dini; somut unsurları ise “Selçuklular ve Osmanlılardaki yaşam biçimlerinde beliren değer hükümlerini göstermektedir” (Buçuklu, 2015, s. 240).

Çakmaklı açısından üzerinde durulması gereken bir diğer önemli isim ise Tarık Buğra'dır. Tarık Buğra, düşünsel anlamda farklı açılardan tanımlanmış bir isimdir. Onunla ilgili Muhafazakârlıktan, sosyalistliğe, Osmanlıcılıktan, Anadoluculuğa kadar tanımlamalar söz konusu olmuştur. Ancak onun için en önemlisi değerler üzerine inşa edilmiş bir yaşam ve Batıcılık düşüncesi karşısında yerlilik düşüncesiyle hareket etmektir. Veyahut bu durumu merkeze alarak batı taklidi bir sistemin ülkeyi ileriye değil geriye götüreceği düşüncesidir. Bunu da kırılan plaklar kavramı üzerinden inşa etmiştir. Kırılan plaklar değerlerin göz ardı edilmesi ve taklide dayalı Batıcılık düşüncesiyle oluşmaktadır. Bu da en büyük sorunu oluşturmakta ve sonrasında bütün alanlara yayılmaktadır (Doğan, 2006, s. 544). Millî ve manevi değerlerden de uzaklaşmadan yerlilik fikri, onun düşünce sistematiğini temelinde yer almıştır. Bu nokta onu, Kemal Tahir ile de ortaklaştırmıştır. Tahir'in batılı değerleri temel olarak alan ve halkından, kültüründen kültürel değerlerinden utanarak uzaklaşan aydınlara dair özenti aydın ifadesi, Buğra'da yoz aydına dönüşmüştür (Arslan A. T., 2020, s. 352). Ona göre "Milletlerin en büyük engeli; milletlerini sevmeyen, milletlerini hor gören yoz aydınlardır, diploma aydınlarıdır" (Buğra, 1979, s. 164). Çakmaklı'nın düşünsel dünyası da bu eksende şekillenmiş, millî ve manevi değerlerini ön plana çıkararak onlardan utanmayan bir aydın olma bilinciyle hareket etmiştir.

Yeni İstanbul gazetesinde Çakmaklı ile Tarık Buğra'nın birlikte çalıştığı dönemler olmuş, Yücel Çakmaklı gazetede sinema yazıları yazmıştır. Tarık Buğra'nın Anadolu coğrafyasında geleneğe daha fazla önem verdiği ve buna mukabil Ahmet Kabaklı ya da Erol Güngör gibi Osmanlıcı ve Anadolucu bir milliyetçiliği önemsediği bilinmektedir (Atay, 2006, s. 173). Bu çerçevede romanlarında sıklıkla Anadolu kasabasından bahseder ancak bu bahis bir güzelleme şeklinde olmamıştır. Toplumsal değişim mekânı olarak kasabayı seçmiş ve analizini buradan yapmıştır.[10] Bu noktada Anadolu insanın sahici bir tablosunun taşra mekânı olarak kasabalarda daha net görülebileceğini romanlarıyla ortaya koymuştur (Bora, 2017, s. 357). Buğra; Anadolu insanına Cumhuriyet ideolojisi bağlamında gerçekleşen egemen bakışın dışına taşmıştır. O, Anadolu kasabalarında yaşayan insanları; "edilgen, şekillendirilmesi ve yön verilmesi gereken bir kitle olarak" görmemiş, tam tersine bir gerçeklik olarak "Anadolu insanının, nüfusun çoğunluğunun yaşadığı yerleşim itibariyle Anadolu köylüsünün, aslında

[10] Kendisi de bir kasabalı olan Tarık Buğra, geleneksel kültürle ilişkisini devamlı sürdüren bir edebiyatçı olmuştur. Bununla birlikte kasabada yeniye, yeniliklere açık olan böyle bir ortamda, çocukluğundan itibaren farklı düşünce yapısına sahip insanlarla karşılaşmış ve gözlemleyerek onları tanımaya çalışmıştır. Bunu yaparken de ailesi "hiçbir komplekse kapılmadan küçüklü büyüklü demeden, köylüsü, kasabalısı, memuru, esnafı diye ayırmadan… herkese kapısını açık" (Tekin, 2020, s. 46) tutmuş ve adeta Tarık Buğra içim gözlem mekanına dönüşmüştür. Bu gözlem yerinde daha çok erkek karakterlerin ağırlığı söz konusudur.

kendisinin de değerleri, düşünceleri olduğu ve attığı adımlara, hareketlere bunların yön verdiği" (Ünüvar, 2020, s. 400) savını ortaya koymaya çalışmış ve eserlerinde altını çizmiştir. Bu durumun en somut halini de *Küçük Ağa* romanında ortaya koymuştur. Tarık Buğra'nın 1966 yılında yazdığı *Küçük Ağa* romanı, Yücel Çakmaklı'nın yaşamı açısından oldukça önemlidir. Bütün bir sinema yaşamı boyunca *Küçük Ağa* filmini çekebilmek adına çok uğraştığı bilinmektedir. Çakmaklı, Tarık Buğra ile olan ilişkisinde ondan çok etkilenmiş ve filmlerinde de bu etkinin izlerini yansıtmıştır. Bununla birlikte özellikle televizyon için çekmiş olduğu yapımlarda Tarık Buğra'nın kitaplarına başvurmuş, dizi filmlerin senaryolarının Buğra'ya yazdırmıştır. Yine İlk filmi olan *Kâbe Yollarında*'nın senaryosu da Tarık Buğra tarafından yazılmıştır.

Tarık Buğra gibi Necip Fazıl Kısakürek ve Cemil Meriç[11] de değerler konusunda yerelden evrensele giden yolda şuurlu ve öz değerlerine sahip bir gençlik yetiştirmek adına taklide dayalı anlayışın reddini gerekliliğini savunmuşlardır. Bu noktada kültür ve sanat hayatı da taklidi bir kenara bırakmalı ve kendi öz değerlerinden beslenerek yeni şeyler üretmenin yollarını bulmalıdır. Sinemayı da bu durumdan ayrı düşünmemek gerekmektedir. Bu noktada Yücel Çakmaklı'nın oynamış olduğu rol, daha net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Yücel Çakmaklı sinemayı; kendi toplumunun tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik sorunlarını ortaya koymak için kullanmayı amaçlamış ve bunda da başarılı olmuştur. Kurtuluş Kayalı'nın, Yücel Çakmaklı'nın sinemasına dair röportajında onunla ilgili ifadeleri dikkat çekicidir. Kayalı;

"Sinema dili önemli bir şey. Ama bir toplumda sinema yapmak o toplumun sosyolojik yapısını, o toplumun kültürel yapısına hâkim olmayı ve bunları bilmeyi gerektirir. Sinema yapması düşüncesinin belli bir biçimde ifadelendirilmesini beraberinde getiriyor. Ama sinema yapmasının öncesinde de bir düşünsel kaynaktan besleniyor. Yücel Çakmaklı'nın sinema yapmaya başladığı dönem kendi cenahındaki ayrışmaların iyice şekillenmediği dönem. Sinema yapıyor, sinema yaparken bunun düşüncesini ifade etmesi açısından önemi nerden kaynaklanıyor, şuradan kaynaklanıyor, sinema yaparken en yoğun bir biçimde Orhan Aksoy ve Osman Seden'in yönetmen yardımcılığını yapıyor. Yani Türkiye'de sinema yapma pratiğine olağanüstü yatkın, tarzda sinema yapmaya başlıyor"

[11] Doğu-Batı ayrışması noktasında Meriç de Necip Fazıl gibi düşünmektedir. Cemil Meriç'e göre Doğu, genellikle soy, medeniyet, sanat ve dinin kaynağı olarak görülür. *Işık Doğudan Gelir* adlı kitabının merkezinde yer alan bir fikir olan köklere dönüşü teşvik etmeyi misyon edinmiştir (Meriç, 2012). Meriç, Batı medeniyetinin her şeyin temelinde olduğu düşüncesini kesinlikle reddetmiştir. İnsanların her şey için Batı'ya baktığı ve onlardan her şeyi öğrendiği fikrini eleştirmiştir (2013, s.16). Batı'nın kültürel değerlerine olan hayranlık, Meriç'in şiddetle karşı çıktığı bir durumdur.

diyerek Çakmaklı'nın sinema yapmaya başladığı dönemi değerlendirmiş ve onun hem Yeşilçam geleneğinden hem de içinde bulunmuş olduğu toplumu iyi tanıdığından bahsetmiştir. Böylelikle Yücel Çakmaklı kendi cenahında bulunan muhafazakâr ve milliyetçi kesimle sinema arasında bir köprü kurmuş ve onların Türk sineması içine çekilmesinde önemli rol oynamıştır. Böylece Türk sinemasında yol açıcı bir niteliğe sahip olmuştur. Kendisinden sonra gelecek olan muhafazakâr ve milliyetçi genç sinemacılara öncü olarak onlara hazır bir seyirci kitlesi bırakmıştır. Böylelikle Türk sinemasında Yılmaz Güney ile birlikte seyirci kompozisyonunu değiştirmeyi başarmıştır. (Kayalı, 2013, s. 72) Bu durum kendisinden sonra gelen genç sinemacı kitlesi tarafından kullanılamamış olsa da onların film üretmelerinde etkin olmuştur.

Çakmaklı'nın muhafazakâr ve milliyetçi bir ailede büyümüş olması, taşrada yaşaması ve taşradaki ya da milliyetçi-muhafazakâr camiadaki hassasiyetleri bilmesi onun sineması için bir artı oluşturmuş ve bütün bunları yaparken de gerçek anlamda inanmış olduğu şeyleri yapmıştır. Dolayısıyla onun kişiliği ya da değerler sistemi, güncel yaklaşımlar tarafından şekillenen bir yapıda değildir. Tam tersine Çakmaklı'nın düşünsel geçmişi, sinemasını belirlemiş ve onu şekillendirmiştir. Ancak tam anlamıyla sinemasal bir başarı sağlayabilmiş olduğu noktası muammalar taşımaktadır. Çakmaklı, filmlerinin millîlik arayışı olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada filmlerinde yaptığı vurgular ve millîlik düşüncesini ortaya koyması adına oldukça başarılı olmuştur. Tarihsel ve toplumsal koşullar içinde Türk insanın "kendilik" arayışındaki bir tespit aşamasıdır. Bu noktada ilk filmlerinden sonraki aşamada çeşitli değişimleri içinde barındırmıştır; bu da onun sinema dilinin çeşitlenmesine ve gelişmesine olanak sağlamıştır. Farklı düşüncelere sahip oyuncularla çalışarak onlarla değerler üzerinden bir ilişki kurulabileceğini açık bir biçimde göstermiştir. Dolayısıyla Yücel Çakmaklı'nın filmleri sadece karşıt görüşler tarafından değil aynı zamanda muhafazakâr ve milliyetçi kesimler tarafından da eleştirilmiştir. Çakmaklı da filmleri üzerine çıkan eleştirilerde karşıt görüşlerin samimi olması ve Türkiye'ye dair kaygı duyması halinde her türlü eleştiriyi önemsediğini ifade etmiştir (Çakmaklı, 1975, s. 75). Millîlik, dönem itibariyle birçok yönetmenin arayışına dönüşmüş ve bu noktadaki çeşitli yönetmenler bu arayışta söz sahibi olabilmek adına filmler çekmişlerdir. Bu noktada sinemayı da kendi düşüncelerini aktarmanın bir aracı olarak görmüşler de sinemayı salt bir eğlence aracı olmaktan çıkarmışlardır (Arslan, 2006a, s. 54).

2. Yücel Çakmaklı Sinemasının Dini ve İdeolojik Kaynakları

Muhafazakâr ve milliyetçi insanların çoğunlukla yaşadığı Anadolu kasabasında doğan ve geniş ailenin içinde büyüyen Yücel Çakmaklı, küçük yaştan itibaren özellikle dini sohbetlerine tanıklık ettiği dedesiyle kurduğu ilişki sayesinde, dini bilgilere hâkim bir biçimde büyümüş ve kendini dini anlamda geliştirmiştir. Ancak Çakmaklı'nın din anlayışı, katı muhafazakâr bir din anlayışının ötesinde tasavvufi ve hoşgörü barındıran bir içeriğe sahiptir. Zaten baba tarafından Nakşibendi anne tarafından Mevlevi geleneğe sahip bir ailenin içinde yetişmiş olması bunun en önemli göstergesidir. Yine de özellikle üniversite yıllarından itibaren içinde bulunmuş olduğu cemiyet, onun düşünsel anlamda ideolojik şekillenmesinde ön plana çıkmıştır. Çakmaklı'nın düşünce dünyasının gelişiminde sanat ve edebiyatçılar öne çıksa da onların düşünsel anlamda ideolojik formasyonları doğal olarak Çakmaklı'ya kadar gelen bir etki bırakmıştır. Bu noktada Çakmaklı'nın düşünsel gelişimindeki ideolojik arka plana göz atmakta fayda olacaktır. Millî sinema hareketinin teorisyeni, kurucusu ve uygulayıcısı olan Çakmaklı'nın çekmiş olduğu filmlerde, bu düşünce sistematiği etkili olmuştur. Ancak onun millîlik düşüncesinin kaynaklarına inmek ve onlar üzerinden değerlendirme yapmak doğru olacaktır. Böylelikle onun millîlik düşüncesiyle neyi kastettiği de daha kolay anlaşılacak ve bu mesele üzerinden düşünsel gelişimi gözer önüne serilecektir.

3. İslamcılık, Osmanlıcılık ve Milliyetçilik

Yücel Çakmaklı Türk sinemasında Millî sinema hareketinin en önemli temsilcisidir. Bu noktadan bakıldığında Millî sinema hareketine ve onun düşünsel köklerine göz atmak gerekmektedir. Bunu yaparken de onun teorisyeni olan Yücel Çakmaklı'nın düşünsel gelişimi ve ideolojik arka planı ortaya çıkacaktır. Çakmaklı'nın ideolojik arka planında geleneksel değerlerin ve Osmanlıcılığın, milliyetçilikten daha ön planda olduğu söylenebilir ancak düşünsel şekillenmesinde İslamcılık ve milliyetçiliğin de etkileri söz konusudur. Yücel Çakmaklı, İslam kültürünün en azından objektif bir veri olarak toplumsal yapımızdaki izlerini merak etmiştir (Yalsızuçanlar, 2019, s. 122). Çakmaklı'nın Osmanlıcılık düşüncesini değerlendirmek için Osmanlıcılıktan ve millet algısından kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Genel olarak Osmanlı içindeki azınlık gruplara bakıldığında hem etnik hem de dinsel olarak çok çeşitliliğin ve çok kültürlülüğün hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Osmanlı açısından dini karaktere sahip olan kimliklerin sosyo-politik örgütlenme sırasında daha fazla ön plana çıktığını söylemek gerekmektedir. Yani Osmanlıda etnik kimlikten önce dini kimlik önemsenmiştir. Müslüman, Hristiyan, Yahudi ve sapkınlar biçiminde kolektif

kimliklerden söz etmek mümkündür. Ermeni, Rum, Türk gibi etnik kimlikler ise dini kimliklere referans yapmıştır. Ahmet Yıldız bu durumu "dini bağlanma Osmanlı toplumundaki temel bağlanma eksenini oluşturmakta ve siyasi örgütlenmeye esas teşkil etmekteydi" (Yıldız, 2001, s. 49) şeklinde açıklamıştır. Millet kavramının bu kadar kullanılmasındaki temel gerekçe Arapça'da millet, Kuran'da din anlamına kullanılmaktadır. Sonrasında ise dini cemaati yani İslam topluluğu belirtmek amacıyla genişlemiştir (Lewis, 1993, s. 333). Bu bağlamda Rumlar, Bulgarlar ve Sırplar, Ortodoks mezhebine bağlı olduklarından hepsi bir isimle adlandırılmış ve Rum denmiştir. Ermeniler ise Protestan veya Katolik oluşlarına göre farklı milletlerden sayılmışlardır. Bunların dışında kalan Türkler, Arnavutlar, Boşnaklar ve Araplar ise Müslüman olmalarından ötürü devletin asli unsuru olarak görülmüşler ve kendilerini Osmanlı olarak adlandırmışlardır (Kaya, 2004, s. 32). Çakmaklı, İslamcı ideolojinin etkisiyle nostaljik bir biçimde Osmanlı tarihine, geçmişine ve o zamandan kalanlara yani Osmanlı mirasına/mazisine sahip çıkmıştır. Tanıl Bora'ya göre miras ya da mazi derken, "Yani Osmanlı'dır; dinî dünya görüşünün çerçevelediği eski medeniyettir" (Bora, 1996, s. 182-184) demiştir. Çakmaklı aydın sorumluluğu alarak Batılılaşmanın ve kendi kültürüne yabancılaşmanın ana sorunu oluşturduğunu ve bu noktada onunla barışmak ve Tanzimattan itibaren terkedilen kültür kurumlarının yeniden inşa edilmesinin önemine vurgu yapmıştır. Türk aydının Batı'ya bakışındaki değişimin batılılar tarafında olmadığını belirten Çakmaklı, Batı'nın bakışındaki barbarlığa dikkat çekmiştir (Çakmaklı, 1975, s. 75-76). Böylelikle Cumhuriyet sonrasında Osmanlı ile bağları koparan ve kendisine batıyı hedef alan düşünceyi sorunlu görmüştür. Bu bağlamda geleneğe bağlı, dini duyguları ön plana çıkaran muhafazakâr ve mukaddesatçı düşüncenin (İslamcılık, Osmanlıcılık ve din temelli Millîyetçilik) etkilerini taşımıştır.

4. Sinema Dilinin ve Millî Sinema Hareketinin Oluşumu

Hikâye anlatımı noktasında sinema, günümüzdeki en önemli ve gerçekçi araçlar arasında yer almaktadır. Yönetmen olarak Yücel Çakmaklı'yı da bir hikâye anlatıcısı olarak görmek mümkündür. Anlattığı hikâyeler onun düşünsel ve ideolojik formasyonunda yoğun etkiler taşımakla birlikte özellikle çocukluk yıllarında başından geçen olaylar sinemasını şekillendiren unsurlardandır. Dedesi ile birlikte geçirdiği yıllarda dedesinin din bilgini olarak cami cemaatine hocalık yapan birisi olmasının ve anlatmış olduğu hikayelerin etkisi büyüktür. Dolayısıyla anlatılan hikayelerden yola çıkarak Çakmaklı'nın film dili şekillenmeye başlamış ancak klasik sinema dilinin unsurlarına tam anlamıyla dönüşme konusunda sorunlar yaşamıştır. Bununla birlikte özellikle lise yıllarından itibaren okuyup araştıran ve kendisini geliştiren

Çakmaklı sinemanın millîleşmesi hususunda görüşler belirtmeye başlamıştır. Bu kapsamda Millî sinema hareketi 1960'ların ortalarında iyice alevlenmeye başlayan tarihsel, sosyolojik, politik ve kültürel tartışmaların ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin genç sinemacıları sinemanın yalnızca eğlence aracı olmadığını belirterek tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamda sorumluluk alarak sinema düşüncelerini ortaya koymaya çalışmışlar ve Türk sinemasının içinde bulunduğu duruma ve gelecekteki yapısına dair tartışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda Yücel Çakmaklı tarafından kuramsal anlamda ortaya konulan Millî sinema hareketinin ortaya çıkış serüvenine bakmakta fayda bulunmaktadır. Çakmaklı 1964 yılında Tohum dergisinde yazmış olduğu makalesinde millî bir sinemanın nasıl olması gerektiğine dair argümanlarını ortaya koymaktadır. Bunu yaparken de içinde bulunulan sinemasal ortamdan (batı taklidi, uyarlanmış olan ya da kopyaları diyebileceğimiz) kopuşun gerçekleşmesi gerektiğine vurgu yapmıştır. Bu çerçevede Yeşilçam sinemasını ve ona tepki olarak doğmuş olan Toplumcu Gerçekçi Türk sinemasını eleştirmiştir.[12] Çakmaklı, Millî sinemayı, "Türk sinemasının ancak; köylüsü ve şehirlisi ile manevî kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, millî karakteri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek 'Millî Sinema' hüviyetine kavuşacağı aşikârdır" (Çakmaklı, 1964, s. 3) sözleriyle ifade etmiştir. Aslında bu ifadelerle Millî sinemanın nasıl olması gerektiğini belirtmiş ve çerçevesini çizmiştir. Çakmaklı'nın düşünce dünyasının şekillenmesinde öncelik, İslami değerlere aittir. Sonrasında da ise Türklük gelmektedir ya da başka bir ifadeyle her Müslüman olan ona göre Türk ile eşdeğerdir. Ancak sinemada İslami değerlerin, Müslümanlığın yeteri kadar anlatılamadığı düşüncesi hasıl olmuştur. Bu noktada Çakmaklı içinde bulunulan sinemasal ortamdan ve onun uygulanış biçiminden mustariptir. Buna alternatif olarak da sinemayı İslam ya da Müslümanlık düşüncesi altında ideolojik bir araç olarak kullanmayı hedeflemiştir (Bostan, 2019). Çünkü Yeşilçam sineması ağdalı melodramlar ve komedi filmleriyle birlikte toplumun gerçek sorunlarını örtmekte ve uyutmaktadır. Bununla birlikte Yücel Çakmaklı'nın Yeşilçam estetiğinin önemli örneklerini vermiş olan yönetmenlerin yanında sinemacı olarak yetişmeye başlamış ve film dilini onlardan öğrenmiştir. Mısır ve Amerikan filmleriyle Türkiye'ye tanıtılan melodramatik tür, Çakmaklı'nın zihninin Doğu-Batı anlatı eksenine dahil edilmiştir. Yücel Çakmaklı bu türü kendi ideolojik hedeflerine ulaşması noktasında önemli bir araç olarak

[12] Çakmaklı, Toplumcu Gerçekçi sinemacıları millî bir sinema yapmaktan uzak olarak görür ve onları materyalist düşüncenin ve Marksist edebiyatın etkisi altında olarak değerlendirir. Dolayısıyla batılı anlayışın sinemasal temsillerinden çok da farklı değildir. Hayal Perdesi dergisinde Toplumcu Gerçekçi filmler için; "Bu yeni anlayışa göre din afyondu. Filmlerde dine ve dindarlara karşı olumsuz düşünceler yer alıyordu. Ahlâk açısından da daha müstehcen bir zihniyet hâkimdi. Kozmopolit sinema anlayışı, aile ortamında seyredilen filmler yaptığı için hiç değilse toplumun ahlâk anlayışına saygılıydı; onu fazla hırpalamamaya gayret gösteriyordu" (Çakmaklı, 2010, s. 111) der

kullanmış, her ne kadar eleştirmiş olsa da Yeşilçam estetiğini filmlerinde mükemmele yakın biçimde uygulamıştır.

5. 1960'ların Sinemasal Tartışmaları

Sanat ve İmkân adlı makalesinde Sezai Karakoç yeteneğin Allah vergisi olduğunu ve eninde sonunda ortaya çıkabileceğini ancak onun ortaya çıkabilmesi için imkân ve çevrenin önemine vurgu yapmıştır. Böylelikle büyük yetenekler imkanlı toplum ve çevrelerde çok daha kolay biçimde çıkmakta ve hem kendi toplumuna hem de evrensel anlamda insanlığa faydalı olmanın yollarını bulmaktadırlar. Sezai Karakoç'un bahsettiği imkân, kolaylık manasında ve maddi olmak zorunda değildir; ona göre sanatçı, çile çekmek zorundadır dolayısıyla sanatçı çile adamıdır. Ancak sanat ve sanatçı için önemli olan yeteneğini ortaya koyacağı özgürlük ortamının bulunmasıdır. Dolayısıyla bir sanatçı için en büyük imkân özgürlük ortamı içinde eserlerini ortaya koyabilmektir (Karakoç, 2014, s. 7-9). 1950'li yıllardan itibaren Türk sinemasında yeni yeni filizlenen sinemacı kuşağı özgürlük ortamını önemsemişler ve bunu talep etmeye başlamışlardır. Metin Erksan, Lütfi Akad gibi yönetmenlerin yanı sıra Yücel Çakmaklı da özgürlük ortamını talep eden ve üzerinde çalışan sanatçılardan birisidir. 1961 Anayasası özellikle sansür meselesine dair görece bir özgürlük ortamı sağlamış ve sanatçılar üzerindeki baskıyı tamamen kaldırmasa da kırmayı başarmıştır. Bu manada genel olarak 1961-65 arasında bir özgürlük ve tartışma ortamından bahsedilebilir. Yapılan tartışmalar yeni tartışmaların filizlenmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla Sezai Karakoç'un belirtmiş olduğu nokta imkân olarak ortaya çıkmıştır.

Millî sinema hareketinin kuramsal temellerinin atıldığı yıllarda Ulusal sinema hareketi başlamıştır. Ulusal sinema hareketinin içinde bulunan yönetmenler daha önceki yıllarda Toplumcu Gerçekçi sinema düşüncesini savunmuşlar ancak ülkedeki politik iklimin değişimine binaen Demokrat Parti'nin devamı konumundaki Adalet Parti'sinin iktidara gelmesi sonucu yeni arayışlar peşine düşmüşlerdir. (Daldal, 2005, s. 120) Bu yeni arayışlar, yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Ulusal sinemacılar kültürel özellikleri önemseyerek sinemayı Türk kültürünü yansıtan ve Türklere has bir sinema oluşturmanın gerekliliğini ortaya koymuşlardır. Bu durum, kendi içlerinde bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Ulusal sinemacıların kendi içlerinde yaşadığı tartışma 1960'larn sonuna doğru Devrimci sinema hareketinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Aynı dönemlerde de Millî sinema hareketi ortaya çıkmıştır. Millî sinemacılar; "Türklük bilincini aşılayan, özellikle de Müslüman ahlakını yerleştirmeyi amaçlayan bir sinemayı savunmuşlardır". (Esen, 2019, s. 144) Millî sinemacılar bunu yaparken

de Türk toplumunun sosyal, tarihi ve kültürel değerlerini yansıtmayı amaçlamışlar; Türkiye'nin kültürel kimliğini ve millî değerlilerini korumayı kendisine ana hedef olarak görmüşlerdir. Millî sinema hareketi de Ulusal sinema hareketine benzer biçimde modernleşme ve Batılılaşmaya dair sorunlar üzerinde durmuştur. Batı ile eğlenip onu taklit ederek onları Türkleştirme ve öze döndürme yani "Türk-Osmanlı ve/ya Türk-İslam kimliğini besleme; gelenekleri ve kültürel kimliği güvenceye alma üzerinden 'makbul' bir ulusallığa doğru hareket iddiasıdır ortaya konan. Millî sinemanın dindarlığa yaptığı fazla vurgu onun başat farkını oluşturmuştur" (Arslan, 2022, s. 250).

Millî sinemacılar (yönetmen olarak yalnızca Yücel Çakmaklı) toplumun içinde bulunduğu sorunları da beyaz perdeye yansıtmayı hedeflemiştir. Pratikte ilk örneğini 1967 yılında kurmuş oldukları Elif Filmin projesi olarak *Kâbe Yolları*'nda belgesel filmiyle vermiştir. Sonrasında ise Millî sinema hareketinin ilk kurmaca filmi olan *Birleşen Yollar* çekilmiştir. Böylece "Türk halkının inançlarını, millî karakterini, gelenek ve göreneklerini anlatan, doğrudan politik filmler yapılmaya başlanmıştır… Bunlar yapılırken halkın öz değerlerini yakalamak en önemli amaç olarak gösterilmiş ve bu öz değerleri belirleyen en önemli unsur, hiç şüphesiz ki, İslam dini olarak sunulmuştur" (Koluaçık & Gürocak, 2018, s. 1505). Bu dönemde, daha gerçekçi hikayeler anlatan, köy ve kasaba yaşamını ele alan Türk filmleri öne çıkmıştır. Filmlerde genellikle köy ve kasabalı karakterlerin, toplumsal eşitsizliklerle mücadeleleri ve sosyal sorunlarla yüzleşmeleri anlatılmıştır. Ayrıca, millî bir kimliği ve millî tarih bilincini yansıtan filmler de Millî sinema akımının önemli unsurları arasında yer almıştır. Bunun yaparken Toplumcu Gerçekçi sinemacılar gibi kendi kültüründen, toplumundan kopuk bir sinema dili oluşturulmamış, tam tersine onlara bağlı bir anlatım dili geliştirilmiştir.

6. Yücel Çakmaklı Filmlerinde Düşünsel Kaynakların Etkileri

Yücel Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği ilk filmi *Birleşen Yollar*, 1975 yılında çektiği, TRT öncesi son filmi *Memleketim* ve 1989 yılında çektiği TRT yılları sonrası ilk filmi *Minyeli Abdullah*'tan yola çıkarak sinemasındaki düşünsel kaynaklar ele alınarak değerlendirilecektir.

Birleşen Yollar

Filmler, yönetmenlerin düşünsel anlamda kendilerini ifade ettikleri mecralara dönüşmüşlerdir. Yönetmenler kendilerini ait hissettikleri düşüncenin ya da kimliğin sözcülüğünü de yaparlar. Yücel Çakmaklı da bu noktada kendisini ait olarak hissettiği

düşüncelerini sinemasal olarak ilk defa *Birleşen Yollar* filmi ile ifade etmiştir. Film, 1960'larda İslamcı ya da muhafazakâr camiada popüler hale gelmiş olan Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* romanının sinemaya uyarlanmış versiyonudur. Film çekilmeye başlandığında roman henüz yayınlanmamıştır. Ali Osman Emirosmanoğlu film çekilmeden önce romanın tefrikalar halinde gazetede yayınlandığını, ancak filmin çekim aşamasında romanın henüz sonlanmadığını dolayısıyla romanın film bittikten sonra yazar tarafından filmdeki gibi sonlandırıldığını (2013, s. 78) belirtmiştir. Çakmaklı, *Birleşen Yollar*'dan itibaren eleştirel bir tutumla karşı çıktığı popüler sinemayı ve Türkiye'deki yansıması olarak Yeşilçam estetiğini ve onun türsel yansıması olan melodramı kendi sinemasına uygun bir biçimde aktarmıştır. Ancak bu melodramlar Ayşe Şasa'nın da belirttiği gibi "yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik-olmayan bir dram türüdür" (2010, s. 132). Bu durumda seyircinin alışık olduğu sinema dilini uygulamaya çalışmanın derin etkisi vardır. Yeşilçam sinemasını kendi ideolojik formasyonuna uygun hale getirerek anlatmak istediklerini seyircilere ulaştırmaya çalışmıştır.[13] İçerik olarak oldukça farklı şeyleri ifade etmesine rağmen seyircilerin anlayacağı bir dilde bunu yapması onun en önemli özelliklerinden birisidir.

Birleşen Yollar'da ideolojik formasyonunu Batı-Doğu ikilemi ve gelenek üzerinden kuran Çakmaklı için film, adeta mihenk taşıdır. İki farklı düşünce biçimi filmde açık bir biçimde sergilenir ve yönetmenin tavrı bu anlamda oldukça nettir. Filmde aynı mahallede yaşayan ve aynı üniversiteye giden gençlerden Feyza (zengin kız), Bilal (fakir oğlan) ile yakınlaşacağı konusunda arkadaşlarıyla iddiaya girer. Bilal bu iddiadan haberdar olarak Feyza'nın ona ulan duygularının gerçek olmadığını düşünerek ondan ayrılır. Başka bir kadınla evlenen Bilal, farklı bir mahalleye taşınır. Feyza'da Selim ile evlenir ancak evlilikleri uzun sürmez. Yıllar sonra ikilinin yolları yeniden kesişir. Çakmaklı iki aile ve onların çocukları olan iki genç üzerinden anlatısını kurarken mahalle kültürü ile apartman kültürü arasındaki ayrımı da ortaya koymak istemiştir. Çakmaklı, Batı hayranı olan ve oradan gelen her şeyi sorgulamadan iyi olarak kabul eden genç kadın Feyza ile geleneklerine bağlı, geleneksel ve muhafazakâr düşüncenin gerekliliklerini yerine getiren, öz kültürünün bilincinde Bilal'in ve ailelerinin karşıtlığı üzerinden bir dikotomi kurmuş ve adeta film bir hidayet anlatısına dönüştürmüştür. Ancak bu anlatıda iki sevgilinin birbirlerine kavuşması maddiden çok manevi bir pratikle olmuştur. Feyza, Bilal'in tebliğlerini uygulayarak bir kavuşma yaşar.[14] Bu noktada Doğu ve Batı ayrımı

[13] 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış olan Millî ve Devrimci sinemacılar tarafından Yeşilçam sineması ve filmlerin yönetmenleri ciddi anlamda eleştirilmiş, Yeşilçam sineması yabancı etkilerle oluşturulmuş kozmopolit bir sinema olarak değerlendirilmiştir (Bostan, 2019, s. 84).

[14] Dolayısıyla aslında Türk filmlerindeki melodramatik unsurların klasik sinema dilinden farklılaştığını ifade eden Ayşe Şasa'nın ifadelerini doğrular niteliktedir. Şasa klasik sinema dilindeki sonun mutlak rahatlama içerdiğini ve

oldukça önemlidir. Muhafazakâr ve mukaddesatçı düşünce açısından Doğu ile Batı coğrafi bölgenin ötesinde anlamlar içermekte güçlü ve sembolik değerler yüklenmektedir. Çakmaklı'nın yoğun bir biçimde etkilenmiş olduğu Necip Fazıl, Tarık Buğra, Cemil Meriç gibi düşünürlerin bakış açısı da böyledir. Batı toplumu bütün kötülüklerin müsebbibi, insanı ise maddeci, açgözlü, ahlaki çöküş yaşayan, dar kafalı, inançsız, zevk ve eğlence düşkünü, kaos ve bunalımı temsil eder. Doğu ise yeniden doğuşu ve yaradılışı simgelemektedir. Doğu insanı da bilgeliği, kişilikli olmayı, erdemli, ahlaklı, sorumluluk sahibi ve inançlıdır. Tam da filmdeki karakterlerin karşılığı olan bu durum özellikle *Büyük Doğu* dergisinin sayılarında Necip Fazıl ve arkadaşları tarafından yazılı olarak ifade edilirken, sinemasal anlamda Yücel Çakmaklı tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. Dolayısıyla Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filminde ortaya koymuş olduğu düşünce İslamcı düşünce yapısının yansıması olarak değerlendirilmelidir.

Filmde Feyza karakteri üzerinden bir dönüşüm gerçekleşir ve yaşam tarzı olarak batılı bir genç gibi büyütülen, inançsal anlamda hiçbir kutsalı olmayan, manevi değerleri bulunmayan Feyza her şeye sahip olmasına rağmen mutluluğu ve iç huzuru bulamamıştır. Filmdeki dönüşümü ile filmin sonunda hak yolunu bularak içinde yaşadığı dünyayı sorgular, manasızlığın altını çizer ve bu dünyayı dönüştürmenin yollarını aramaya başlar. Onun için de ilk önce kendisinin dönüşmesi gerekmektedir. Artık partilerden, alkolden ve kurulan ilişkilerden sıkılmıştır. Ailesinin sürekli poker partileri düzenlemesi ve onunla ilgilenmemesi, düzenli bir aile hayatının olmaması ve her şeyi maddiyatla çözmeye çalışmaları onun bunaltmakta ve adeta yaprak gibi savurmaktadır. Ancak bu dönüşüm kendiliğinden olmaz; Feyza'yı dönüştüren, hidayete erdiren Bilal'dir ve onun varlığı Feyza'nın doğru yolunu bulmasına yol açmıştır. Bunun yaparken de Bilal açık biçimde İslami bir yaşam biçimini Feyza'ya tebliğ etmiştir. Filmin sonunda içki, sigara ve eğlence yaşamı gibi kötü alışkanlıklarını bırakmış, kendisini Allah'a, ibadete adamış, dini kitaplar okuyan, namaz kılan tesettürlü bir Feyza'ya dönüşmüştür. Adeta öncü, ideal kadın tipi olarak muvahhid bir kimliğe bürünmüştür. Feyza'nın tam tesettürlü bir şekilde beyaz perdede görülmesi dönem açısından oldukça önemlidir. Çakmaklı filmle birlikte gereke Millî sinemada gerekse de İslami düşünce sistematiğindeki ideal kadın tipini ortaya koymuştur. Türkan Şoray gibi dönemin yıldız oyuncusunun tesettürlü görüntüsü sinema dünyasında ve sanatsal ortamlarda yankılar uyandırmış; filmin gişe açısından şansını artırmıştır ve *Birleşen Yollar*, yılın en çok izlenen

---

seyircinin bu sonla mutlu olduğunu belirtir. Ancak Türk sinemasında bu durum illa maddi dünyada bir kavuşmayı gerektirmez. Öteki dünya inancı ve sevgililerin bu dünyada olmasa bile öteki dünyada kavuşacakları düşüncesi baskın çıkar.

filmlerinden birisi olmuştur. Bu durumun ortaya çıkışında Yücel Çakmaklı'nın daha ilk filminde dönemin en popüler oyuncularından Türkan Şoray ve İzzet Günay gibi iki yıldız oyuncuyla çalışmasının çok büyük etkisi vardır. Film, Millî sinema hareketinin önünü açacak ve sonrasında da devam ettirilecek bir yapıya büründürülmesi adına oldukça önemli olmuştur. Çakmaklı yıldız oyuncularla onlarla kurduğu ilişki sayesinde Millî sinema hareketi içinde yer alan sinemacılara örnek olmak istemiştir ancak Çakmaklı dışında popüler oyuncularla iletişim kurabilecek Millî sinemacı çıkmamıştır. Bu iş birliğini daha sonra çekeceği diğer filmlerde de sürdürmüş, yıldız oyuncuların popülerliklerini, çekeceği filmleri daha fazla izleyiciye ulaştırmak yönünde kullanmıştır.

Filmdeki geleneksel değerlerin ön plana çıkarıldığı birçok sahne vardır. Bilal ile annesinin konuşmalarındaki vurgular, annesinin inançlı, baş örtülü bir gelin istemesi, Bilal'in evinde asılı olan Osmanlı padişahlarının resimleri, Arapça duanın baş köşede olması gibi daha birçok gösterge Bilal'in ve annesinin muhafazakâr değerleri içselleştirdiğini vurgulamaktadır.

Birleşen Yollar; Yücel Çakmaklı'nın başta Necip Fazıl Kısakürek, Tarık Buğra gibi isimler olmak üzere dönemin önemli edebiyatçılarından yoğun şekilde etkilendiğinin göstergesidir. Zaten bu durumu kendi yazılarında belirtmekle birlikte sinemasal anlamda pratiğe dökmüş olması oldukça önemlidir. Çakmaklı'nın iki kültüre yapmış olduğu vurgu aynı zamanda iki değer sistemine yapılan vurgudur. Batı ile Doğu ayrımı maddiyat ile maneviyat, ahlak dışılık ile ahlak, inançsızlık ile inanç, değersizlik ile değerler ayrımı olarak da ifade edilebilir. Aynı zamanda Cumhuriyet sonrası ortaya çıkmış olan batılı düşünce sistematiğinin zorunlu bir biçime dönüşmesi, geleneksel ve muhafazakâr değerlere sahip kitlelerin tepkisiyle karşılanmış olsa da kendilerini sanatsal/sinemasal anlamda bu kadar açık ifade edememişlerdir. *Birleşen Yollar* sonrası çekilen *Zehra* (1972), *Oğlum Osman* (1973) ve *Kızım Ayşe* (1974) filmlerinde de benzer konular işlenmiştir. Hidayete erme, Doğulu-Batılı ayrımı, değerlerinden koparak yeniden kendi değerleriyle barışma, batılı olmanın ahlaksızlığı, inançsızlığı ve maddeciliği, Doğulu olmanın bilgeliği, maneviyatçı tutumu…vb. daha birçok ögeye bu filmlerde rastlanmaktadır.

Memleketim

Yücel Çakmaklı'nın sinemasal yaşamında yapmış olduğu filmler arasında belki de en fazla eleştirilen çalışması *Memleketim* filmidir. 1975 yılında çektiği film hem muhafazakâr ve milliyetçi camiadan hem de sol, sosyalist bakış açısına sahip kitlelerden tepkiler almış ve

eleştirilere maruz kalmıştır. Bunun elbette birçok sebebi bulunmaktadır.[15] Çakmaklı'nın daha önce çekmiş olduğu filmlerden ve düşünce sistematiğinden farklılaşması, bu eleştirilerin ana kaynağını oluşturmaktadır. Çakmaklı, Savaş Arslan'ın da belirtiği gibi tezli[16] bir film yapma çabasıyla *Memleketim* filmini çekmiştir. *Memleketim* filminde bu çaba, Erzurum'da doğup büyümüş, Avrupa'da tahsiline devam eden erkek karakter Mehmet ile Avrupa'da müzik tahsilini yapan zengin kızı Leyla'nın karşılaşma anından itibaren Batı ile Doğu ilişkisi yani kültür ikiliği üzerinden ele alınmış ya da anlatılmıştır. Filmin sonunda tıpkı *Birleşen Yollar* filminde olduğu gibi iki karakter kavuşamamış ancak Leyla'nın yaşamış olduğu aydınlanma batının yozlaşmış değerlerinden kurtulmasını sağlamış ve onu kendi değerleriyle buluşturmuştur. Benzer durum Birleşen Yollar filminde de olmuştur. Feyza'nın içinde bulunduğu bunalımdan kurtuluşu, maneviyatla yani dini değerlerle buluşmasıyla sona ermiştir.

Çakmaklı sineması bir anlamda muhafazakâr ideolojilerin tarihle olan ilişkilerine dair kurmuş olduğu bağlantıyı gözler önüne süren en önemli göstergelerdendir. Çakmaklı özellikle genç nesilde tarih bilinci oluşturma hedefini sürekli ön planda tutmuştur. Daha önce çekilen filmlerinde olduğu gibi, özellikle *Oğlum Osman* filminde, *Memleketim* filmi de açık bir biçimde tarihsel bilinç oluşturma hedefinin parçasıdır. Filmdeki isimlerden anlatıya kadar her şey ince ince tasarlanmış ve beyaz perdeye yansıtılmıştır. Bu noktada estetik anlamda filmlerin didaktik olması yönetmenin kendi isteği doğrultusunda yapmış olduğu bir seçimdir. Didaktizmin yanı sıra ajitasyona varan görüntüler Yücel Çakmaklı'nın Millî sinema düşüncesindeki özün parçası haline gelmiştir. Her iki filmde de tarih bilinci batılı ve Türk dikotomisi üzerinden verilirken *Memleketim* filminde Mehmet kendi kültürünü hor görerek batılı bir yaşam formunu benimseyen Leyla'nın aydınlanmasını sağlamış ve tarihsel olarak bilinçlenmesine katkı sunmuştur (Şahin, 2019, s. 157-158).

Filmin düşünsel olarak Necip Fazıl çizgisine yakın olduğu söylenebilir. Bu noktada Necip Fazıl'ın Batı'ya karşı Doğu'yu ve Doğu düşüncesini ön plana çıkarması, filmde özdeğerler ve millî ve manevi kimlik olarak vurgulanmıştır. Bu düşünce Yücel Çakmaklı sinemasında sürekli vardır. *Memleketim* filminde bilim ve sanatın Doğu mu yoksa Batı

---

[15] Çakmaklı'nın filmdeki karakterlerinin didaktik olması bekli de bunların başında gelmektedir. Ya da filmsel evrende gerçekçi bir biçimde kurgulanmamış olması gibi daha birçok neden bahsedilebilir. Bunun yanı sıra özellikle Millî sinemacıların içindeki genç kuşak yönetmenler tarafından *Memleketim* filmi adeta eleştiri yağmuruna tutulmuş "o ana kadarki pratik çalışmaların yetersizliğinden rahatsızlık duyan genç Millî Sinemacıların bu rahatsızlığını hayal kırıklığına çevirip, yeni alternatifler arama sürecini zaten hızlandırmış durumdadır" (Diriklik, 1995a, s. 40-42).

[16]Filmin tezi ise "kanımızca İslam ve Türklüğün değerlerinin Hıristiyanlık ve Batının değerlerinden önce gelmesine ve bir kimsenin ancak bu yolla topluma yararlı olabileceğine dayalıdır. Yani Batılılaşma "öz" meselesine dayalı bir sorundur ve aslolan dine ve millî kimliğe dayalı özümüzü kaybetmeden Batının bilimi ve tekniğinin alınmasıdır" (Arslan , 2006b, s. 186).

ürünümü olduğuna dair Mehmet ile Avusturyalı arasında yaşanan tartışmada Leyla'nın Avusturyalı gibi düşünmesi, onun için Batının anlamını da ifade etmektedir. Batı medeniyetin merkezi olarak konumlandırılmıştır. Benzer durum Leyla'nın Mehmet'e Bach ya da Beethoven'i sevip sevmediğine dair sorusunda da yatar. Mehmet her ikisini de sevdiğini söyler ancak önce kendi müziğini öğrenmesi gerektiğini vurgular ve Dede Efendi'nin plaklarını dinletir. Böylece Mehmet millî değerlerini bilmeden Batı hayranı olan Leyla'yı özdeğerleri ile de tanıştırmaya başlar. Leyla'nın ne yaparsa yapsın ne kadar başarılı olursa olsun Batılılar için bir Türk olduğu gerçeğiyle yüzleşmesi gerekliliğini vurgular ve her şeyden önemlisi ülkesine, milletine karşı sorumluluklarını hatırlatır. Filmin sonunda Leyla, Mehmet'in çabaları ve Avrupa'da yaşadıkları sonucunda ülkesine döner, bir süre ülkesinde kalır. Büyük annesinin istediği noktaya gelmiştir. Büyük annesi de Mehmet gibi düşünmekte ve ülkesinde kalmasını salık vermektedir. Ancak Leyla daha ulvi bir iş olarak memleketinden kopup Türkiye'yi ve Türkçeyi anlatmak ve öğretmenlik yapmak üzere Almanya'da ilkokul çocuklarını millî ve manevi değerler çerçevesinde eğitir.

Doğu-Batı ayrımına dair ilk filmi olan *Birleşen Yollar*'ın sonrasında *Memleketim* filminde de benzer düşüncelere yer verilir. İslami değerler ön plana alınarak izleyiciye geleneklerine bağlı, yerli ve dini toplumsal alternatifler sunma girişiminin bir parçasıdır. "Modern yaşam ve Batı'ya özenti, kişiliksiz, mutsuz ve huzursuz bir toplumsal ortama sebep olmuştur. Gençlik, taşkınlık ve tatminsizlik içindedir. Benzer şekilde dönemin sineması da bu yozlaşmayı ya sürdürmekte ya da farklı politik değerlerle çözmeye çalışmaktadır" (Eken, 2020, s. 939). Toplumun geneline hâkim olan bu problemin çözümünde din, önemli bir alternatif olarak görülmüştür. *Memleketim* filmi dini de içine alacak biçimde millî ve manevi değerlere vurgu yaparken teraziyi daha fazla millî değerleri eklemiştir. Bu çerçevede Çakmaklı'nın *Memleketim* filminde bayrak önemli bir göstergeye dönüşmektedir[17]. Osman'ın babası İhsan'ın fabrikadaki ofisinde Atatürk portresinin ve Türk bayrağının oluşu sadece dini unsurlar değil aynı zamanda millî unsurların da Millî sinemacılar tarafından önemsendiğine işarettir. Benzer bir durum *Memleketim* filminde de mevcuttur. Filmin sonunda Cumhuriyetin 51. yılı etkinlikleri gösterilmiş başta Atatürk olmak üzere dönemin Türk büyüklerinin görüntüleriyle film son bulmuştur.

Dönemin önemli sinema dergilerinden *Yedinci Sanat*'ta çıkan eleştiri yazısında Yücel Çakmaklı'nın filmi ciddi biçimde eleştirilere maruz kalmıştır. Eleştiri yazısında Batı'ya karşı Doğu'yu çıkaran, Batı'yı yerip batırmayı denerken Doğu'yu yüceltmeye çalışan Yücel

[17] *Oğlum Osman* filmi için de benzer durumdan bahsedilebilir.

Çakmaklı'nın tezini seyirciye iletme kamacıyla yanlış tipler çizdiği meselesi ele alınmıştır. Geleneklerine bağlı bir tip olarak Mehmet'in hem bir köylü çocuğu olup hem de gelenek diye yalnızca Osmanlı saray kültüründen söz etmesi ve buna karşılık halk kültüründen hiç söz etmemesi gerçeklere aykırı olarak görülmüş, Çakmaklı'nın gelenek adı altında Osmanlı saray kültürünü yerleştirmek amacında olduğu vurgulanmıştır (Aktepe, 1975, s. 42). Bunun yanı sıra İslami camia Mehmet karakterinin içkili hatta uyuşturucu kullanılan ortamlarda bulunmasını ve hippi gençlerle kurmuş olduğu ilişkinin gösterilmesini ciddi anlamda eleştirmişlerdir. Bununla birlikte meselenin yalnızca Doğu-Batı ya da Batı-Türk ikiliği üzerine değerlendirilmesi de yoğun şekilde eleştirilmiştir. Ahmet Güner (Diriklik, 1995a, s. 137);

"Yücel Çakmaklı şu an Millî Sinema akımının tek temsilcisi gibi bir yükün altına girmiştir. İlerdeki eserleri için handikap olan kısır bir döngüye hapsolmuştur. Biz, Çakmaklı'nın Birleşen Yollar'dan bu yana süregelen sinema serüvenini yakından izledik. Memleketim filmi, bu serüvenin durgun bir sona yaklaşmakta olduğunu, sırtına aldığı bu ağır sorumluluktan kendini kurtaramazsa, Devrimci cenahta, Millî Sinema akımının fiyasko ile sona erdiği şamatasına sebep olacağını hatırlatmak isteriz. Çakmaklı şu veya bu sinema akımının değil, Türk insanının ve toplumunun gerçeklerini sinema diliyle anlatma gibi masum bir niyetin temsilcilerindendir. Ne şahsı ne de sineması bu denli ağır görevlere hazır değildir. (...) Memleketim filmi sanıyoruz Çakmaklı'daki mesaj merakından doğan bazı sinema hataları ile maluldür. Mesajını, sinemanın bütün şartlarını da dikkate alarak filmin içinde asimile yoluna gitse daha başarılı olacaktır. (...) Filmini bir Doğu-Batı çatışması şekline sokmuş, birkaç konferansa konu olacak diyaloglarla doldurmuştur."

diyerek eleştirilerini sıralamıştır. Filmin elbette eleştirilecek çok fazla yanı bulunmaktadır. Bunların başında Yücel Çakmaklı'nın sinema diline dair melodramatik unsurları bu kadar ağdalı bir biçimde kullanması gelebilir ancak bunun yanı sıra filmin anlatmak istediği düşünceye daha fazla vurgu yapılmalıdır. Çakmaklı da film üzerine çıkan eleştirilere karşı Batı'nın hala Haçlı kültürüyle hareket ettiğini, Türk insanının Batılılaşma serüveninin tam anlamıyla gerçekleşemediğini belirtmiştir (Çakmaklı, 1975, s. 76). Çakmaklı'nın filmi; kültürel yozlaşma, iki farklı kültür arasındaki bakış farkı, Batılı düşüncenin Türklüğe ya da İslamiyet'e yaklaşımı (Türklüğü ve Müslümanlığı geri kalmışlık ya da barbarlıkla eş tutma) gibi dönemin ideolojik ve politik tartışmalarını da içine alacak biçimde daha birçok öğeyi filmde işlemiştir. Filmdeki millîlik vurgusunun dini vurgudan daha fazla ön plana çıkmış olması ve filmin

sonundaki görüntüler, cami içinde Memleketim şarkısının[18] duyulması özellikle İslami camianın tepkisinin nedenlerinden en önemlisidir. Film özellikle ülkücü ve Türkçü sinema olarak nitelendirilerek millî ülkücü sinema gibi yeni tanımları da beraberinde getirmiştir (Diriklik, 1995a, s. 139-140).

Minyeli Abdullah

1989 yılında çekilen *Minyeli Abdullah*, Yücel Çakmaklı'nın TRT döneminin sonunda yeniden sinemaya döndüğü filmidir. Memleketim filminden 15 yıl sonra gerçekleşen proje, Hekimoğlu İsmail'in 1960'ların sonunda yazdığı ve İslamcı camia arasında büyük ilgi gören ve ilk İslami roman olarak değerlendirilen romanından uyarlanmıştır.[19] Filmin yapımcılığını Mehmet Tanrısever'in kurmuş olduğu Feza Film yapar ve Feza Filmin ilk filmi olarak *Minyeli Abdullah* çekilir. Filmle birlikte Millî sinema hareketinin ve İslami sinema tartışmalarının yeniden alevlendiği görülür. Millî sinemanın yanı sıra İslami duyarlıklı filmler ifadesi, tanımı da kullanılmıştır. Film, 1989 yılında sinemalarda gösterildiği dönemde büyük ilgiye mazhar olur ve toplumu sinemalara yeniden yönlendirir. Feza Filmin hayallerindeki gibi dünya çapında ilgi uyandıran bir film olmamıştır. Buna rağmen filmin en önemli başarısı izleyicileri yeniden sinemaya çekmesinde ve Yücel Çakmaklı'nın filmi neredeyse o güne kadar dile getirilmeyen birçok İslami mesajı direkt olarak izleyiciye vermesinde yatmıştır (Diriklik, 1995b, s. 38-39).

İlk filmin gördüğü yoğun ilgi sebebiyle 1990 yılında filmin ikincisi çekilir. İlk film batılı bir devlet yapılanmasıyla birlikte devlette ve toplumdaki değişimlerin izlerini sürerken ikinci film İslami düzenin birey ve toplum üzerindeki yansımalarına odaklanır. Özellikle ilk film, kitlelerin sinemayla yeniden kurmuş olduğu ilişkide önemli rol oynamaktadır. *Minyeli Abdullah*, biyografik bir film gibi değerlendirildiğinde tarihi bir kişilik olan Abdullah'ın Minye'deki hikayesini anlatıyormuş gibi görünse de aslında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki tekke ve zaviyelerin kapatılması meselesine göndermeler içermektedir. Film, evinde İslami değerlere ve İslam'ın yaratmak istediği düzene dair sohbetler yapan Abdullah'ı komşularından birisinin ihbar etmesi sonucu mahkûm edilmesini ve sonrasında başından geçen olayları geriye dönüşlerle anlatır. Mısır'da yönetimin İngilizlere geçmesi sonrası yaşananlar ve halkın kültürel ve dini anlamda değerlerini kaybederek İngilizlere benzeme çabası *Minyeli*

[18] "Kıbrıs çıkarması sırasında bilinçli olarak meşhur edilen ve bestesi bir İsrail şarkısından alınan bu parçanın, şovenist duygulara hitap eden ve 'gönül eyleme'ye teşvik eden güftesiyle ulu bir mabede yakışmayacağını idrak etmek, aslında hiç de zor olmasa gerektir" (Diriklik, 1995a, s. 139)

[19] Hekimoğlu İsmail ya da gerçek adıyla Ömer Okçu'da Çakmaklı gibi Necip Fazıl'ın eserleri ile büyümüş bir nesilden gelmektedir. Dolayısıyla her ikisinin de kültürel anlamda kaynakları birbiriyle benzeşmektedir. *Minyeli Abdullah* çekildiği döneme kadar 41 baskı yapmış, hatta bir dönemde yasaklanmış bir eserdir.

Abdullah'ı derin bir biçimde etkiler ve Abdullah evinde yaptığı dini sohbetlerle İslamiyet'in ne kadar önemli bir din olduğunu örnekleriyle ortaya koyar. Sonrasında örgüt üyesi olarak mahkûm edilen Abdullah, dini sohbetlerini ve başından geçenleri/hayat hikayesini hapishanede de anlatmaya devam eder ve çevresinden büyük ilgi görür. Birçok yan karakterin dini anlamda İslamiyet'e ve İslami değerlere dönüş yapmasında, dini doğru algılamasında Abdullah'ın büyük etkisi olmuştur.

Film, bilgili, kültürlü ideal bir Müslüman tipolojisi sunmakta ve Abdullah özelinde İslami karakteri idealize etmektedir. Bununla birlikte film aynı zamanda İslami değerlere bağlı bir toplum inşasını da gözler önüne serer. Bu yönüyle film, ideolojik anlamda Cumhuriyet sonrası döneme dair örtük göndermeler içermektedir. Cumhuriyet dönemindeki dini kişiliklerin haksız bir biçimde cezalandırıldığı vurgusunu güçlendirmektedir. Buradan yola çıkıldığında film, günümüze kadar gelen süreçte İslami camianın bir el kitabı niteliğini taşımış ve filmde de romandan çıkan mesajlar açık bir biçimde iletilmiştir.

Çakmaklı'nın düşünsel anlamda *Memleketim* filmiyle almış olduğu eleştiriler üzerine sinemaya böyle bir filmle dönmüş olması oldukça önemlidir. Çakmaklı açısından yeni bir dönemin başlangıcı olarak da kabul edilebilir. Onun öncü sinemacı kişiliğinin bir parçası olarak filmi ele almak ve değerlendirmek yerinde olacaktır. TRT döneminde yapmış olduğu dizilerde Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli dönemlerini konu alan yapımlara imza atmıştır. Özellikle Tarık Buğra'nın aynı adlı eserinden uyarlanan ve Çakmaklı'nın bütün bir hayatı boyunca yapmak istediğini belirttiği *Küçük Ağa* dizisi Çakmaklı'nın Kurtuluş Savaşı döneminde muhafazakarların mücadelesini anlatan bir eser olarak çok önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra Ankara merkezli bakışın dışına çıkarak bir Anadolu kasabasından bakışı millî mücadeleyi ortaya koymuştur. Sonrasında çekmiş olduğu *Kuruluş "Osmancık"* (1988*)* dizisi de Osmanlı'nın beylikten devlet haline geçiş aşamasını anlatmaktadır. Bu yapımlar eşliğinde Yücel Çakmaklı'nın düşünsel olarak gelenek çizgisinde Osmanlıcı bakışını güçlendirmiş ve bir anlamda İslamcı bakış milliyetçi bakışla birleştirilmiştir. Ancak *Minyeli Abdullah*, bir Müslümanın nasıl yaşaması ve olması gerektiğine dair nüveler içermektedir. Film, adeta "Müslümanca yaşamak nasıl olmalıdır?" düşüncesi üzerine kurulmaktadır. Bu yönüyle Osmanlıcı bakışın yanı sıra daha çok İslamcı bakışın ön planda olduğu çıkmaktadır. Yücel Çakmaklı'nın tarihsel anlamda Osmanlı tarihinden yakın tarihteki anlatıya doğru kayış yaptığı da görülmektedir. Bu yönüyle *Memleketim* filmine dair ideolojik düşüncelerin Çakmaklı açısından belirleyici olmadığı görülür. Bununla birlikte Çakmaklı'nın sineması Cumhuriyetin kurucu ideolojisiyle direkt bir karşı karşıya gelme sürecine girmemiştir. Eleştirel tavrı özellikle *Minyeli Abdullah* filminde olduğu gibi daha örtük dizeydedir. Bu durum onun Cumhuriyet

ideolojisini savunduğu anlamını da taşımaz ancak *Memleketim* filminde buna benzer iddialarla suçlanmış ve İslami camia arasında eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak örtük olması filmin politik bir dil içermediği anlamına gelmez. Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* serisi ile artık yüksek yoğunluklu bir İslam vurgusuna dönüşmüştür. Müslümanlara, Müslümanlıklarını hatırlatan konular, İslam'a dayalı bir düzen anlatımı, güncel politik meseleler ve yakın tarih eleştirisi etrafında şekillenen İslam'a davet teması politik bir dile evrilerek birçok güncel tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Sonuç

Bir düşünsel temelden yoksun olan Yeşilçam sinemasına düşünsel temeller getiren iki önemli yönetmenden birisi olarak Yücel Çakmaklı'nın genel olarak sinemayı biçim ve öz ikilemi üzerinde kurguladığı ve kendi düşüncelerini anlatmak için bir form olarak sinemayı ele aldığı söylenmelidir. Böylelikle sinema araçsallaştırılmakta ve Necip Fazıl'ın da yaptığı gibi kurulmak istenen düzenin ya da korunmak istenen değerlerin neliğine vurgu yapmaktadır. Bu noktada sinemanın propaganda aracı olması ya da kitleleri dönüştürücü gücü ön plana çıkmaktadır. Yücel Çakmaklı tıpkı Sezai Karakoç'un *Edebiyat Yazıları* kitabında belirtiği gibi sanatçının duygulara şekil vermesi gerekliliğinin üzerinde durmuştur. Sanat eserinin alımlayıcısı üzerindeki dönüştürücü gücü Karakoç tarafından belirtilirken, kavramı çektiği filmlerle somutlaştıran Çakmaklı olmuştur. Filmleri, özellikle Anadolu kentlerinde geniş kitlelere tarafından ilgiyle karşılanmış ve onlar üzerinde derin etki bırakmıştır. Bu durum, izleyicinin seyrettiği filmden sonra büyük bir dönüşüm sağlamasına da neden olmuştur. Çakmaklı'nın 1970'lerde yönettiği filmleri ve sonrasında yönettiği dizi filmleri; izleyicileri Karakoç'un ifade ettiği biçimde belirli oranda değişime uğratarak, etkilemiştir (Karakoç, 2014, s.45). Bu değişim, izleyicilerin düşüncelerinde ve duygularında yoğun ve kalıcı bir etki bırakmıştır.

Çakmaklı filmlerinin anlatı yapısında çatışma melodramlarda olduğu gibi karakterler üzerinden işlenmiştir. Karakterlerin birisi yerliliği, geleneği, muhafazakârlığı, millîliği, Doğululuğu ve kırsallığı temsil ederken diğeri ise modernliği, modern değerleri, batılılığı, şehirliliği temsil etmiştir. Bu ilişki sonunda yerliliği, geleneği, muhafazakâr değerleri temsil eden karakterler, karşısındakini dönüştürerek bir anlamda onun doğru yolu bulmasını sağlamışlardır. Neredeyse bütün filmlerinde Çakmaklı millî ve manevi değerlere dönmenin başarılı bir öyküsünü anlatmıştır. Ancak bu millî ve manevi değerlerin batılı anlayışı sürekli mahkûm etmesi söz konusu olmamıştır. Yücel Çakmaklı, Doğu değerlerinin tamamen yok sayarak batılı değerlere ya da Batılılaşmaya inanan düşüncenin karşısında olmuştur ona göre Doğu'nun insani ve ahlaki değerlerinin batının bilim ve tekniğiyle birleşmesi gerekmektedir.

Bu anlamda Yücel Çakmaklı'yı tam anlamıyla batı karşıtı olarak nitelendirmek mümkün değildir, Doğu ile Batı sentezcisi konumunda görmek yerinde olacaktır. Özellikle *Birleşen Yollar*, *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe* ve *Memleketim* filmlerinde bu durum açık bir biçimde ortaya konmuştur. Çakmaklı Batı'nın her şeyinin alınmasına karşı olmuştur ve bunu da filmlerinde açıkça ifade etmiştir. Yücel Çakmaklı, Necip Fazıl'ın, Sezai Karakoç'un, Cemil Meriç'in ve Tarık Buğra'nın da belirttiği gibi Batılılaşma kompleksini yenmiş bir yönetmendir. Bu bağlamda mutlak gerçekliğin batıda olmadığını anlamış, batının değer üretemediğini fark etmiş ve kendi öz değerlerine sıkı sıkı sarılmanın gerçeklik olduğunu benimsemiştir. Bu manada kendi doğallığını ve gerçekliğini toplumuyla barışık olarak ortaya koymayı başarmış ve sinemasını da bu minvalde işlemiştir. Yalçın Çetinkaya'nın "egosunu yükselebilmek için yapmayan, yüzünü hakikate çevirmiş gerçek sanatçıyı yetiştirelim, gerisi kolay" (Çetinkaya, 2013, s. 85) sözünde olduğu gibi Yücel Çakmaklı tam da öyle bir sanatçı ya da yönetmen olmaya çalışmıştır. Savunduğu düşünceler noktasında tartışmalar yapılabilir ancak bu düşünceleri savunma biçimi olarak sinemayı kullanması ve sinemaya Yılmaz Güney gibi düşünmeyi getirmesi ve seyircinin profilini değiştirmesi oldukça önemlidir. İslami hassasiyetleri ön planda olan muhafazakâr ve mukaddesatçı camianın hala Yücel Çakmaklı'ya aşabilecek bir sinemacı ortaya çıkaramaması onun önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

Tüm bunlarla birlikte Çakmaklı, her ne kadar eleştirse de batılı anlamda sanat anlayışının dışına çıkabilme noktasında tam anlamıyla başarılı olamamıştır. Onun sineması, estetik anlamda batılı sanat anlayışının devamı olarak nitelendirilebilir. Ancak ele aldığı konularda eleştirdiği anlayışı tematik olarak değiştirmeye gayret etmiştir. Yücel Çakmaklı'nın Millî sinema anlayışı "dini, ama dinci olmayan" (Arslan 2006, s. 153), ahlakçı ama ahlak dayatmayan, keskin çözümlemelerden ziyade daha yumuşak ve sathi bir hidayeti önceleyen anlatım dilinden yana olmuştur. Filmlerinde, Anadolu insanının bütününe dair kültürel değerleri ortaya koymaktan uzak kalmış; kendi düşüncesine yakın kesimler daha fazla ön plana çıkarılmıştır. Yerli, millî ve dini öğelerin anlatımı filmlerinin başat unsuru haline gelmiştir. Filmlerde dini ve millî öğelerin yanı sıra geleneksel aile değerleri yüceltilmiştir. Ana karakterlerin geleneksel değerlerden kopuşu, manevi değerlere karşı duruşu birer kaza gibi gösterilmiş ve eninde sonunda bu durum düzeltilmiştir.

Çakmaklı'nın çektiği filmler üzerine, Türk sinema tarihi içinde yeteri kadar durulmamıştır. Filmlerin estetik olarak başarılı olduğu noktası sorunlu olmakla birlikte filmlerin muhtevası ve özü bu noktada ön plana çıkmaktadır. Düşünsel anlamda kendi kültürü ve inancı çerçevesinde çektiği filmlerle Türk sinema tarihindeki yerini almıştır. Bunu yaparken de başta Necip Fazıl olmak üzere Tarık Buğra ve Cemil Meriç; filmlerinin ve TRT döneminde çektiği tarihsel dramaların hem edebi hem de düşünsel kaynaklarını oluşturmuşlardır.

Kaynakça

- Aktepe, Ç. (1975). Zavallı "Memleketim". *Yedinci Sanat* (22), s. 40-46.
- Ali Osman Emirosmanoğlu. (2013). Kırk Yıllık Dostum, Ortağım, Hizmet Arkadaşım Yücel Çakmaklı. *Hayal Perdesi Dergisi* (35), s. 78-80.
- Arslan, A. T. (2020). Roman Anlayışları Açısından Kemal Tahir ve Tarık Buğra. A. Öz içinde, *Tarık Buğra Kitabı "Hatırlayıp Yeniden Bulmak"* (s. 343-358). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Arslan, S. (2006a). Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı. Kolektif içinde, *Biyografya 6 Yürk Sinemasında Yönetmenler* (s. 53-74). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Arslan, S. (2006b). Yeşilçam'ın Yeşil Yüzü Memleketim. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler- 5 Türk Sineması: Sinema ve Tarih* (s. 185-196). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze* . İstanbul: Kronik Kitap.
- Atay, T. (2006). Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk "Gelenek-çi" Muhafazakârlığı. M. G. Tavul Bora içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 5 Muhafazakarlık* (s. 165-178). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (1996). İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği. *Toplum ve Bilim* (71), 168-194.
- Bora, T. (2006). *Medeniyet Kaybı Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolojiler.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bostan, M. (2019). "Milli Sinema'dan Rüya Sineması'na: 1980-2000 Arası İslamcı Dergilerde Türk Sineması Tartışmaları". L. Sunar içinde, *Bir Başka Hayata Karşı: 1980 Sonrası İslamcı Dergilerde Meseleler, Kavramlar ve İsimler (Cilt 3)* (s. 83-124). Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Buçuklu, Ö. (2015). Bir Ütopya Sineması Yahut Necip Fazıl'ın Beyaz Perdedeki Aksi. A. Ö.-İ.-A. Ertuğrul içinde, *Necip Fazıl Kitabı "Kalır Dudağında"* (s. 231-254). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

- Buğra, T. (1979). *Düşman Kazanmak Sanatı,* İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çakmaklı, Y. (1964). Millî Sinema İhtiyacı". *Tohum Dergisi* (11), s. 3-4.
- Çakmaklı, Y. (1975). Bir Açıklama. *Yedinci Sanat*, (23), s. 75-76.
- Çakmaklı, Y. (2010). Bugün Sinemada Özüyle Biçimiyle Yeni Şeyler Söylemek Lazım. *Hayal Perdesi Dergisi* (14), s. 108-115.
- Çetinkaya, Y. (2013). Sanata Muhafazakar Normlar Koymak. S. Gündoğdu içinde, *Çağdaş Türkiye'de Muhafazakar Sanat Sorunu Perspektifler ve Diyaloglar* (s. 83-88). İstanbul: Granada Yayınları.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik.* İstanbul: Homer Kitabevi.
- Diriklik, S. (1995a). *Fleşbek 1. Cilt Türk Sinema-Tv'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar.* İstanbul: Söğüt Ofset.
- Diriklik, S. (1995a). *Fleşbek 2. Cilt Türk Sinema-Tv'sinde İslami Endişeler.* İstanbul: Söğüt Ofset.
- Doğan, M. C. (2006). Tarık Buğra. M. G. Tanıl Bora içinde, *Modern Türkiyede Siyasal Düşünce Cilt 5 Muhafazakarlık* (s. 544-553). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eken, M. E. (2020). Yetmişli Yıllarda Türk Sineması. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1970'li Yılları* (s. 917-958). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2019). *80'ler Türkiyesinde Sinema.* İstanbul: Su Yayınları.
- Hekimoğlu, Y. (1967). Sinema Silahtır. *İslam Medeniyeti Dergisi* (1), s. 38-39.
- Kaya, Ö. (2004). *Tanzimat'tan Lozan'a Azınlıklar.* İstanbul: Yeditepe Yayınevi
- Karakoç, S. (2014). Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kayalı, K. (2013). Yücel Çakmaklı Sinemasının Farkı. *Hayal Perdesi* (35), s. 72-73.
- Kısakürek, N. F. (1943). Beyaz Perde. *Büyük Doğu Dergisi* (1), s. 9.
- Kolektif, (1973). *Milli Sinema Açık Oturum*, İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü Yayınları.

- Koluaçık, İ., & Gürocak, T. (2018). Yücel Çakmaklı Sinemasında Dinsel Unsurların Kullanımı. C. K. Mustafa Güler içinde, *Bolvadin Araştırmaları* (s. 1489-1522). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu.* (M. Kıratlı, Çev.) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Meriç, C. (2012). *Işık Doğudan Gelir,* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (2013). *Umrandan Uygarlığa*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdalga, E. (2007). *İslamcılığın Türkiye Seyri Sosyolojik Bir Perspektif.* (G. Türkoğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, S. S. (2019). *Milli Sinemada Hidayet Anlatısı.* İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Tekin, M. (2020). Tarık Buğra'nın Sanat ve Edebiyat Anlayışı. A. Öz içinde, *Tarık Buğra Kitabı "Hatırlayıp Yeniden Bulmak"* (s. 41-73). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ünüvar, S. (2020). Tarık Buğra'nın Romanlarında Anadolu ve Anadoluculuk Düşüncesi ile İlişkisi. A. Öz içinde, *Tarık Buğra Kitabı "Hatırlayıp Yeniden Bulmak"* (s. 397-412). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2019). *Rüya Sineması.* İstanbul: Maarif Mektepleri.
- Yıldız, A. (2001). *"Ne Mutlu Türküm Diyebilene" Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919 - 1938).* İstanbul: İletişim Yayınları.

AKDENİZ KIYISINDA ORTAYA ÇIKAN DİNLERİN KÜLTÜR VE SİNEMAYA ETKİSİ

Kıvanç Hekim[20]

Giriş

Antik Yunan'da ilk pantheonun oluşmasıyla birlikte "kurumsal" bir yapıya kavuşmaya başlayan dinler; zaman içerisinde, toplumsal hayattaki rolünü hızla artırmış ve farklı dinler, farklı kültürlerin şekillenmesinde etkili olmuştur. Elbette, bu kültürlerden beslenen sanatsal üretimlerde din olgusu, mutlaka bir şekilde varlık göstermektedir. Söz konusu dinlerin büyük bir çoğunluğunun -özellikle de dünya genelinde en fazla alana yayılmış olan İbrahimî dinlerin- Akdeniz kıyılarından doğmuş olması, bu dinlere mensup farklı toplumların, birbirlerinin sanatsal üretimlerindeki din temsillerini kolaylıkla anlamalarını sağlamaktadır.

Bu çalışma; tarihsel süreç içerisinde, Akdeniz çevresinde, farklı dinlerin ortaya çıkış ve birbirlerinden ayrılış süreçlerinden başlayarak farklı kültürlerin şekillenmesine ve sanatsal üretimlerde -özellikle de sinemada- dinin etkisine odaklanmaktadır.

Sularının "parlak ve canlı mavi" (sozluk.tdk.gov.tr, 2023) rengine adını veren Akdeniz; özellikle konumu, iklimi ve doğal güzellikleriyle tarih boyunca daima bir cazibe merkezi olmuştur. Kadim ticaret yollarının üzerinde bulunması nedeniyle pek çok kültürden beslenmiş ve etrafını saran kara parçalarında yaşayan halkları, bu çok kültürlü yapısı sayesinde, çağlar boyunca beslemiştir. Bazı dillerde 'sea between the lands (karalar arasındaki deniz)' adıyla da bilinen Akdeniz; "batıda Atlantik Okyanusu'ndan doğuda Asya'ya uzanan ve Avrupa'yı Afrika'dan ayıran kıtalararası bir denizdir. Genellikle Batı medeniyetinin beşiği olarak anılır." (www.britannica.com, 2022). Belçikalı tarihçi Henri Pirenne (1862-1937)'e göre ise Akdeniz; "fikirlerin, dinlerin, bütün ticaretin taşıyıcısı" (Akt. Arıkan, 2016: 40) olmuştur.

Akdeniz'e kıyısı olan ülkeler, bağlı bulundukları kıtalar göz önüne alınarak, üç ana başlık altında toplanabilir (en.wikipedia.org, 2022):

Güney Avrupa Kıyısı: Cebelitarık, İspanya, Fransa, Monako, İtalya, Malta, Slovenya, Hırvatistan, Bosna-Hersek, Karadağ, Arnavutluk, Yunanistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Kıbrıs

[20] Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü, kivanc.hekim@deu.edu.tr, ORCID:

- **Batı Asya Kıyısı:** Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail, Filistin
- **Kuzey Afrika Kıyısı:** Mısır, Libya, Tunus, Cezayir, Fas

Ayrıca; Akdeniz'e kıyısı olmamasına rağmen, Akdeniz ülkeleriyle coğrafi, ekonomik, jeopolitik, tarihi, etnik ve kültürel (dil, sanat, müzik, mutfak) bağlarının yanı sıra iklim ve bitki örtüsü benzerliklerinin de etkisiyle; Portekiz, Andorra, San Marino, Vatikan, Kosova, Sırbistan, Bulgaristan, Kuzey Makedonya ve Ürdün de genellikle Akdeniz ülkeleri listesine dâhil edilmektedir." (en.wikipedia.org, 2022). Bilindiği üzere; insanoğlu yerleşik hayata geçmeye karar verdiğinde, mekân seçiminde en belirleyici unsur 'su' olmuştur. Birçok uygarlık; nehir, göl ve deniz kenarlarında kurulmuş ve gelişmiştir. İşte bereketli toprakları, yaşanılası iklimi ve doğal güzellikleriyle Akdeniz, hep tercih sebebi olmuş ve çevresinde yükselen birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır.

Akdeniz, kendisini çevreleyen ovalar ve dağlar, kentler ve çöller kadar, tanrıları da barındırıyordu. Akdeniz sularında, bir kıyıdan diğerine sitelerinin tanrılarını taşıyan yürekli denizciler, yeni topraklar peşinde koşuyor, oralarda koloniler kurup tapınaklar dikiyorlardı." (Arnaldez, 1991: 7). Her biri farklı doğa olaylarını yöneten bu tanrılar, birbirleriyle sürekli bir savaşım halinde iken insanoğlu da bu doğaya karşı hayatta kalma mücadelesi veriyordu. Ama, efsanevi biçimiyle bile olsa insan düşüncesi, birbirleriyle savaşım halinde olan tanrıların oluşturduğu çok tanrıcılıkla pek bağdaşamamıştı. Tanrıların belirli bir uyum içinde olmaları, bir pantheon oluşturmaları gerekiyordu; öyle ki, uygarlaşmış bir site, onun adaletine itaat etsin ve düzenine saygı duysun." (Arnaldez, 1991: 7-8). İşte bu yapı; yani "herhangi birçok tanrılı dinin, mitolojinin veya geleneğin tüm tanrılarının birliği" (en.wikipedia.org, 2022) şeklinde tanımlanan pantheon; tanrılar arasında barışın sağlandığı, bunun da bir baş tanrı ile mümkün olduğu Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır.

> *"Eski Yunanlılar her şeyin bir tanrısı olduğuna inanırlardı. Onlara göre, denizin, dağların, göklerin, hulâsa her şeyin bir tanrısı vardı. Her tanrının birçok yardımcıları, hizmetçileri bulunurdu. İkinci derecede gelen tanrılar ve tanrıçalar çoktu. Fakat bütün bunların üstünde, yetkileri diğerlerinden üstün on iki büyük tanrı vardı. Bunların altısı dişi, altısı erkekti; baş tanrı Zeus, güzel sanatlar tanrısı Apollon, harp tanrısı Ares, sanayi tanrısı Hephaistos, tanrıların habercisi ve güzel sözlerle kandırmasını ve inandırmasını bilen Hermes, deniz tanrısı Poseidon, zekâ tanrıçası Athena, aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite, ocak ve aile tanrıçası Hestia, avcılar ve iffet tanrıçası Artemis, çoğalma, toprak tanrıçası Demeter. Bu tanrılar ve tanrıçalardan başka*

karanlık yeraltı âleminin ve cehennemlerin tanrısı Hades bulunduğu gibi, sonradan Olympos'a alınan şarap tanrısı Dionysos da vardı." (Can, 2020: 35).

Akdeniz'in kıyısında, Olympos'ta kurulan bu pantheon, "efsanelerin hâkim olduğu ortamda, tektanrıcılığa doğru atılmış çekingen bir adımdır (Arnaldez, 1991: 8). Elbette, o çağda, herhangi bir coğrafyada, bu kadar büyük ölçekli bir değişimin 'geceden sabaha' gerçekleşmesi mümkün değildir.

"Kuşkusuz Grek düşüncesinin tek Tanrı kavramına doğru yol alışı, sitelerin dinsel inanışlarındaki farklılıklardan ötürü uzun süre gecikti. Politik bakımdan bu ölçüde parçalanmış olan sitelerin hiçbiri, ötekilere kendi koruyucu tanrısını benimsetemedi; ayrıca yine hiçbiri, komşu sitelerde özellikle kutsanan tanrıları, sahte olduklarını ileri sürerek yadsımadı. Büyük İskender İmparatorluğu ile birlikte, belirli bir kozmopolitizm doğdu; bunun ise, Grek dünyasında tektanrıcı düşüncenin yerleşmesindeki etkisi kesin oldu. Dünyanın, Kosmos'un, büyük bir siteden farkı yoktur. Bir tektir, Kendi Yasası'nın birliğine uygun olarak düzenlenmiştir. Öyleyse onu yöneten de tektir, bütünüyle bilgece kurulmuş olan bu düzenin kaynağı odur. Bu ise, tek Tanrı'dır." (Arnaldez, 1991: 10-11).

Tarih boyunca, tek tanrı düşüncesinde; farklı insan topluluklarında, birbirinden farklı yaklaşımlar gözlenmiştir. Günümüzde; çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçişin -kademeli olarak da olsa- sağlandığı inanç sistemlerinin yanı sıra halen birden fazla tanrının varlığını sürdürdüğü örneklere de rastlanmaktadır. Bugün yaygın durumda bulunan İbrahimî dinlere geçiş ise İbranilerle başlamıştır. Onların da kendi tanrıları vardı, ataları İbrahim'in, İshak'ın ve Yakub'un tanrısıydı bu; ama bu tanrı, insanların yalnızca kendisine tapınmasını isteyen kıskanç bir tanrıydı (Arnaldez, 1991: 11). Bu geçiş döneminde "Yahudiler, birçok tanrıya değil, tek bir tanrıya tapmışlardır; ama bu, henüz tam olarak tek bir evrensel tanrı değildir." (Arnaldez, 1991: 11). İşte bu noktada Yahudiler, diğer tanrılara hoşgörüyle yaklaşmak, varlıklarını kabul etmek yerine onları yok etmeye yönelmişlerdir. Özellikle de putlara karşı çok ciddi bir savaş başlatmışlardır. Sonuçta "İsrail'in tanrısı putları alt etmiş, puta tapan halkları, halkının yardımıyla yenmiştir. Tek başına, Kâdiri Mutlak olarak kalmıştır." (Arnaldez, 1991: 15).

Kendi topraklarında elde ettikleri bu zaferden sonra; İlkçağ'ın son yüzyıllarıyla Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında Yahudiler Akdeniz çevresinde, özellikle İskenderiye ve Roma'da yayılarak diasporayı oluşturmuşlardı (Arnaldez, 1991: 17). Bundaki temel

amaçlarının, dinlerini yaygınlaştırmak olduğu ve bu çabalarının zaman zaman karşılık bulduğu da bilinmektedir. Fakat tek tanrı ısrarları ve diğer inançlarla, özellikle de "o dönemde İmparatorluğun resmî dini olan ve bütün Doğu dinlerine açık olan paganlıkla uzlaşmayı reddetmeleri" (Arnaldez, 1991: 18) nedeniyle bu amaçlarına tam anlamıyla ulaşamamışlar, hatta aksine çok sayıda düşman kazanmışlardır.

İşte Nasıralı İsa doğduğunda, Yahudilik bu şekilde "toplumsal ve politik çalkantıların içinden geçiyor, farklı dinsel görüşlerin etkisiyle için için kaynıyordu." (Arnaldez, 1991: 19). Bu süreçte; Roma İmparatorluğu topraklarında tek tanrı fikri kabul görmeye başlamış ancak Yahudilerin tek tanrı anlayışı, keskin çizgileri nedeniyle tam anlamıyla yerleşememiştir. Sonrasında ise süreç, birtakım değişikliklerle, yeni bir inanç sistemine doğru evrilmiştir. Hıristiyanlık, çalkantılı ve kuşkularla dolu, fakat içinde çeşitli coşkuları da barındıran bu ortam içinden çıktı. İsa'nın tek Tanrısı da İbrahim'in, İshak'ın ve Yakub'un Tanrısı'ndan başkası değildir (Arnaldez, 1991: 20). Bu iki inanç sisteminin tanrısı aynı olsa da bu tanrıyı kavrayışları birbirinden farklıdır. Bu farklılık, zaman içerisinde, iki dinin iyice ayrışmasını beraberinde getirmiştir. Nihayetinde ise "milattan sonraki ilk yüzyıllarda Yahudilikle Hıristiyanlık arasında, dinin yayılması konusunda gerçek bir rekabet" (Arnaldez, 1991: 22) ortaya çıkmıştır. Bu konuda avantaj -hiç kuşkusuz- dünyanın birçok coğrafyasına yayılmış halde bulunan Hristiyanların olmuştur.

> *"Günün birinde, Arap çöllerinden kopup gelen ve 'Allahın Atlıları' adı verilen insanlar eski dünyaya saldırdılar… Bunlar alışılagelen istilacılardan değildi, fethedip yağmalama açlığı içinde değillerdi: Beraberlerinde bir iman getiriyorlardı; Muhammed peygamberin imanıydı bu; ve kendini, inananların babası, Tanrı'nın dostu İbrahim'in imanını andırır biçimde ortaya koyuyordu. O imanın düzeltilmesi gerekiyordu, çünkü Yahudiler ve Hıristiyanlar onu saptırmışlar, Musa'ya ve İsa'ya gönderilen özgün Tevrat ve özgün İncil'deki gerçekleri gözlerden saklamışlar ya da bozmuşlardı."* (Arnaldez, 1991: 26-27).

Muhammed'in imanını temsil eden Kur'an-ı Kerim'de -Ahzâb suresinin 40. ayetinde- kendisinin son peygamber olduğu açıkça belirtilmektedir. Aynı şekilde Tevrat ve İncil'de de Muhammed'in son peygamber olarak gönderileceği ifade edilmiştir. Ancak Yahudiler ile Hristiyanların, kutsal kitaplarındaki bu ayetleri sakladıkları, kendi içlerinde ters düşerek bölündükleri ve kutsal kitaplarının deforme edilmiş farklı suretlerine inanmaya başladıkları

bilinmektedir. İşte bu noktada Kur'an, son kutsal kitap olarak ilan edilmiş ve tek tanrıcılığın en katı hali de bu kitabın sayfalarında tüm inananlara emredilmiştir.

> *"Dolayısıyla İslam temel yasa olarak tapınmada ve inanışta hiçbir şeyin, hiç kimsenin Tanrı'ya ortak koşulmasını istemediği gibi, Kendisi'nden başka kimseye itaat edilmesine de izin vermez: Tutkularının peşinden giden, isteklerine, çıkarlarına yenik düşen, kendi kendine akıl yürüten, kişisel yargıya varan, şirk (Tanrı'ya ortak koşma) günahını işlemiş olur… Denebilir ki İslam'ın temel dogması 'tevhid'dir: Tanrı'nın tek oluşunun kabullenilmesi."* (Arnaldez, 1991: 27-28).

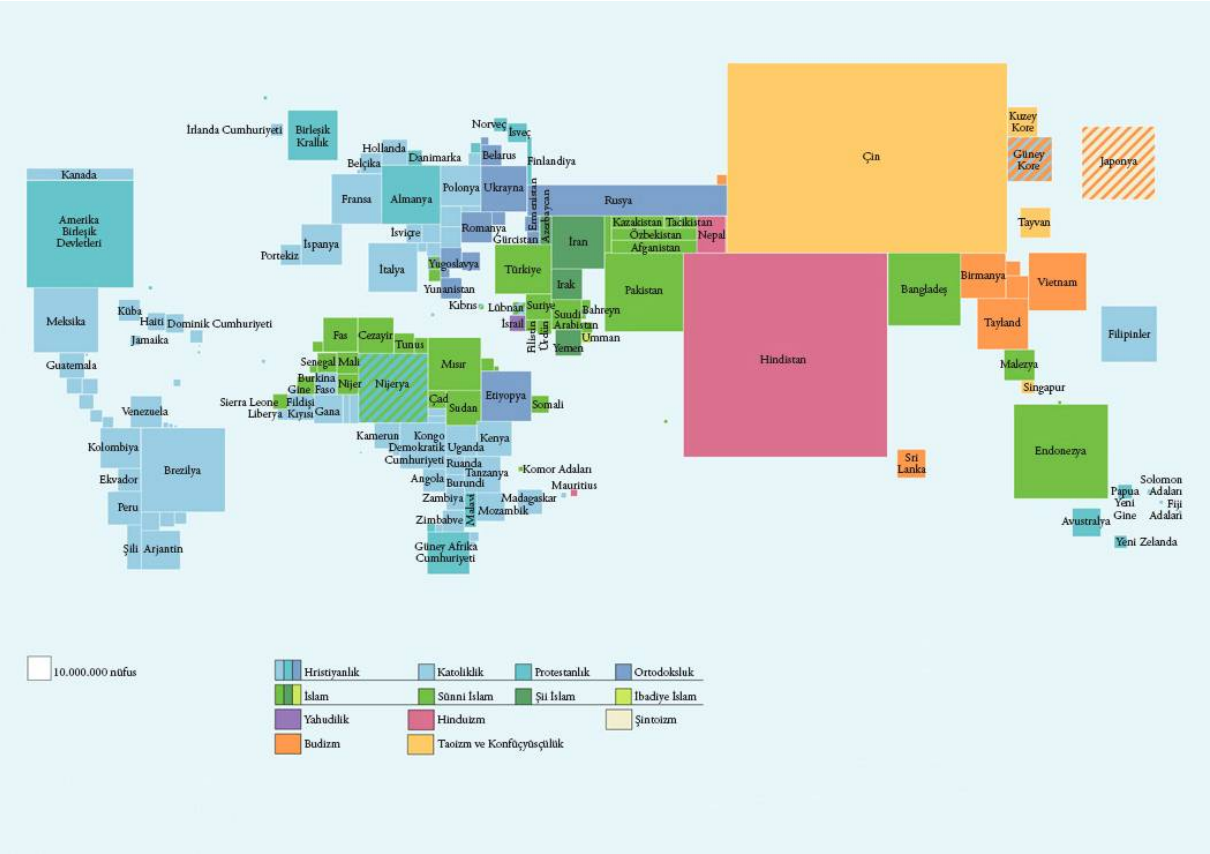
Gerçekten, ortaya koyduğu dogmanın yalınlığı dolayısıyla İslam kendini, her üç tektanrıcılığın ortak inanışı olarak sunabilirdi. Yahudiler'den ve Hıristiyanlar'dan istediği, imanlarını, sonradan ekledikleri ve İslam dogmasının gözünde Tanrı'dan gelmeyen şeylerden arındırmalarıdır (Arnaldez, 1991: 29). Ne var ki İslamiyet'in, kendisinden önceki dinleri kendi 'doğru yol'una çekme misyonuyla gönderilmesi; elçisi Muhammed'in, 'Peygamberlerin Peygamberi' sıfatıyla öncekilerden daha üstün bir şekilde konumlandırılması gibi nedenlerle Müslümanların sahip olduğu aşırı özgüven ve kısmen de 'üstten bakan' tavır, diğer dinlerin mensupları tarafından pek hoş karşılanmamıştır.

"Ama gerçekte, Tanrı'dan inen gerçek dinler olan bu üç tektanrıcı din, aralarında anlaşamadılar. Kitaplar, Gönderilenler aynı değildi ya da inananlar tarafından aynı biçimde anlaşılmadılar." (Arnaldez, 1991: 29). Nihayet; yıllar, hatta yüzyıllar süren din savaşları; kendi dinini bir diğer topluluğa kabul ettirmek isteyen toplulukların kimi zaman başarılı, kimi zaman başarısız çabaları sonucunda ise Brigitte Dumortier'nin 2002'de yayımlanan, 2007'de ise Türkçe'ye kazandırılan 'Dinler Atlası-İnançlar, İbadetler ve Ülkeler' isimli kitabında yer alan harita ortaya çıkmıştır.

Aşağıda, söz konusu haritanın www.cnrs.fr internet sitesinden alınarak ülke isimleri, kitabın Türkçe baskısına uygun şekilde tercüme edilmiş ve açıklama kısmı sadeleştirilmiş bir örneği bulunmaktadır. Bu harita okunurken, söz konusu kitapta, haritanın alt kısmında 'Haritayı Okumak İçin' başlığıyla yayımlanan aşağıdaki açıklama dikkate alınmalıdır:

> *"Biçim değişikliğine uğramış yukarıdaki haritada ülkeler, yüzölçümleri nüfuslarına orantılanarak geometrik bir şekil ile temsil edildi. Buradaki amaç, evrensel yayılmacı dinlere (Hıristiyanlık, İslam) oranla yerel dinlerin (Hinduizm, Çin ve Japonya'nın yerel dinleri) önemini azaltmamak. Her din başka bir renkle gösteriliyor, gerekli durumlarda*

rengin farklı tonları o dinin baskın olan kollarını belirtiyor. Sayısal olarak iki dinin hâkim olduğu yerlerde her iki dine ait renkler çizgili olarak gösterildi. Bu harita ulusal konumları basitleştiriyor ve azınlıkların varlığını yok sayıyor, fakat büyük dinsel alanların belirginleşmesini sağlıyor." (Dumortier, 2007: 10)



Görsel 1- Dünyada çoğunlukta olan dinler (Dumortier, 2007: 10-11)

Elbette, küreselleşen dünyada, ülkeler arasındaki sınırlar kalkmış, insan ve bilgi trafiği son derece hızlanarak ciddi ölçüde artmıştır. Bu ortamda da insanlar ve kültürler arası yoğun etkileşim, din ile coğrafya arasındaki ilişkiyi günden güne azaltmıştır. Dolayısıyla yukarıdaki haritanın, nispeten homojen ve köşeli yapısı, yaklaşık yirmi yılda, yerini çok daha renkli, bir hayli alacalı ve yuvarlak hatlı bir yapıya bırakmıştır.

"Atina ve Kudüs, Akdeniz'in bütün kıyılarına yayılarak felsefi ve dinsel kültürlerinin katkısıyla, Batı Dünyası'nın uygarlığını kurdular. Yunan düşüncesi, Yahudi düşüncesi, Hıristiyan düşüncesi ve Müslüman düşüncesi, köken olarak batılıdırlar. Ama tektanrıcı dinler bugün dünyanın her yanına yayıldı. Kendilerine özgü dogmalardan dolayı birbirlerine karşı çıkmakla birlikte, farklılaşmak ve değişik anlayışlara kendilerini uydurmak zorunda kaldılar. Oysa, Batı düşüncesinin fizik ve insan bilimlerinde, teknikte

ve değerler felsefesinde kaydettiği ilerleme (ki bu düşünceyi esinleyen ve yüzyıllar boyunca besleyen bu üç dindir), öyle görünüyor ki bugün bu dinlere karşı çıkıyor ve onları sarsıyor." (Arnaldez, 1991: 33).

Akdeniz dünyasına ilişkin çalışmalarıyla bilinen Fransız tarihçi Fernand Braudel (1902-1985) yönetiminde yayına hazırlanan 'Akdeniz: İnsanlar ve Miras' isimli kitabın 'Tek Bir Tanrı' başlıklı ilk bölümünün son kısmında yukarıdaki ifadelere yer veren Roger Arnaldez'in de belirttiği gibi 'ateizm (tanrıtanımazlık)' fikri de dünya genelinde hızla yayılmaktadır.

Varlığının kabul edilmesi veya edilmemesi bağlamındaki tartışmalar bir yana; "tek Tanrı üzerindeki derin düşünceler, güçlü ve derin zekâya sahip insanları, farklı dogmalara bağlı olmalarına karşın, kafa deneyimlerini kaleme almaya ve insanlar için belirli yaşam değerleri belirlemeye yöneltti; ortaya çıkan bu değerlerde birçok ortak nokta bulunduğu görülür." (Arnaldez, 1991: 32). Bu ortaklıklar ise 'kültür' kavramıyla ifade edilebilmektedir.

'Kültür Üzerine Düşünceler' isimli kitabında, din ile kültür arasındaki ilişkiye dair görüşlerine de yer veren İngiliz şair, oyun yazarı ve edebiyat eleştirmeni Thomas Stearns Eliot; din ile kültürü birbirinden ayrı iki vakıa olarak kabul etmekle beraber onlar arasında hayatî bir münasebet de buluyor. Ona göre din, kültürü aşan ve onu besleyen bir kaynaktır (Kaplan, 1999: 15). Yine Eliot'a göre, kültür aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş bir şeklidir (Akt. Kaplan, 1999: 15). Öte yandan; "Ziya Gökalp, dili kültürün temel unsuru sayar." (Kaplan, 1999: 139). Onun bu görüşünü benimseyerek 'Kültür ve Dil' isimli kitabında alıntılayan Mehmet Kaplan'a göre de "dil kültürün temeli olduğuna göre, bir milletin dil ile ifade ettiği sözlü, yazılı her şey kültür kavramına girer." (Kaplan, 1999: 139).

Buradan hareketle; İbrahimî dinleri benimseyen tüm toplulukların, farklı dogmalara sahip olsalar da aynı 'tek tanrı'ya inanarak şekillendirdikleri kültürlerinin içerisinde; dile yerleşmiş, dinî referanslı çok sayıda sözcük veya söz kalıbının bulunduğu görülmektedir. Örneğin Türkçe'de; bir şeyin olması veya olmaması istendiğinde, herhangi bir şey beğenildiğinde veya beğenilmediğinde kullanılabilecek, sonu 'Allah'la biten çok sayıda sözcük bulunmaktadır. Benzer şekilde 'hayır' ve 'şer' sözcükleri de günlük hayatın içerisinde kendilerine fazlasıyla yer bulmaktadır. Eğlence dünyası ve gece hayatının simge mekânlarında, 'cennet' sözcüğünün veya türevlerinin tabelalarda sıklıkla yer aldığı da görülmektedir. Bu durum, İngilizce için de geçerlidir. Birisi hapşırdığında kullanılan Türkçe'deki 'çok yaşa' söz kalıbının yerini İngilizce'de -içerisinde 'tanrı' sözcüğünün de yer aldığı- 'God bless you (Tanrı

seni korusun) söz kalıbı almıştır. Ayrıca, İngilizce'de hayret nidası olarak kullanılan 'Jesus Christ' ifadesi de 'İsa Mesih' anlamına gelmektedir. Elbette 'paradise' sözcüğü İngilizce'de de Türkçe karşılığına benzer şekilde ışıltılı bir hayatı temsil etmektedir. Doğal olarak; bu kültürlerden beslenen ve/veya bu diller ile ifade edilen sanatsal üretimlerde din olgusu, mutlaka bir şekilde varlık göstermektedir. Bu üretimlerdeki din temsilleri ise diğer İbrahimî dinlere mensup bireyler tarafından da kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Evrensel bir örnek olarak Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un, 1503 ila 1504 yılları arasında yaptığı, orijinal adı 'Tuin der Lusten' olan ve İngilizce'de 'The Garden of Earthly Delights' olarak bilinen 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' isimli tablosu gösterilebilir. "Bu ünlü tablonun sol panelinde, Âdem ile Havva ve harikulâde hayvanlar eşliğinde 'cennet' tasvir edilir. Orta panelde pek çok çıplak figür, eşsiz güzellikte meyveler ve kuşlarla birlikte 'dünyevi zevkler'; sağ panelde ise günahkârların değişik biçimlerde cezalandırılışının gösterildiği 'cehennem' resmedilmiştir." (tr.wikipedia.org, 2023). Âdem ve Havva, ufak tefek isim değişiklikleriyle de olsa dünyanın hemen her yerinde tanınan; cennet ve cehennem, hemen her topluluk tarafından aynı şekilde algılanan dinî referanslı unsurlardır. Dolayısıyla; Bosch'un bu tablosu için, evrensel boyutta bir ortak algıdan bahsetmek mümkündür. Özellikle; İbrahimî dinlerden herhangi ikisine mensup herhangi iki Akdenizli için bu tablo, tamamen aynı şeyleri ifade etmektedir. Sonuç olarak; Akdeniz'den doğan dinler, birkaç istisna dışında bugün tüm dünyada varlıklarını sürdürmekte ve inananlar kadar inanmayanlar tarafından da saygı duyulan olgular şeklinde kabul görmektedirler.

Sanatsal üretimlerde ve elbette sinema filmleri ile dizilerde de bazen yüceltilen, bazen eleştirilen; bazen bir başrol, bazen de sadece figüran olarak görünen farklı dinî unsurlara (ibadet görüntüleri, kutsal kitaplar, tapınaklar, cami, kilise ve sinagoglar, ezan veya çan sesleri, vb.) sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin; Jean-Pierre Jeunet imzalı, 2001 yapımı, orijinal adı "Le fabuleux destin d'Amélie Poulain" olan ve ülkemizde "Amelie" adıyla bilinen, Fransız yapımı filmin ilk on dakikası içerisinde; ana konuyla doğrudan bağlantılı olmayan iki farklı sahnede dışarıdan ve içeriden kilise görüntüleri yer almaktadır.

Görsel 2- "Amelie" filminden bir sahne (arka planda bir kilise görüntüsü)

Görsel 3- "Amelie" filminden bir sahne (kilise içerisinde ibadet görüntüsü)

Öte yandan; Onur Ünlü imzalı, 2014 yapımı, “İtirazım Var” isimli yerli filmin merkezinde; bir camide, ibadet sırasında işlenen bir cinayet ve bu cinayeti çözmeye çalışan bir imam yer almaktadır. Bu unsurlar o kadar ön plandadır ki filmin afişinde bile kendilerine yer bulmuştur. Film içerisindeki birçok diyalog, dini referanslar içermekte ve İslam dinine farklı ve felsefi bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Bütün bu bilgilerden yola çıkılarak; dini unsurların, filmin önemli karakterleri arasında sayılabileceğini ifade etmek mümkündür. İşte bu iki uç örnek; farklı ülkelerden örneklerle dini unsurların, sinema filmleri içerisinde, değişen yoğunluklardaki temsiliyetini göstermektedir.

Görsel 4- “İtirazım Var” film afişi

Kaynakça

- ARIKAN, Zeki (2016). "Henri Pirenne ve Fernand Braudel'e Göre Akdeniz", *Akdeniz Tarihi, Kültürü ve Siyaseti - Çoğulluğu ve Farklılığı İçeren Bir Birlik Özlemi - Sempozyum Bildirileri* (ed. Alp Yücel Kaya, Ayşegül Sabuktay, Dilek Akyalçın Kaya, Ertekin Akpınar), İzmir Akdeniz Akademisi Tarih Kitaplığı, ss. 40.
- ARNALDEZ, Roger (1991). "Tek Bir Tanrı", *Akdeniz: İnsanlar ve Miras* (ed. Fernand Braudel), Metis Yayınları, ss. 7-33.
- CAN, Şefik (2020). *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- DUMORTIER, Brigitte (2007). *Dinler Atlası-İnançlar, ibadetler ve ülkeler*, çev. Özgür Adadağ, İstanbul: NTV Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (1999). *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Güncel Türkçe Sözlük (2023). "Akdeniz mavisi". *Türk Dil Kurumu*. http://sozluk.tdk.gov.tr [28 Ocak 2023]
- Encyclopedia Britannica (2022). "Mediterranean Sea". *Britannica*. http://www.britannica.com/place/Mediterranean-Sea [20 Eylül 2022]
- The Free Encyclopedia (2022). "List of Mediterranean countries". Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Mediterranean_countries [22 Kasım 2022]
- Özgür Ansiklopedi (2023). "Dünyevi Zevkler Bahçesi". Vikipedi. http://tr.wikipedia.org/wiki/Dünyevi_Zevkler_Bahçesi [28 Ocak 2023]

ORYANTALİZM VE SİNEMA: ÇÖLDE ÇAY FİLMİ ÜZERİNDEN ORYANTALİST ÖYKÜ VE SİNEMASAL KODLAR ÜZERİNE BİR DENEME

Liane Linda BENCUYA[21]

Giriş

Batı ve Doğu, tarih boyunca kesinlik taşımayan hayali kavramlar olarak birbirleri üzerinden zıtlıklarıyla kurgusal olarak yapılandırılmışlardır. Batı bugün artık coğrafi bir mekân olmayıp tarihsel ve söylemsel bir kurgu olarak yapılandırıldığından, Batı'nın hangi ülkeler göre Batı olduğu sorusu da beraberinde gündeme gelmektedir. Batı denildiği zaman tarihten günümüze birikmiş bir kültürel, görsel ve dilsel imgeler grubu akla gelmekle birlikte, Doğu bu anlamda Batı'nın karşıtı olan, Batı'nın olmadığı ve olamadığı olguları bünyesinde barındırmaktadır.

Oryantalizm, ya da diğer adıyla 'Doğu Bilimi' doğuda yaşayan halkların, kültürlerin ve dillerin incelenmesine Batı tarafından verilen isimdir. Amaç kendisi için gizemli olan Doğu'nun keşfedilme hayalidir. Burada önemli olan nokta tüm bu incelemelerin Batı tarafından yapılıyor olmasıdır. Edward Said'e göre "Doğu hakkında yazan, onu araştırıp başka birşeyle karşılaştıran, Doğu'yu öğreten herkes Oryantalist, yaptığı iş ise Oryantalizmdir" (Erkan, 2009, s.15). Oryantalizm, bir yanıyla da 'Doğu'yu medenileştirme' projesidir. (Çaycı, 2018, giriş). Çaycı'ya göre Oryantalizm, bir topluluğun elinde bulundurduğu birikim ile öteki üzerindeki tahakkümü olup, bunun alt yapısı pek çok bileşenden meydana gelmektedir. 18. Ve 19. yüzyıllarda gezginlerin Doğu'ya gidip gördüklerini resmetmeleri ya da yazmalarıyla gelişen bu bilimin önceleri doğuyu tüm gerçekleriyle gözler önüne serdiği düşünülse de zaman içinde konunun hiç de öyle olmadığı, aslında anlatılanın Batı tarafından yaratılan bir Doğu olduğu anlaşılmıştır. Bu anlamda Oryantalizm'in sömürgecilik ve emperyalizmin gelişmesine büyük katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Orient kelimesi Latince 'Orior' kelimesinden gelmekte ve "güneşin doğuşu ve yükselmesi" (Çaycı, 2018, s.11) anlamını taşımaktadır. Bu kelimenin sözlüklerde yerini alması ise Napoleon'un Mısır' işgalinin hemen arkasından 1799 yılında gerçekleşmiştir. 'Oryantalist' kelimesi bu tarihte isim olarak 1803'te ise sıfat olarak sözlüklere girmiş, ikisinin birleşimi olan 'Oryantalizm' kelimesi ise 1826 yılında ortaya çıkmıştır. 1840 yılında ise bu kelime, 'Doğu'nun Bilimi' şeklindeki bir kullanım ve ifade şekline bürünmüştür. Oryantalizm'in yapısı ikilikler üzerine kurulur. Batı kendisini özne olarak tanımlarken, Doğu'yu ruhsuz bir araştırma nesnesi

[21] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Bölümü, 2. Sınıf Doktora Öğrencisi, Y. Mimar. lilib@superonline.com, ORCID ID: 0000-0002-5141-1921.

olarak görür. Zira her mevcudiyet bir diğerinin varlığıyla mümkündür. Burada konu biz yani 'Batı' bakış açısıyla, onlar yani 'Doğu'nun tanınmaya ve analiz edilmeye çalışılmasıdır. Ancak 'Biz' kapsayıcı bir anlam içerirken, 'Onlar' dışlayıcı bir ifade içermektedir. Amaç hep ötekinden fayda sağlamaya yöneliktir. Bu faydacılık öncelikle politik, daha sonra ise kültüreldir.

Oryantalizmin hareket noktası, kendi fark ve üstünlükleri üzerinden bir 'Öteki' yaratmaktır. Batı, Doğu'yu ötekileştirmek suretiyle kendisinin tamamen zıddı olan bir doğu inşa ederek kendisini tanımlar. "Bu ötekileştirme işlemiyle kendisinde olan iyi şeylerin doğuda olmadığını ve kendisinde olmayan kötü şeylerin hepsinin Doğu'da var olduğunu iddia eder" (Bulut, 2004, Akt. Erkan, s.14). Batı bu şekilde kendi kimliğini oluşturmaya çalışır. Oryantalizm "Doğu'yu ancak Batılı değerleri merkeze alarak tanımlayan ve buna bağlı olarak Doğu üzerinden aslında Batı'yı kurmaya çalışan" (Erkan, 2009, s.93) bir yapıdır. Oryantalizm'i ilk kez bir problem olarak ortaya süren Edward Said, onu şöyle tanımlar: "XVIII. Yüzyıl sonlarından başlayarak Doğu hakkında hüküm veren, kanaat beyan eden, tedrisatını düzenleyen, iskânını şekillendiren, hatta bütün bunları tasvir eden otorite" (Akt. Çaycı, 2018, s. 13). Doğu tarih boyunca gerek dini gerek kültürel gerekse zenginlikleri anlamında her zaman Batı için bir tehdit unsuru olarak görülmüş, bu sebeple de Batı tarafından hep kontrol altında tutulmak istenmiştir. Temelde Oryantalizm "Batı ile Doğu arasında var olduğu düşünülen bir hâkimiyet mücadelesi ve çatışma üzerine kurulmuştur" (Bulut, 2020, s.VIII). Said'in bu tanımla ifade etmek istediği şey, Oryantalizm'in Batı tarafından yaratılan bir Doğu problemi olmasıdır. Bu çalışmanın amacı Batı'nın yarattığı Doğu imajının anlamı ve tarihsel gelişimin ışığı altında Bernardo Bertolucci'nin 'Çölde Çay' filminin analizini yaparak filmdeki öyküsel ve sinemasal oryantal kodları ortaya çıkarmak olacaktır.

1. Oryantalizmin Kısa Tarihi

Oryantalizm için bir başlangıç tarihi belirlemek oldukça zordur. Kimi araştırmacılar bu tarihi Viyana Konsülü 'ne (1311) kadar geri götürürken, kimileri, Haçlı seferlerinin başlangıç tarihi olan 11 yy. başlarına kadar geri götürür. Bir diğerleri ise Kur'an'ın Latin dillerine tercüme edildiği 1143 yılını esas alır. 1492 yılında ise Amerika kıtasının keşfi ile İspanya'da Hıristiyan olmayan ötekilerin (Mağribiler ve Yahudiler) sürgün edilmesiyle birlikte, Doğu Batı ayrışması varlığını daha da fazla hissettirmeye başlar. Genel kanı ise bu tarihin, din, ekonomi ve sömürgeciliğe bağlı olarak 18. yy. sonlarından başladığı yönündedir.

Aslında Batı medeniyete geçişinin her aşamasında, Doğu ile ilişki içinde olmak, medeniyetlerin ve dinlerin Doğu'da doğması sebebiyle kimliğini hep Doğu üzerinden kurmak zorunda kalmıştır. Önceleri kimliğini İran ve Helen medeniyetleri üzerinden aramaya girişmişse de sonraları varlığını Yunan Medeniyeti'nde bularak onu sahiplenme yoluna gitmiştir. 7. ve 8. Yüzyıllarda İslamiyet'in doğarak yayılmaya başlamasıyla Hıristiyanlığı tehdit eder duruma gelmesi, Doğu ile Batı'yı bir daha bir araya gelemeyecekleri şekilde birbirinden koparmıştır. Avrupa, Akdeniz'deki parçalanmasından her fırsatta Müslüman Arapları sorumlu tutmuştur. 11-13. Yüzyıllar arasında Kilise önderliğinde gerçekleştirilen Haçlı Seferleri'nde amaç, Müslümanların İsa'nın gösterdiği doğru yola sokularak dinlerinden döndürülmeleridir. Bu sebeple de Hz. Muhammed'e ve onun üzerinden Araplara cinsel sapkınlık, barbarlık, büyücülük, yalancılık ve düzenbazlık gibi imajlar yüklenerek Hıristiyan Avrupa'nın ruhundan tamamen uzak bir Öteki imgesi yaratılmıştır (Erkan, 2009, s.33). Ancak yaklaşık üç yüz yıl süren Haçlı Seferleri'nin sonunda Müslümanların savaşla dinlerinden döndürülemeyecekleri anlaşılmış, böylelikle 14. yüzyıl ile Batı tarafından Öteki'ni anlama çabası içine girilmeye başlanmıştır. Genel kanı Oryantalizm'in bu dönemde ortaya çıktığı yönündedir.

Bu dönemde Avrupa'da Arapça dil okulları açılır. Ancak aynı yıllarda Osmanlı İmparatorluğu da genişlemeye başlar. 1453'te İstanbul'un fethi ve Bizans İmparatorluğu'nun sona ermesiyle birlikte Öteki olma durumu Hıristiyanlığın Öteki'si olan Bizans İmparatorluğu'ndan, Müslüman Osmanlı İmparatorluğu'na geçer. Artık Avrupa'nın korkuları İslamiyet ve Araplardan, İslamiyet ve Türklere geçmiştir. Hal böyle olunca Avrupa bu yakın komşusuyla daha yakın ilişkiler içinde olarak onu anlamaya yönelik girişimlerde bulunmuş, elçiler, devlet adamları, gezginler, yazarlar karşılıklı olarak gidip gelerek birbirlerini anlamaya çalışmışlardır. Bu dönemde artık Osmanlı'nın Hıristiyanlığa döndürülemeyeceği anlaşıldığından, onları içten fethederek anlama yolları aranmaya başlanmıştır. Orta Çağ'da gelişen din merkezli bir Doğu Batı karşıtlığı 16. yüzyılda yerini politik bir yapıya bırakmıştır. Böylelikle Orta Çağ'dan itibaren "Müslüman Doğu için yaratıla gelen cinsel haz düşkünlüğü, düzenbazlık, barbarlık ve büyücülük gibi klişeler 16. yüzyıl Avrupa'sının oluşturmaya başladığı ve 17. yüzyılda iyice görünür hale gelecek olan egzotik ve despot Doğulu imgesiyle birleşecek ve hayali Doğu'yu Batı'nın kullanımına sunacaktır" (Erkan, 2009, s.41).

17. yüzyılda pek çok tüccar seyyah, Doğu'nun zenginliklerini aramak ve keşfetmek üzere Doğu ülkelerine seyahat ederler. Bu ülkelerden el yazmaları, değerli taşlar vb. beraberlerinde getirirlerken, bir yandan da doğa ve insanları resmettikleri resim, karakalem, yağlı boya çalışmaları ve gezi notlarıyla da geri dönerler. Bu seyyahların gezi notları çoğunlukla okuyucuya kendi bakış açılarıyla eğlenceli bir Doğu anlatmayı amaçlar. Bu sebeple

betimlemeler süslenerek ve olduğundan farklı gösterilerek okuyuculara sunulur. Bu anlatımların hepsinde Doğu'ya seyahat eden Batılıların "üstünlük duygusuyla örülmüş bakışın izleri" (Erkan, 2009, s.73) görülür.

1967'deki Arap İsrail savaşı'ndan sonra Batı'nın Doğu'lu (Özellikle Arap) halklara olan yaklaşım kaba, dokunulmaz ve indirgeyici bir şekilde ırkçıdır. O dönemden sonra televizyon filmlerinde Araplar tembel, deve binicileri, terörist ve çirkin zengin şeyhler olarak gösterilirler. 1990'lardan sonra ise, Hollywood'un doğulu 'Öteki' için geliştirdiği yeni kimlik radikal İslami görüşle ilişkilendirilir. Amerika kendisi için tehdit oluşturduğunu düşündüğü bu kimliği Arap ve terörist oyuncular üzerinden filmlere taşır. 11 Eylül'den sonra 'Ben' ile 'Öteki' arasındaki ayrım daha fazla güç kazanır ve her fırsatta vurgulanır. Böylelikle Doğu'nun Hollywood filmlerinde yaratılan bu imajı, Oryantalizm bağlamında bir sorun olarak karşımıza çıkmaya başlar.

2. Oryantalizmin Özellikleri

Oryantalizm konusunda iki saptama yapmak gerekir. Bunlardan birincisi onun Batı'nın kapitalistleşme ve sanayileşme süreci içinde ortaya çıkmış bir düşünce ve duygu alanı olması, ikincisi ise Doğulu zevk ve yaşam biçiminin bilimsel olarak incelenmesidir. Oryantalizmin en önemli vurgusu 'Öteki' ve 'Ötekileştirme'dir. Batı kendisinin zıttı olanı ötekileştirerek kendi gücünü ve hâkimiyetini kurar. Oryantalist stratejinin çıkış noktası kendi fark ve üstünlükleri üzerine kuracağı bir 'Öteki yaratmaktır (Erkan, 2009, s.13). Batı kendisinin tam zıttı olan bir Doğu yaratarak kendisine bir varlık kazandırırken aynı zamanda kendi kimliğini de inşa eder. Batı kendisini güç, akıl gibi eril söylemlerle yüceltirken Doğu'yu duygusallık, zayıflık, irrasyonellik gibi kadınlara atfedilen güçsüz sıfatlarla zayıf ve yetersiz göstermeye çalışır. "Doğu imgesinin sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılan... metinlerarasılıktır. Bir metinden diğerine geçerek pekiştirilen ve bir tortu haline getirilerek gerçeklik kazandırılan Doğu, Oryantalist söylemin köklü geleneği içinde daha kolay elde edilebilir, yönetilebilir ve sömürülebilir bir kaynağa dönüştürülmüştür" (Erkan, 2009, s.17). Öteki'ni yönetebilmek için Batı, kendini evrensel bir norm olarak merkeze yerleştirir. Ötekinin bilinmesinde ise genellikle Hegel'ci olarak adlandırılabilecek "diyalektik bir ben/öteki ilişkisi söz konusudur" (Uluç, 2009, s.27). Zira bu diyalektik ilişkide öteki olan yabancılaşmayı ifade eder.

Oryantalizm, Batı Doğu karşıtlığından LGBT'ye, anlatı yapılarından karakterlerin kullanımına, mekân yapılarından renklere, dokulara, konulara anlatım tekniklerine, görüntülere, çekim tekniklerine ve hatta müzik ve seslere kadar pek çok açıdan değerlendirilebilir. Oryantalizm ağırlıklı olarak görüldüğü alanlardan bir tanesi de sanattır.

Aslında sanat bir anlamda Oryantalizmin sömürgeci yapısına araç edilmiştir. 'Oryantalist' kelimesi aynı zamanda 18.yy sonu ve 19 yy. başlarında görülen resim sanatının bir türü olarak da bilinmektedir. Bu resim türünde Doğu'ya ait günlük yaşam tasvirleri, tasvir edilen bölgenin mimari dokusu, harem ve saray tasvirleri, köle pazarları, hamam sahneleri ve manzaraları dikkat çeker. Resmedilenlerin bir kısmı gerçek olsa bile harem gibi erişilemez olan bazı mekânların hayali ve kulaktan dolma bilgilerle resmedildikleri bilinmektedir. Bu resim ve gravürlerin çoğu İngiliz ve Fransız sanatçılar tarafından yapılmışlardır. Oryantalist imgelerin kullanımı 20.yy. Modern Sanatı'nda da devam etmiştir. Renoir, Matisse, Klee, Kandinsky, Macke gibi ressamlar, çok renkli renk ve desen kullanımlarıyla Oryantalist konuları hayatlarının bir döneminde eserlerinde kullanmışlardır.

Bir tür Doğu efsanesi yaratacak şekilde şekillenen ve ideolojik içerikleri olan Oryantalizm temsilleri, yalnızca resim ve edebiyat açısından değil, aynı zamanda sinema, televizyon ve reklam gibi görsel alanlar açısından da tarih boyunca var olmuştur. Ancak bu temsillerde yaratılan evrende bilinçli olarak eşitsizlikler ortaya çıkarılır. "Temsilin görsel ya da yazınsal bu farklı oluşumları filmlerde, televizyon, fotoğraf ve resimlerde, reklamlar ve popüler kültürün diğer farklı formlarında gözlemlenebilir" (Erkan, 2009, s.19). Temsiller inşacı yapılarıyla gerçekçi görünürler ve gerçeği ifade ettikleri düşünülür. Ancak bunların ne kadar gerçeği yansıttıkları ayrı bir tartışma konusudur.

Sinemada Oryantalizm'e baktığımız zaman ise, Oryantalist sinemanın ikiye ayrıldığı görülür. Bunlardan ilki, sadece Doğu'nun anlatıldığı ve içinde hiçbir Batılı karakterin yer almadığı filmlerdir. Bu filmlerde amaç Doğu'nun kendi kendisini anlattığı izlenimini vermektir. Bu filmler için 'Self Oryantalist' tanımlaması da yapılır. İkinci tür ise Doğu'yu anlatırken Batılı karakterlerden yararlanan filmlerdir. Amaç karşıtlık kurabilmektir. Bu tür filmlerde Batılı kahraman (arkeolog, gezgin, vb.) bir amaçla Doğu'ya gider. Anlatılmak istenen şey diyaloglar, görüntüler ve eylemler ile kimi zaman da müzik vasıtasıyla örülerek izleyiciye aktarılmaya çalışılır. Bu filmlerde çoğunlukla Doğu ve Doğulu, kargaşa, ihtişam, despotluk, zulüm, şehvet, kendi kendini yönetememe, estetik kaygı, düşünsel, gelenekçi, mistik, akılsız, mantıksız, entrikacı, kurnaz, uyuşuk, ahlaksız, çocuksu, egzotik, kaderci, pasif, esrarengiz, sessiz, zayıf ve karanlık gibi niteliklerle aktarılırken, Batı ve Batılı ise, bu değerlerin tam karşıtları olan düzen, işe yararlılık, fayda, demokratik ve adil muamele, kişisel kontrol, kendini yönetebilme, pratik kaygı, eylemsel, yenilikçi, makul, aklı başında, mantıklı, doğru sözlü, güvenilir, hareketli, erdemli, olgun, egzotik olmaya, kaderci olmayan, aktif, açık, düşündüklerini açıkça söyleyen, güçlü, ve aydınlık olarak temsil edilir (Erkan, 2009, s.27). Doğulu dişilikle temsil edilirken Batı erildir. Oryantalist öğeler filmlerde kimi zaman

diyaloglarla, kimi zaman görsel öğelerle, kimi zaman da yaratılan karakterlerin özellikleri ve film içinde konumlandırılışları ve eylemleriyle aktarılmaya çalışılır. Bazen bu anlatımlar çekim teknikleriyle de desteklenirler.

3. Sinemada Oryantalizm, Oryantalist Kodlar ve 'Çölde Çay'

Sinemanın bir serbest zaman etkinliği olarak ideolojik mesajlar içermesinin yanında Oryantalizm'in körüklenmesinde, 'Biz' kimliğinin yaratılan 'Öteki' üzerinden tanımlamasında büyük katkısı olmuştur. Kültürün bir uzantısı olan sinema, izleyicilere kendi ideolojik kalıpları çerçevesinde belirlediği 'Biz' ve 'Öteki' ile zıtlıkları izleyicilere sunar. Bu ideolojik düşünceler çerçevesinde de oluşturduğu kalıbı meşru kılar. 'Kültürel emperyalizm' olarak açıklanabilecek bu durumda, sinemada hâkim güç olarak Batı pek çok olumlu özelliği kendisine atfeder. 'Biz' kalıbını oluştururken, kendisine atfettiği özelliklerin tam zıttını taşıyan bir 'Öteki' kalıbı da oluşturur. Sinema sektöründe bir egemen güç olan Hollywood sineması bu ideolojik düşünceler üzerinden şekillenirken sinema aracılığı ile Batılı toplumları olumlu özellikleriyle dünyaya tanıtırken kurgusunu da zıtlıklar üzerinden yapar. İzleyicisinin "biz" ve "onlar" algısını şekillendirmekte önemli rol oynayan sinema, bu algıyı şekillendirmekle kalmayıp kimin güçlü kimin güçsüz olduğunu ortaya koyarken, bir yandan güçlü olanın gücünü haklı kılarak, güçsüz olanların bulundukları yerde kalmaları mesajını verir. Bu söylemlerin tümü ise iki farklı coğrafi temel ekseninde şekillenir: Doğu ve Batı.

Sinema, göstergebilimsel kodlara dayalı bir söylemdir. Göstergebilimsel analiz, filmlerde ele alınan kodları ortaya çıkarır, açıklar, sanki nesnelermiş gibi belirler. Bu bölümde sinemada Oryantalist kodlar ile bunların kullanım şekillerinden bahsedilecek, Bernardo Bertolucci'nin 'Çölde Çay' filminden örneklerle detaylandırılmaya çalışılacaktır. Çölde Çay, Paul Bowles'in 1949 yılında 'Esirgeyen Gökyüzü' adıyla kaleme aldığı, İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin ise filme çekerek 1990 yılında gösterime giren filmidir. Filmin başrol oyuncuları John Malkovich (Port), Debra Winger (Kit) ve Jill Bennet (Tunner) dır. Film Kit, Port ve Tunner isimli üç Batılı karakterin Doğu'ya (Kuzey Afrika- Tanca) yaptıkları gizemli yolculukla kendilerini bulma/yabancılaşmalarının hikayesidir. Film insan ruhunun yalnızlığını çöl metaforu üzerinden sorgular ve kurgular. Egzotik, erotik, ölümcül ve duyusal yapısıyla Doğulu kadınla özdeşleştirilen bir mekân olan çöl, bu filmi ana öğesini teşkil etmektedir. Yönetmen filmde, "Doğunun pis, sinekli, hastalıklı, kaotik, ilkel, kapalı ve mistik sonsuzluğunda, tüm bir Batı uygarlığını, kadın-erkek ilişkisini ve varoluş sorgulamasını yapar"

(Ulukoca, 3sene önce). Film aynı zamanda varoluşçu göndermelerle yüklüdür. 89 yıllık hayatının 53 yılını Fas'ta geçiren Paul Bowles, bu romanında "insan ruhunun ıssızlığına dalıp yalnızlık halini sorgularken Doğunun gizemli karmaşıklığında Batılı insanın ruhsal çöküşüne de yaklaşarak kendini irdelemesine imkân sağlamaktadır" (Erduğan, 2021). 'Çölde Çay', Doğu'ya yapılan bu seyahat ve macera, benliklerini kaybetmiş asi ruhlu iki karakterimizin (Port ve Kit) kendilerini sürgüne mahkûm edişlerinin de hikayesidir. Seyahatlerinin bir süresi yoktur. Bu sebeple programları da yoktur. Batılı düzen ve program gibi kavramlar burada yerini programsızlık ve düzensizliğe bırakır. Ağır hareket ederler. Seyahatleri yıllar sürüyor gibidir. Filmin sonunda Tunner üç aydır orada olduğunu söylediği zaman aslında sanki yıllar geçmiştir. Macera arzusu filmde "görünmeyeni görünür kılma, gizemi ortadan kaldırma ve farklılığı keşfetme ve deneyimleme isteğiyle dolu Batılı kahramanları" (Erkan, 2009, s.147) birer gezgine dönüştürür. Filmin ilk sahnelerinde Amerikan yaşamının, teknolojik gücünün temsil eden kareler göze çarpar. "Dev binaların yükseldiği Amerika'da kalabalık sokakların, çalışan insanların ve görkemli eğlence merkezlerinin görüntüleriyle başlayan filmin ilk sahneleri, modern yaşamı özetler niteliktedir" (Avcı, 2016, s.333).

Kit ve Port, 2. Dünya Savaşı sonrasında "anlam krizine giren Batı"dan (Erduğan, 2022) uzaklaşıp, çağdaş metropol yaşamından ve modern dünyadan kendilerini soyutlayarak yitirdikleri benliklerini bulmak arzusuyla Doğu'ya doğru ne zaman biteceği belli olmayan bir yolculuğa çıkarlar. Amaçları "yitirdikleri benliklerini Sahra Çölü'nün sonsuz, anlaşılmaz, devinimsiz boşluğunda" (Erduğan, 2022) bulmaktır. Ancak birbirlerini yeniden bulma arzusu içinde giderek daha fazla yalnızlaşarak birbirlerine yabancılaşırlar ve sonunda Port'un ölümüyle sonsuza kadar birbirlerinden ayrı düşerler.

Yol ve yolculuk filmleri çoğu kez metafor olarak bireylerin içsel yolculuklarını ifade etmek için de sinemada çokça kullanılan bir yöntemdir. Dış dünyadan (Batı'dan) iç dünyaya (Doğu'ya) geçişin bir sembolü olan bu yolculuk; filmde çiftin başta kadın-erkek ilişkileri olmak üzere, hem Doğu-Batı karşıtlığı hem de insana dair bütün bir varoluşun sorgulanmasını temel almaktadır. "Kitabın tanıtım bülteninde bu yolculuk, "çölün ortasında kendine acıklı bir Batı kalesi kurma çabası" olarak anlatılır" (Avcı, 2016, s.333). Port bir müzisyen, Kit ise bir yazardır. Her ikisi de sanatla uğraşmalarına rağmen modern insan yaşantısının sıkıntılarını üzerlerinden atamamışlardır. Kit ve Port'un evliliklerini kurtarmak için çıktıkları bu yolculuk onların kurtuluşu olmak yerine tamamen kaybolmalarını ve kaybetmeyi getirir.

Filmin ilk sahnesinde terli bir adamın (Port) yatakta gözlerini yukarı dikerek baktığı bir kareye ezan sesi eşlik eder. Bu sahneyle Batılı kahramanların Doğu'daki varlığı başlamış olur. İlk çıktıkları limanda (Fas –Tanca) büyük demir yığını görünümünde bir vinç dikkatimizi çeker.

Karakterlerimiz 'ara' bir mekândadırlar. Henüz ne tam Batı'dan ayrılmışlar ne de tam Doğu'yla kaynaşmış durumdadırlar. Bu kareden sonra bir daha filmin sonuna kadar Batılı anlamda teknolojinin yer aldığı bir kareye rastlayamayız. Son sahnelerde ise vinç bu kez biraz uzaktan gözümüze ilişir. Burada Doğu'dan çıkmaya az kaldı mesajı verilmek istenir. İlerisi artık Batı'dır. Görüntüye giren Mercedes taksi bu fikri pekiştirir niteliktedir. Bu karelerde yer alan Doğulu insanlar ise hala Doğu'da bir yerde olduklarını ifade etmek için kullanılmışlardır.

Batılı karakterlerimiz karaya çıkar çıkmaz aralarında şu diyalog geçer, Kit şöyle der: "T*urist olan kişi bir yere vardığı anda evine geri dönmeyi düşünür. Oysa bir gezgin hiç geri dönmeyebilir."* (Çölde Çay). Kit yarı turist/yarı gezgin, Port tam gezgin, Tunner ise tam turisttir. Bu durumu filmin ilerleyen sahnelerinde çok net bir şekilde algılarız. Kit ve Port'un giydikleri kıyafetler giderek yalınlaşıp kirlenirken, filmin sonunda Tunner halâ Batı'lı kıyafetleriyledir. Gezgin olmak Oryantalist bir eylemdir. Zira Doğu'yu merak ve keşif duygusuyla ortaya çıkmıştır. Gezginlerimizin Doğu'da kalma süresi belirsizdir. Port ve Kit bir iki sene orada kalabileceklerini söylerler. Tunner ise turistik gezme eylemi bittikten sonra geri dönecektir. Turist olmak, modernitenin getirdiği tüketim kültürünün (yani Batı'nın) yarattığı bir tipoloji olup, gidilen mekânı kısa bir süre içinde gezerek tüketmek üzerine kurulu bir yapıdır. Bu yapı içinde gidilen yer içselleştirilmeden yüzeysel olarak gezilir. Batı'nın zenginliği ile Doğu'nun fakirliği, film süresince Batılı karakterlerin bavul sayısıyla ve bu bavulların sürekli olarak sayılmasıyla belli aralıklarla tekrarlanır.

Filmde koyun sürülerinin ve koşan çocukların ardı ardına sahnelerle gösterilmesi, Doğu insanları ile ilgili despotizme, başkası tarafından yönetilmeye köleliğe ve itaate alışmış, boyun eğen insanlar oldukları mesajı verilmek için kullanılır. Despotizm, boyun eğme, itaat gibi soyut kelimeleri filmlerde nesnelerle anlatmak mümkün olmadığı için, iki farklı somut nesne olan koyun sürüsü ve kalabalık çocuk görselleri kullanılarak bu soyut kavramlar kurgu yöntemiyle somut, gözlemlenebilir kavramlar haline dönüştürülmüşlerdir.

Hollywood'un Oryantalist söylem içeren bazı filmlerinde 'karşıt kurgu' tekniğini görmek mümkündür. Bu kurgusal anlatım şekli 'Çölde Çay'ın ilk sahnelerinde göze çarpar. Amerikalı Kit, Tunner ve Port bembeyaz neredeyse hiç buruşmamış giysileri içinde gösterilirlerken, bavul taşıyıcıları ile çocuklar yırtık ve kirli kıyafetleriyle dikkat çekerler. Kit, Port ve Tunner ne kadar temiz, şık ve beyazsa, Doğulu çocuklar o kadar kirli, paçavralar içinde ve karadır.

Film genelinde genellikle sıkışık ve parçalı kadrajlar göze çarpar. Özellikle otel odalarının hemen hemen hepsinde net bir mekân algısı yakalamak mümkün olamaz. Hepsi neredeyse hareket edilemeyecek kadar sıkışık ve küçüktürler. Minyatürvari bir yapı dikkatimizi

çeker. Bu mekâna Oryantalist bir bakıştır. Aslında bu sıkışık yapı, Batılı karakterlerin bavul sayıları ve hacimleriyle bir tezat teşkil etmektedir. Büyüklük (bavullar, şapka kutuları vs.) ve çokluk karşısında, küçüklük ve azlık vurgusu filmdeki oryantalist öğelerin önemli sayılabileceklerinden bazılarıdır.

Oryantalist sinemada kalabalıklardan geçildikten sonra çoğu kez bir köşe dönülerek ıssız ara sokaklara varılır. 'Çölde Çay'da Port otelden çıktıktan sonra yürürken önce Batılıların yoğun yaşadığı cadde görüntüleri ona eşlik eder. Az sonra yerlilerin yoğun olduğu bir bölgeye geçiş yapar ve hemen ardından da kendini ıssız bir geçitte bulur.

Doğunun bakir topraklarının keşfi, aynı zamanda peçesinin ardına gizlenen kadının da keşfidir. Bu bir anlamda Batı'nın eril gücü ile Doğu'nun kadınsılığının bir eğretilemesidir. Böylelikle bilgi nesnesi olan Doğu, arzu nesnesi olmaya başlar. Yerli kadın ve erkekler Batılı erkeklerin ancak fantezi dünyalarında yaşatabilecekleri bir dünyanın aktör ve aktrisleridir (Erkan, 2009, s.90). Doğulu yerli kadın ise seyirlik, egzotik ve cazibeli bir cinsel objedir. Bu filmde Port'un gecenin karanlığında bir yerlinin telkinlerine kapılarak onun peşinden gitmesi Doğu'nun gizem ve cinsellikle olan bağını gözler önüne sermektedir. Filmde yerli kadın esmer teni ve dolgun göğüsleriyle arzu nesnesi Doğulu kadın tiplemesine uyar niteliktedir. Bu anlamda Batı, Doğu için hayaller kuran eril bir arzunun temsilcisi, Doğu ise bu arzunun kadınsılaştırılmış nesnesi olarak konumlandırılır (Erkan, 2009, s.113). Doğu ayrıca Batı'da edinilemeyen cinsel deneyimlerin bulunabileceği bir yere indirgenir. Filmde yerli erkeğin öncelikle Port'u çadıra götürmek üzere tavlamasını ve parayı peşin olarak almasını, ardından da gizemli yerli kadının ilişki sonrasında Port'un cüzdanını çaldığını görürüz. Bu sahnede görüldüğü üzere Doğu açgözlülükle özdeşleştirilir. Port parasını peşin ödemiş olmasına rağmen cüzdan yine de çalınır.

"Oryantalist ve sömürgeci söylemde Doğu, çöl ve ormanları ilkel ancak verimli topraklarını Batılı sömürgeci erkek özne için saklayan, el değmemişliği ve bekaretiyle efendisi tarafından keşfedilmeyi bekleyen dişi bir arzu ve fantezi nesnesine dönüştürülür" (Erkan, 2009, s.61). Aynı zamanda çöl ölümcül, sırların gizlendiği, acımasız doğasının Batılı kahramanlar için tehlike yaratacak bir şekilde sergilenerek onlar için yaşanması uygun bir yer olmadığı mesajı verilir. Çöl manzaraları keşfedilmeyi bekleyen belirsizliklerle dolu gizemli bir mekân olarak genellikle uçsuz bucaksız ve panoramiktir. Çöl aynı zamanda varoluşsal fantezilerin yok olup gitmesinin sembolü olarak ve Doğu'nun dingin ancak ölümcül ve sırlarla dolu yüzünü tarif etmek için Oryantalist filmlerde çokça kullanılır. 'Çölde Çay' filminde Port ve Kit'in uçsuz bucaksız bir manzara eşliğinde Port'un hastalanmadan önce çöle doğru bisiklet sürüşleri aslında bir anlamda gelecek olan sıkıntıları da bize hissettirmektedir. Burada çölün gizemine ve belirsizliğine doğru bir yolculuk öncelenmekte, çölde ikisinin sevişmesi ise kadınsılıkla

özdeşleştirilen çölün Batılı erkek tarafından fantazileştirilmesini simgelemektedir. Birbirlerine olan tensel yakınlık çöl metaforu ile anlatılmaya çalışılırken, ilişkilerindeki karmaşıklık karmaşık şehir yaşantısına (Batı'ya) gönderme yapar. Kit kırmızı beresi ve kırmızılı kıyafetiyle arzu nesnesi olmayı öncelemektedir. Kit'in giydiği kırmızı kıyafet aynı zamanda donup kalmış bir Doğulu arka fon manzarası önünde canlılığı vurgular. Film'de çöl sık sık karşımıza çıkar. Diğer taraftan Orta Çağ'dan beri bakirelik ile özdeşleştirilen Doğu imgesi (bakir el değmemiş topraklar), onu keşfetmek üzere yola çıkan seyyahları bir bilinmeze doğru çeker. Bu Oryantalist yapı, Doğu Batı zıtlığını anlatabilmek için pek çok filme konu olmuştur. Oryantalist filmlerde Doğu çoğu kez pitoresk bir manzara şeklinde temsil edilir. Bu bir anlamda Doğu'nun tiyatro sahnesine dönüştürülmesidir. Aynı zamanda, kendisini Avrupalının kendisini keşfetmesi için saklayan el değmemiş bir arzu nesnesidir.

Batı'da 'Moda' diye bir kavram vardır. Moda, zaman içinde mutlaka değişikliğe uğrar. Ancak Doğu, Batı gibi değildir, değişime kapalıdır. Orada "hemen her şey ve her yer sabit" tir. (Erkan, 2009, s.75). Sinemada Batı'yla Doğu arasındaki kültürel farklılıklar pek çok filmde Doğu'yu başka bir zamana aitmiş gibi göstererek de verilir. 'Çölde Çay' filminde ise Batılı karakterler her gün yeni bir kıyafet ve renk kombinasyonuyla görünürlerken, Doğulu karakterler neredeyse üzerlerine bir çuval geçirmişçesine tek renk ve tipte canlandırılırlar

Hollywood sinemasında Doğulu ve Batılı erkeğin dövüş ve benzeri sahnelerde karşılaşmalarında Batılı erkeğin alttan çekim tekniğiyle çekilip güçlü, üstün gösterilmesi söz konusuyken Doğulu erkeğin üsten çekim yapılıp küçük, güçsüz gösterilmesi söz konusudur. Bu çekim teknikleriyle Doğulu erkeğin, Batılı erkek karşısında güçsüz, zayıf ve zavallı olduğu mesajı izleyicilere verilmiş olur. Bu tür etkiler gölge teknikleriyle de yaratılabilir. 'Çölde Çay' filminde Port'un rahatsızlığı sırasında kapıdan bırakılan yemeği almaya giderken Kit'in duvara vuran devasa gölgesi dikkat çeker. Bir Doğulu ile ona muhtaç Batılı kadının kapı eşiğinde eşdeğer pozisyonlarda duruşu, Batılı kadının büyük gölgesi ile dengeyi Batılı kadının üzerine çeker. Eşitlik bir anda bozulur.

Doğu aynı zamanda rastlantısallığın olduğu bir macerayı deneyimleme alanıdır. "Macera, görünmeyeni görünür kılma, gizemi ortadan kaldırma ve farklılığı keşfetme ve deneyimleme isteğiyle dolu Batılı kahramanları öncelikle birer kâşif ya da gezgine dönüştürür" (Erkan, 2009, s.147). Kit, Port ve Tunner'ın Doğuya ilk ayak bastıkları anda yaptıkları konuşma turist ve gezgin olmak üzerinedir. Turner turist olmayı yani Doğu'da kendi konumunu ve varlığını korumayı tercih ederken- ki filmin sonuna kadar giyimiyle ve davranışlarıyla bunu hep hissederiz- Kit ve Port gezgin olmayı tercih ederler. Kit aslında kendisini yarı gezgin olarak tanımlar. Seyahat programları ve süreleri belirsizdir ve sürprizlere açıktır. Port bir replikte

‘benim tek programım hiç programının olmaması’ der. Tesadüflerle yaşamayı tercih ederler. Filmde anlatıcı, “Kit ve Port “zaman hiç yokmuş gibi yaşama hatasına düşmüşlerdi... zamanla her şey olabilirdi” der. (Çölde Çay). İşte bu tür bir yaşantı için rastlantısallıkla özdeşleştirilen Doğu çok uygun bir ortamdır. Port sonunda bu belirsizlik ve amaçsızlık içinde kaybolur, yani ölür. Kit ise, o da kendisi olmayı kaybederek ‘Öteki’ olur. Ancak ‘Öteki’ olarak da varlığını uzun süre sürdüremez, kendi olmaya geri döner. Ancak bu geri dönüş eski bulunduğu noktadan artık çok farklı bir yer olacaktır.

Filmde yer alan uzak çekim tekniklerinin kullanılmasını gerektiren en önemli faktör Oryantalist bakış açısının oluşturduğu düalist yapıdır. Doğu ve Batı karşıtlığını/ikiliğini verebilmek için çekim yapılan mekânın her yanıyla gösterilmesi önem taşımaktadır. Ayrıca avlu balkon gibi mekânlar da Oryantalist öğelerdir. Zira bu mekânlar ara mekânlardır. ‘Çölde Çay’ filminde fotoğrafçı kadının oğlu rolündeki Eric Lyle karakteri aslında Batı’nın Doğu’yla özdeşleştirdiği pek çok kodu bünyesinde taşımaktadır. Öncelikle yüzü apseli, dişleri bozuk, elleri kirli, sürekli terleyen, üstü başı kirli, yırtık ve kadınsı mimikleri, ile Port’a olan davranışlarıyla ‘gay’ bir tiplemeyi canlandırır. Ayrıca sürekli olarak Port’tan borç para ister. Geri ödeyeceğini söyler ama ödemez, Port’un cüzdanını çalar. Tüm bu Oryantalist kodlar Batı’nın ötekileştirdiği kodlar olup aslında tümü Bertolucci tarafından Batılı bir erkek imgesinde somutlaştırılırlar.

Filmin bir sahnesinde, sağ köşede kilimi üzerine terliklerini çıkarıp dua eden bir Doğulu imajının yanında aslında Müslümanlar için ayakkabıyla gezilmemesi gereken yer olan kilim üzerinde ayakkabılarıyla dolaşan bir Batılı kadın, Mrs. Lyle görülmektedir. Burada da Batılının kibirli duruşu elinde üç ayakla (fotoğrafçının makinasını sabitleme aracı) tescillenmektedir. Aynı ayakkabı diyaloğu Port çadırdaki yerli kadına gittiği zaman da yaşanır. Yerli adam Port’a ayakkabılarını çıkarıp çıkarmayacağını sorduğunda, o hayır cevabını verir. Bir müzisyen olan Port’un Doğu’ya özgü bir müzik aleti olan Ud’unun valizinin üstünde yer alması Port’un Doğu’da bir gezgin olma çabasını anlamlandırırken, aksine Tuner’ın valizinin üzerinde tenis raketi taşıyor olması, onun Batılı karakterinden ödün vermemesini ve Batı’ya olan bağlılığını temsil etmektedir.

Doğu’yu konu alan metinlerin bir başka vurgusu da ikiyüzlü ve şeytan ruhlu olarak nitelendirilen yerli kadın üzerinedir. Doğulu kadınlar çoğu kez “erdem yoksunu, cinsel olarak çekici ve entrikacı olarak betimlenirler. Şark genellikle fantastik, egzotik ve erotik bir mekân olarak kurulurken, Oryantalizmde “seyirlik, şehvetli Doğulu kadın imajları” yeniden üretilir (Erkan, 2009, s.99). Doğulu kadınlar beyaz tenli de değildir. Onlar hep koyu renk tenle görselleştirilirler. Bu filmde de kör kadın şeytan ruhlu olarak betimlenmiştir. Kit bir Tuareg

olan Belqassim'ın himayesine girince ten rengi değişir. Artık Batılı hiçbir kodun yer almadığı bir dünyada o da Öteki'leşir. Ancak ne kadar ötekileşmiş gibi görünse de yeşil gözleriyle o bir Batılı'dır.

Oryantalist filmlerde Batı tarafından yaratılan Doğu manzaralarına çoğu zaman insan yığınlarının yarattığı bir düzensizlik ve kargaşa hali eşlik eder. Kalabalık ve tozlu pazar yerleri dikkat çeker. Oryantalist filmlerde Doğu çoğu kez düzensiz biçimde hareket eden insan ve hayvan kalabalıkları, dar ve bakımsız sokaklar, kalabalık Pazar yerleri ve uçsuz bucaksız çöl manzaralarıyla tasvir edilir. Böylelikle "bugünkü Doğu, geçmiş Doğu'dan izler arayan Batılıların tüm eylemlerine dekor oluşturan bir mekâna dönüştürülmektedir" (Erkan, 2009, s.124). Bu pazar yerlerinde çoğu kez düzensiz hareket eden ifadesiz, umursamaz insan yığınlarına rastlanır. Çarşaflı kadınlar, erkekler, çocuklar, develer, eşekler, küçük baş hayvanlar, köpekler, düzensiz bir şekilde ortalıkta dolanırlar. Oryantalist Doğu görsellerine çoğu kez develer ve köpekler de eşlik eder. Tüm bu görsel etkiler 'Çölde Çay'da da aralara serpiştirilerek kullanılmışlardır.

Doğu ile ilişkilendirilen umursamazlığı, hasta olan Port'a otobüsten indikten sonra bir kişi dışında kimsenin yardıma gelememesinden görebiliriz. Aslında hemen hemen filmin genelinde Doğulu kadın ve erkekler sanki dekorun bir parçasıymışlar gibi pasif olarak resmedilirler. Hepsi başlarına kadar örtük vaziyette amaçsızca ortalıkta dolanmakta, köşe başlarında durmakta, ya da belli noktalarda yerde oturmaktadırlar. Hepsi sanki güdülen bir sürünün elemanlarıdırlar. Kit, Port tifodan ölmek üzereyken de yardım istemek üzere dışarı çıkar. Dışarıda umursamaz bir erkek kalabalığı göze çarpar. Yine kimse onunla ilgilenmez.
Oryantalist filmlerde Batılı erkek kahraman çoğu kez Doğu'da yaşayacağı deneyimden habersizdir. Doğu'nun gizemli örtüsünü açarken de birtakım tehlikelerle karşı karşıya kalır. Doğu geçmiş ve ölümle ilişkilendirilirken, aynı zamanda sürprizlerle dolu bir deneyim alanına, vaad ettiği tüm tehlike ve zorluklara rağmen Batılıların sonuna kadar mücadele vereceği bir mekâna dönüştürülmektedir (Erkan, 2009, s.123). Filmimizde, Port, Kit ve Tunner Doğu'yu keşfetmeye geldiklerinde Tuner bir turist, Port ile Kit ise gezgindirler. Tuner yarı yolda kendi programını yapmak üzere ayrılırken, Kit ve Port belirsiz bir programla Doğu'nun gizemine kapılarak oradan oraya sürüklenirler. Hastalanmasına rağmen Port hiçbir zaman durup geri dönmeyi düşünmez. Doğu'nun hijyenik olmayan ortamında tifoya yakalanır ve sağlıksız ve yetersiz imkânlar sonucu yabancı bir lejyon karakolunun bir odasında ölür. "Öte yandan içinde bulundukları oda, ana rahmi olarak nitelendirilebilir. Port, bu odada yaşamını yitirirken Kit için yeniden doğum gerçekleşir ve yeni bir hayata doğru yol alır" (Avcı, 2016, s.335).

Doğu çoğunlukla filmlerde ikilikler üzerinden, yaşam/ölüm, canlılık/dinginlik gibi ikili karşıtlıklar içinde farklı deneyimlerin yaşanacağı bir mekân olarak tarif edilir. Doğu her zaman sonu gelmez bir geri kalmışlıkla anlatılarda yer alır. Joseph Campbell'in 'Kahramanın Sonsuz Yolculuğu' kitabında olduğu gibi karakterler bu yolculuk sonunda ya dönüşecekler ya da yok olup gidecekleridir. Doğu'ya özgü mekânlar genellikle 'patchwork' görüntüsünde kolajvari bir yapıda birbiri üstüne binen bir görüntü sergilerler. Bu görüntü mimari dokularda yer alabildiği gibi iç mekânlarda da göze çarpmaktadır. Aynı şekilde bu tür görüntüler kullanılan kumaşlarda da görülebilir. Ancak bu filmde birkaç kilim deseni dışında kıyafetler genellikle tek renklidir. "Neyim var neyim yok görmeyince ölüyorum sandım Port, Mülteciler gibi yaşıyoruz. Gemiden indiğimizden beri eşyalarımı çıkarmadım" (Çölde Çay). Bu sözler vardıkları bir otelde Kit'in neyi var neyi yoksa ortaya sermesine şaşıran Port'a verdiği cevaptır. Buradan da görüldüğü üzere Batılının maddi olana verdiği değer çok net bir şekilde ortaya konmaktadır. Kit eşyalarıyla kendi kimliğini ve varlığını oluşturmakta, eşyasız bir hiç olma korkusuyla yüzleşmektedir.

Port hastadır ve otobüsle başka bir şehire gitmek istemektedir. Ancak otobüste yer yoktur. Defalarca sormasına rağmen sorumlu kişiden olumlu yanıt alamayınca cebinden paralarını çıkarır ve havaya teker teker atarak bir yandan da şimdi mümkün olup olmadığını sorar. Cevap evettir. Bu sahneden de görülebileceği gibi filmde Doğu'lu erkek ile ilgili satın alınabilir ve rahatlıkla sömürülebilir imajı verilmek istenmiştir. Doğulu erkek Oryantalist filmlerde paragöz ve açgözlü bir kişidir. Para için her şeyi yapabilir. Kit'in beyaz kâşif şapkası sürekli yanındadır. Filmin ilk sahnesinde, limana indiklerinde şapkasını kutusundan çıkarır ve başına koyar. Doğu'da bir gezgin ve Öteki olmak için hazırdır. Port'un ölümünden sonra da valiziyle odadan çıktığında şapkası yine yanındadır. Bu da başlangıçtan beri filmde adı geçen gezginlik ruhuyla ilişkilendirilebilir. Port'un ölümünden sonra Kit'in onun ceketini giyerek tam gezgin olma rolünü üstlendiğini ve bu haliyle "bilinçsizliğe ve unutulmaya doğru bir yolculuk" (Erduğan, 2021) yaptığını düşünebiliriz. Ancak Kit, Tuareg'ler tarafından kurtarıldıktan ve bir Tuareg olan Belqassim'in himayesine girdikten sonra şapkasını ve gözlüğünü çocuğa verir. Artık bir gezgin değildir. Onlardan yani Öteki'lerden, yani Doğulu'lardan biri olmuştur.Tuareg Belqassim'in Kit'in Batılı kıyafetlerini çukura gömmesiyle Kit'in Öteki'ne dönüşmesi daha da netlik kazanmış olur. O artık Batı'lı kendine yabancılaşmış, Öteki'lerden biri olmuştur. "Port'un ölümüyle iyice yalnızlaşan Kit, kendine ve hayata giderek daha çok yabancılaşır. Kendini herhangi bir yere, ülkeye ya da kimliğe ait hissetmeden yaşadığı bu yabancılaşma onu, içinde bulunduğu toplumun kimliğine uymaya zorlasa da uyum sağlayamaz" (Avcı, 2016,

s.337). Belqassim'in hareminin bir parçası olarak bir süre bir odaya kilitli olarak yaşar. Ancak bu beraberlik sonucu yerli toplum tarafından da dışlanır ve sonunda kendini hastanede bulur.

Filmin başındaki yoğun diyalogların aksine Kit bu süreçte sessizliğe bürünür. İçsel bir yolculuk başlar. Bu arada "varoluşsal çıkmazlar kendini göstermeye başlar" (Erduğan, 2021). Filmin ilk yarısı ile ikinci yarısı "keskin sinema teknikleriyle birbirinden" (Erduğan, 2021) ayrılır. İlk bölüm çok parçalı ve katmanlı haliyle Doğu'da olma halini yoğun bir şekilde hissettirirken, ikinci bölümde uzayıp giden çöl manzaraları ve sonsuzluk, hiçlik hissi veren görüntüler, Doğu'yu bu kez farklı bir şekilde tanımlar. Filmdeki Batı Doğu karşıtlığı, Oryantalizmde Erkek ve Kadın ile özdeşleştirilirken, ikisinin arasındaki uçurum da gözler önüne serilir. Filmin ilk bölümünde Port'un hakimiyeti, ikinci bölümde yerini Kit'in hakimiyetine bırakır. Kit, Tuareg Belqassim tarafından kurtarıldığında öncelikle bir çocuk tarafından eteğinden tutularak Belqassim'a götürülür, ardından Batılıların Doğulu kadınları köle olarak almadan önce yaptıkları gibi dişleri ve vücudu onun tarafından kontrol edilir. Bu işlemler aslında Batılıların Doğulu kölelere yaptıklarının bir eğretilemesidir.

Doğulu erkekler Oryantalist sinemada, çoğu kez vahşi, sessiz, açgözlü, uyuşuk ve hatta tuhaf olarak resmedilirler. Yerli kadınlara oranla yüzleri daha fazla görünür kılınır. Bu filmde Doğu ile özdeşleştirilen vahşilik, bütün Tuareg'lerin ateş etrafında otururlarken, bir tanesinin uzun bir bastonu taşa vurarak vahşi sesler çıkardığı sahnede görülür. Pek çok başka sahnede de vurma sesine eşlik eden çığlıklar dikkati çeker. Bu aslında Batı'yla ilişkilendirilen diyalog ve konuşmanın karşısına konulan çığlık ve sessizliktir. Yerli kadınlar ise Oryantalist sinemada çoğunlukla yerel giysileri içinde suskun, çocuksu ve utangaç, çoğunlukla birbirine benzer görüntülerle ifadesiz yığınlar olarak temsil edilirler. Ancak bu suskunluğun altında yatan bir sinsilik de söz konusudur. Doğu'da labirentimsi dar sokaklar vardır. Belqassim'ın köyüne geldiklerinde develerle bu dar sokaklarda ilerledikleri görülür. Yerel kıyafetlerin genelde tek tip olması Batılıların kimlik değiştirmesini kolaylaştırır. Doğulu kıyafetler giyen Batılılar Doğuluların arasında rahatlıkla kaybolabilirler. Bu filmde de Belqassim'ın köyüne geldiklerinde Kit erkeklerin giydiği kıyafetlere bürünür ve kılıç kuşanır. Böylelikle onlardan biri olur, varlığı fark edilmez. Ancak bir açık noktası vardır ki o da göz rengidir. Bu sebeple de kimseyle göz teması kurmaması gerekmektedir.

Doğulu çocuksu, Batılı ise erişkindir. Bu sebeple de Belqassim karakteri için neredeyse çocuk sayılabilecek bir oyuncu seçilmiştir. Kit ise Batılı kadın olarak erişkin olandır. Kit kilitli olduğu odada aynada kendini görür ve o anda aslında Öteki olmak istemediğini fark ederek yüzünü silmeye başlar. İşte o zaman bir şeylerin değişmeye başlayacağını tahmin etmeye

başlarız. Ve hemen ardından Kit, Belqassim'in bir yolculuğa gitmesiyle birlikte eşi tarafından serbest bırakılır. Dışarı çıkar, başını açar ve kendi olarak aralarından ayrılır.

Oryantalist filmlerde kimi zaman çıldırmış gibi davranan halk kitleleri ve onların arasında dolaşan Batılı kahraman dikkat çeker. 'Çölde Çay'da da Kit, Belqassim'ın kadınları tarafından kilitli bulunduğu odadan kurtarılarak serbest bırakıldıktan ve kendi isteğiyle oradan ayrıldıktan sonra kendini bir Pazar yerinde bulur. Doğulular arasında yürür. Yediği yemek için para ödemeye çalışırken kalabalıklar tarafından sürüklenerek ve çekiştirilerek dışarı atılmaya çalışılır. Neredeyse linç edilecektir. Doğu'nun yemekleri de ilkel hatta tiksindiricidir. Tunner çorbanın içinde böceklerin yüzdüğünü söyleyerek, içmez. Son sahnelerde ise Kit pazarda yürürken ilkel şekilde kesilmiş üzerinde sinekler gezen çiğ et sahneleri dikkat çeker.

Yeşil rengin kullanımı filmde Batılı mekânlardan Doğulu mekânlara doğru ilerledikçe çok sık olarak karşımıza çıkmaya başlar. Birçok Asya ve Doğu kültüründe yeşil renk yeni ve sonsuz yaşamla, yeni başlangıçlarla, gençlik sağlık ve bollukla ilişkilendirilir. İslamiyet'in rengi de yeşildir. Yeşil aynı zamanda arada olmayı da ifade eder. Bu filmin tamamına aslında yeşil renk hakimdir. Yeşilin tonları bulunan yere göre değişmektedir. Doğu'nun içlerine girdikçe İslamiyet'in yeşili dediğimiz ton sıkça görülmeye başlanır. Filmin başında Batılı karakterlerin kıyafetlerinde varlığından pek de emin olunamayacak tonlarda yeşil renk dikkat çeker. Ancak valizlerindeki 'İskoç yeşili' adında da anlaşılacağı üzere asaletin simgesi olup Batılı bir renktir. Filmin sonlarında ise yeşilin tonu iyice koyulaşır, zehir yeşili ile petrol yeşili arasında bir tona bürünür. Karakterlerimizin hepsinin üzerinde koyu yeşil (İskoç Yeşili) giysi vardır. Bu, şehirli durumlarını terk etmediklerini gösterirken, Tuareg'lerin giydikleri petrol yeşiline yakın kıyafetler, arada olma, hiçbir kültüre ait olamama halini ifade eder. Kit Tuner ve Lyle'ların ceket/pantolonlarında da görülen bu renkler onların Doğu'da hiçbir yere ait olmama hallerini de simgeliyor olabilir. Bu ton yeşilin kullanımı bir yandan umudun yok olmaya başlamasını ve ölümü ifade ederken, diğer yandan İslamiyet'te kutsal bir renk olup gücü temsil eden başka bir ton yeşilin, Oryantal kültürlerde umut, iyi niyet ve bereket simgesi olarak kullanıldığı görülür.

Bazı karelerde, Kit'in kıyafetlerinin rengi Tunner'ın kıyafetleriyle benzerlik göstermektedir. Onların aksine Port'un kıyafetlerinin renkleri ise çoğu kez doğayla uyumludur. Ancak yine de şapkası başından ceketi üzerinden eksik olmaz. Kit'in ve Tunner'ın giydikleri İskoç yeşili pantolonlar ve onun üzerine giydikleri kırmızı çizgili ve kareleri gömlekler şehirli renklerde ve desenlerde kıyafetlerdir. Son karede ise yine Tunner'ın üzerindeki İskoç Yeşili gömlek şehirli ve Batılı olmasına vurgu yapmaktadır. Filmin başında ve sonunda ise daha pastel rahatlatıcı bir renk olan adaçayı yeşilinin tüm kıyafetlerde hâkim bir renk olduğunu görürüz.

Filmin sonunda Kit'in giydiği pastel mavi kıyafet ise onun ruhundaki dinginliği ifade etmek için kullanılmıştır. Hastane mekânındaki yeşil ise yine Doğu'da olduklarını hissettirmekle birlikte, duvardaki haç oranın Batılı bir mekân olduğunu bize söyler.

Özellikle gözlere film genelinde çok fazla vurgu vardır. Filmde yeşil göz ve beyaz ten Batılılıkla ilişkilendirilirken, kara göz ve kara ten Doğu'yla özdeşleştirilmektedir. Bu anlamda filmde dikkati çeken bir nokta da Anlatıcı, Kit, Tunner ve Belqassim'ın göz renkleridir. Kit ve Tunner'ın gözleri yeşil iken Belqassim'ın gözleri kapkaradır. Anlatıcının göz rengi de yeşildir. Burada zaten filmin en başından anlatının bir Oryantalist söylem üzerine kurulduğu vurgusu yapılmaktadır. Port'un göz rengi ise arada bir yerde olup onun ruhundaki hiçbir yere ait olmama vurgusuna uygun düşmektedir.

Filmin geneline hâkim olan iki mekânın kullanımı söz konusudur. Bunlardan bir tanesi ilk sahnelerde jeneriklerle birlikte gördüğümüz modern kent ve bu kentte binalar arasına sıkışıp kalmış yalnızlaşmış insan kalabalıkları, diğeri ise Sahra Çölü'dür. Çöl filmde, sanayileşme ve kapitalleşmenin insan ruhunda yarattığı çölleşmenin ve ruhsal çöküntünün metaforu olarak kullanılmıştır. "Çöl, sonsuz boşluk ve hiçliğe işaret etmektedir." (Avcı, 2016, s.339). Çölde yalnız kalan Kit ise ne Batı'da ne Doğu'da ne zenginlikte ne de yoklukta mutlu olamayan, aradığını bulamayan, belki de ne aradığını bilmeyen insanı temsil etmektedir.

Filmin son sahnesinde Kit seyahate ilk başladıkları mekâna geri döner. Batı'lı kadın imgelerinin aynada yansımaları görülür. Filmin başında anlatıcı Bowles "Kit ve Port'un hiç düzenli hayatları olmamıştır. İkisi de öylesine zaman hiç yokmuş gibi yaşama hatasına düşmüştü" (Çölde Çay) der. Bu sebeple de kendilerini Doğu'da aramak istemişlerdir. "Modern insanın içinde bulunduğu yalnızlık ve iletişimsizlikle dünyaya ve kendisine yabancılaşması filmin bütün atmosferinde kendini göstermektedir. Çağdaş bireyin en önemli problemi olan kalabalıktaki yalnızlık, özellikle Kit'in tüm yaşamına nüfuz eder" (Avcı 2016. ss.336-337). 'Çölde Çay', "Batı'nın gerçekliğine karşı mistisizm ve gizem, Batı'nın modern yapısına karşı gelenekler, Batı'nın gelişmiş toplum yapısına karşı geri kalmış klanlar ve bedeviler ile çoğunlukla Doğu'ya ait olduğu düşünülen sapkın cinsellik anlayışları ve Doğunun tekinsiz" (Erduğan, 2021) dünyasını filmsel anlatıya yansıtır.

> *"Fakat şu bir gerçek ki, tüm farklılıklarımıza rağmen insan denen varlık tek bir esirgeyen gökyüzünün altında yaşar. Çöl kumundan bir kale misali, dokununca yıkılıveren duygularımızla ufka doğru baktığımızda kendimizden başka bir şey göremezken belki de sevgi denen şeyi kaçırıyoruz. Yüksek egolarımızla hep daha fazlasını isterken elimizdekileri kaybettiğimizin farkına bile varamıyoruz*" (Erduğan, 2021).

Sonuç

Batı, Doğu ile girdiği ilk ilişki dönemlerinden itibaren Doğu toplumlarına olumsuz yaklaşmıştır. Doğu toplumlarının pis, barbar, şehvet ve şiddet düşkünü toplumlar olduğu her dönem söylemlerinde yinelenmiş, 19. yüzyılda ise Doğu toplumlarına karşı küçümseyici bakışları daha belirgin hale gelmeye başlamıştır. Batı'nın, Doğu toplumlarını olumsuz özelliklerle tanımlamalarının altında sömürgeci düşünceler yatmaktadır. Batı, Doğu toplumlarına olumsuz özellikler yükleyerek onları kurtarıcı bir misyon yüklenmiştir. Batı için Doğu toplumlarına özgürlük ve demokrasi getirecek olan kendileridir. Doğu, Batı'nın gözünde arzu nesnesidir. Oryantalist tablolar, yazılı metinler ve sinema ile Doğu, kapitalist toplumlara kısa süreli de olsa düşsel bir görüntü oluşturur.

Her ne kadar Batı'nın Doğu'ya biçtiği 'Öteki' rolü zamanla değişime uğramış olsa da, Doğu hep İslamiyet'le ilişkilendirilmiş, 1990'lardan sonra Hollywood'un 'Öteki' Doğu için biçtiği role terörizm de ilave olmuştur. Doğulu toplumlar ve dolayısıyla İslamiyet'in Amerikan ve Avrupa toplumları için her zaman bir tehdit unsuru olması söz konusudur. Soğuk Savaş sonrası filmlerde Rus ajanlara karşı başarı elde eden Amerikalılar söz konusuyken, 11 Eylül sonrası Hollywood filmlerinde, savaşın düşmanı yenmenin yanında onu dönüştürmek, ıslah etme çabası da söz konusudur. Güçlü, zeki olan ve bu güçlüklerin üstesinden gelen, başarılı olan hep Batılılar olacaktır.

Tüm bu anlatılara bakıldığı zaman Klasik Oryantalist söylemin zaman içinde değiştiğini söylemek pek mümkün değildir. Bu da gelişmiş Batı ve barbar Doğu ayrımının filmler aracılığı ile halen devam ettiğini bize gösterir. Batı kültürü, filmleri erkeklik teması, dolayısıyla da güç ve emperyalist ilişkiler temelinde şekillenmektedir. Doğulu insan sorunlarla karşılaştığında bunun üstesinden gelebilecek yetiye sahip değildir. Bu nedenle filmlerde Batılı aktörün yol göstermesi ve yardımıyla belirli olayların üstesinden gelebilir. Doğu aslında bir Avrupa uydurmasıdır. Doğu, kapitalizm ve sanayileşmeden kaçmaya çalışan Batılı romantiklerin hayallerinde yarattığı bir sığınaktır. Ve bu sığınak onların kendi yaşantılarında kaybettikleri her şeyle süslenmiş ve süslenmeye devam etmektedir.

Bu çalışmayı Nazım Hikmet'in 1925 yılında yazdığı 'Piyer Loti' şiirinden bir bölüm ile bitirelim:

Tevekkül!
Kısmet!
Kafes, han, kervan şadırvan!
Gümüş tepsilerde rakseten sultan!
Mihrace, padişah, bin bir yaşında bir şah.

Minarelerde sallanıyor sedef nalınlar, burunları kınalı kadınlar ayaklarıyla gergef dokuyor.

Rüzgarlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor!

İste Frenk şairinin gördüğü şark!

İşte dakikada 1.000.000 basılan kitapların şark`ı!

Lakin ne dün ne bugün ne yarın böyle bir şark yoktu, olmayacak! (Gürsel 2018).

Kaynakça

- Avcı, İ. B. (2016) Jean-Paul Sartre'in Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay filmi. *Selçuk İletişim*, 9 (3): 321-342. doi: 10.18094/si.24705
- Bulut, Y. (2020). *Oryantalizmin Kısa Tarihi.* Küre Yayınları.
- Çaycı, A. (2018). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Sanat*. İnsan Yayınları.
- Çölde Çay. [720pizle5]. https://720pizle5.com/izle/dublaj/the-sheltering-sky.html
- Erduğan, M. (16 Haziran 2021). *Edebiyattan Sinemaya: Bir benlik arayışı; Çölde Çay.* İndyturk. https:// www.indyturk.com/node/374361/türkiyeden-sesler/edebiyattan-sinemaya-bir-benlik-arayışı-çölde-çay
- Erkan, H. (2009). *Hollywood Sinemsaında Oryantalizm*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Gürsel, N. (02/08/2018). *Pierre Loti İstanbul'da: Nazım'ın "haksızlik ettim" dediği Pierre Loti Şiiri.* Cafrande. https:// www.cafrande.org/izler-ve-golgeler-pierre-loti-istanbulda-nedim-gursel/
- Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Ulukoca, E. (3 sene önce). *Batı'dan Doğu'ya Bir Bakış: Filmlerle Oryantalizm.* Film Hafizası. https://filmhafizasi.com/batidan-doguya-bir-bakis-filmlerle-oryantalizm/

TÜRK SİNEMASININ İLK KUMAR PARODİSİ: İLLEGAL HAYATLAR

Mehmet Işık[22]

Dilaver Bayındır[23]

Giriş

Şans oyunları ve kumar, antik çağlardan bu yana gündelik hayatın önemli unsurlarından biri olagelmiştir. İnsan var olduğu sürece bu oyunlar da vardır. Erken dönem mağara resimleri, insanoğlunun mağarada yaşadığı dönemlerde dahi şans oyunlarının ve kumarın var olduğunu doğrulamaktadır (Weisman, 2008, s.60). Arkeolojik kanıtlar, eski mağara sakinlerinin koyun veya köpek kemiklerinden yapılmış kendi zar versiyonlarına sahip olduklarını ve 40.000 yıllık mağara çizimlerinin kumar faaliyetlerini tasvir ettiğini göstermektedir (Van Wormer ve Davis, 2018, s.69).

Kumar, efsanelerde ve tarihte önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Eski Yunan efsanelerine göre Zeus, Poseidon ve Hades evreni zar atarak paylaşmıştır. Bu paylaşım sırasında Poseidon denizleri, Hades yeraltı dünyasını, Zeus ise Gökleri kazanır (Lyons, 2012, s.181; Zangeneh, Blaszczynski and Turner, 2008, s.159). Hint destanı Mahabharata'da dünya, Tanrı Şiva'nın kraliçesi ile oynadığı bir zar oyunu olarak tasavvur edilir. Destanın ana aksiyonu, Kral Yudhistira'nın, Kauravalarla oynadığı zar oyunu üzerine kurulmuştur (Brenner ve Brenner, 1990, s. 5). Yudhisthiva bir oyunda 100.000 altın, 1.000 fil, tüm köle ekibi, ordusu, kardeşleri ve karısı üzerine bahse girer (Constable, 2010). Şans oyunları ve kumar, Roma'da da yaygındır. Tavernalarda, konaklama alanlarında ve askeri kamplarda zarların bulunduğuna ilişkin arkeolojik kanıtlar, kumarın bir boş zaman etkinliği olduğunu göstermektedir. İmparator Agustus (M.Ö 63-14) döneminde kumara yönelik bazı yasaklar getirilmiştir (Pope ve Voges, s. 462-463; Hoffman-Jorgensen, 2017, vii). Ayrıca Romalı askerlerin, İsa'nın çarmıhtaki giysileri için kura çektiğine yönelik anlatılar mevcuttur. Bu örnekler çoğaltılabilir. Çin'in domino benzeri taşlarla oynanan şans oyunlarından, Yunan askerlerinin karmaşık zar oyunlarına ve Yerli Amerikalıların sopa oyunlarına kadar, yüzyıllar boyunca tüm kültürler kendi kumar çeşitlerini geliştirmiştir (Van Wormer ve Davis, 2018, s.69).

Zaman içerisinde dönüşerek eğlence kültürünün önemli bir unsuru haline gelen şans oyunları, 16. yüzyılda iletişim ve ulaşım imkânlarının da genişlemeye başlamasının etkisiyle devlet yöneticileri tarafından daha fazla denetlenen bir alan haline gelir. Bu yüzyıldan itibaren

[22] Profesör Doktor, Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, mehmet.isik@artuklu.edu.tr, ORCID No: 0000-0002-1682-2610.
[23] Doktor Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarım Bölümü Film Tasarımı Yönetmenliği Anasanat Dalı, dilaver.bayindir@deu.edu.tr, Orcid No: 0000-0003-0348-2319.

piyangolar en yaygın yasal şans oyunu olur. Halka açık para ödüllü ilk piyango uygulamaları İtalya'da ortaya çıkar ve kısa zamanda tüm Avrupa'ya yayılır. Floransa'da 1530 yılında düzenlenen La Loto de Firenze'ın, ilk ödüllü piyango olduğu düşünülmektedir (Casey, 2009: 118). Yüzyıl gibi kısa bir süre içerisinde önce Avrupa'da ardından da tüm dünyaya hızla yaygınlaşan piyangolar, 19. yüzyılın ilk yarısında, bazı ahlâkî itirazlar ve hile iddiaları sebebiyle yavaş yavaş gözden düşer ve birçok ülkede yasaklanır (Ertürk, 2008: 44).

Avrupa'daki gelişmeleri biraz geriden takip eden Osmanlı İmparatorluğunda piyangoculuk faaliyetleri, 19. yüzyıl ortalarında, hızla yaygınlaşır. Bu yaygınlaşmanın ortaya çıkardığı sorunlar, kısa süre içerisinde devlet yöneticilerinin dikkatini çeker ve 1857 yılında piyangoculuk tamamen yasaklanır. Çeşitli direnişlerle karşılaşılsa da birkaç istisna dışında yasaklar 1879 yılına kadar uygulanır. Ruhsat almak şartıyla tekrar serbest hale gelmesi ise gayrimüslimler için 1887, Müslümanlar için ise 1889 yılında gerçekleşir (Tızlak, 2006: 1880-1896). Yasakların kalkması sonrasında Cumhuriyet dönemine kadar hem Müslümanlar hem de gayrimüslimler, çeşitli amaçlarla pek çok piyango etkinliği gerçekleştirir (Kazanoğlu, 2022, s. 14).

Piyango faaliyetleri, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren düzenlenmeye devam eder. İlk piyango çekilişleri 1925 yılından itibaren Türk Tayyare Cemiyeti yararına yapılır. Farklı cemiyetlerin de piyango oyunu düzenleme işine girişmeleri üzerine 9 Ocak 1926 tarihinde çıkarılan 710 Sayılı *Türkiye Dâhilinde Piyango Keşidesinin Münhasıran Tayyare Cemiyetine Ait Olduğu Hakkında Kanun* ile karşılığı para olarak ödenmek üzere piyango düzenleme hakkı "Türk Tayyare Cemiyeti"ne verilir (Çetinkaya, 2019: 469). Bu yetki 11 Temmuz 1939 tarihinde 3670 sayılı *3670 Sayılı Milli Piyango Teşkiline Dair Kanun* ile Milli Piyango İdaresi'ne devredilir.

Türkiye'de yasal şans oyunlarının ikinci önemli yasal aktörü, spor bahislerini düzenleme tekelini elinde bulunduran Spor Toto Teşkilatı olur. 1911 yılından itibaren İngiltere'de yaygınlaşmaya başlayan spor bahislerinin Türkiye'de de popüler hale gelmesi üzerine bu alanda ortaya çıkan yasal boşluk, 29 Nisan 1959 tarihli ve 7258 Sayılı Futbol Müsabakalarında Müşterek Bahisler Tertibi Hakkındaki Kanun'la doldurulur. Anılan kanunla kurulan Spor Toto, spor bahislerinin devlet tekeline alınmasını sağlar. 2004 yılında spor bahislerinin internetten oynanabilmesine imkân sağlanır, 2008 yılında yapılan yasal değişiklikle de Spor Toto Teşkilatı'na özel kurumlara bayilik verme hakkı tanınır. Günümüzde de spor bahisleri hem bayilerde kupon doldurularak hem de *İddiaa.com, Misli.com, Oley.com, Tuttur.com, Bilyoner.com, Nesine.com* ve *Birebin.com* internet siteleri üzerinden Spor Toto denetiminde oynanmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi kumar, çok eski bir geçmişe sahiptir. Kumar var olduğu sürece, kumarın olasılık yasalarını çiğneyen, geliştirdikleri sistemlerle insanları aldatan ya da dolandıran birileri de var olmuştur (Weisman, 2008, s.60). Kamu düzenini korumak isteyen devlet yöneticileri ise hem halkın aldatılmasını engellemek hem de şans oyunlarından elde edilen kazancı hazineye dahil edebilmek için yasadışı şans oyunları ve kumarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. İletişim olanaklarının ve teknolojinin gelişmesiyle bağımlılık yapıcı özelliklerinin farkına varılması, 19. yüzyıldan itibaren denetimlerin sıklaşmasını ve yasakları beraberinde getirmiştir.

Şans oyunu ve kumar, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli bir sorun haline gelmiştir. Özellikle yasa dışı bahis ve kumardan elde edilen gelirin, terörizmin finansmanında kullanılması ve kumar/şans oyunu bağımlılığının bir halk sağlığı problemi haline gelmesi, tüm dünyada bu sorunla mücadele edilmesi yönündeki gayretleri güçlendirmiştir. Türkiye'de Milli Piyango İdaresi, Spor Toto Teşkilatı dışında bahis ve şans oyunu oynatmak yasaktır. 1983 yılında açılan kumarhaneler ise uzun süre tartışıldıktan sonra 1997 yılında çıkarılan yasayla 11 Şubat 1998'de kapatılmıştır.

Yapılan yasal düzenlemelere ve kumarhanelerin kapatılmasına rağmen Türkiye'de kumar sorun olmaktan çıkmamıştır. Başta Yeşilay olmak üzere çeşitli sivil toplum örgütleri ve devlet kurumları, bazı sosyal sorumluluk projeleri yürütse de bunlar yetersiz kalmaktadır. Özellikle internet üzerinden oynanan yaşa dışı bahis ve kumar, önemli sosyal sorunlara zemin hazırlamaktadır. Anadolu'da çok eski bir tarihe sahip olan bu oyunlarla mücadele için bu oyunlara ilişkin alt kültürün anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Nitekim kültürel inanç ve değerler, kumar oynamada ve kumar probleminin gelişmesinde önemli bir rol (Raento, 2017, s.60) oynar. Bu doğrultuda bu çalışmada kumar alt kültürü konusunda önemli ipuçları barındıran *İllegal Hayatlar* (1923) filmi çözümlenecektir. Kumarın Türk sinemasında temsillerini ve bunların hayatımızda oynadıkları rolleri araştıran bu çalışma, halkın kumar davranışını nasıl algıladığının anlaşılmasını sağlayabilecek materyal sağlamayı amaçlamaktadır.

1. Filmin Öyküsü ve Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Cenk Çelik'in üstlendiği *İllegal Hayatlar* (2022), Röportaj Adam adıyla bilinen YouTube ünlüsü Mahsun Karaca ve ekibinin ilk uzun metraj filmidir. Oyuncu kadrosunda Röportaj Adam ekibinde yer alan Mahsun Karaca, Şahin Sarsu, Mehmet Karaman ile bu ekibin dışından Müjde Uzman, Ali İhsan Varol, Bülent Çolak, Okan Has ve Uğur

Serhan'ın yer aldığı film, 13 Ocak 2023 tarihinde vizyona girmiştir. Filmin vizyona girmesinden üç hafta sonra, 6 Şubat 2023'te, büyük bir deprem felaketi yaşanmasına karşın sinemada 677 bin 306 kişi tarafından izlenmiştir. Bu seyirci sayısıyla Youtuber filmleri[24] arasında Enes Batur'un 1 milyon 483 bin kişi tarafından izlenen *Enes Batur: Hayal mi Gerçek mi?* (2012) ve Kafalar'ın 864 bin kişi tarafından izlenen *Kafalar Karışık* (800 bin) filmlerinden sonra, en çok seyirci çeken üçüncü film olmuştur. Film, dernek adı altında kaçak kumar oynatan Mahsun ve çocukluk arkadaşı Şahin'in polis baskınlarından korunmak için siyasi parti kurmaları sonrasında başlarından geçen olayları konu alır.

İllegal Hayatlar beyazperdede görünen "Berlin 2023" yazısı ve bu yazıya eşlik eden "Tabi tabi. Çocuklara söyle dikkatli olsunlar. Bak burası Türkiye değil, yakalanırsak affetmezler. Tamam, yok ya çok uzun sürmez; gelirim" şeklindeki dış ses ile başlar. Ardından daha sonra adının İhsan olduğunu öğreneceğimiz gazetecinin, içerisinde eski arabalar bulunan depo benzeri bir mekânda karşısındaki kişiye "Mahsun Bey, kumarbazlığa nasıl başladınız?" sorusunu yönettiği görülür. Kumarbaz olduğunu kabul etmeyen, ömründe hiç kumar oynamadığını söyleyen Mahsun, kendisini "kumarhane işletmecisi" olarak tanımlar. Sonrasında da kumarhane işletmeciliğine nasıl başladığını, çocukluk yıllarından itibaren anlatmaya başlar. Mahsun anlatırken kamera geçmişe döner ve Mahsun'un ve amcasının oğlu Şahin'in çocukluk ve gençlik yıllarından kesitler gösterir. Mahsun, kumarhane işletmeciliğinin zirvesinde olduğu, "ustalık eseri" olarak nitelendirdiği bir kumarhaneyi işlettiği bir dönemde, Şeyma (Müjde Uzman) isimli çocukluk aşkının mahalleye dönmesiyle hayatının bir anda değiştiğinden bahseder ve jenerik girer. Jenerikteki yazılarla eş zamanlı olarak ekrana zar, rulet masası, iskambil kâğıdı ve kumarhane görüntüleri gelir.

Sekans değişir ve kamera bir kahvehanenin altında yasa dışı olarak faaliyet gösteren kumarhaneye giren Mahsun'a döner. Kumarhane görüntülerinden sonra Mahsun'un, e-ticaret adı altında kumarhane işleten Koray'ın ofisine gittiği görülür. Şeyma'nın orada çalışmasını istemeyen Mahsun, Koray'la küfürlü konuşur. Ofisten çıkan Mahsun, Anadolu Parsını Sevenler Derneği adı altında faaliyet yürüten kumarhanesinin basıldığını haber alır. Mahsun ve arkadaşları, polis baskını sonrasında kumar oynattıkları mekân deşifre olunca yeni bir daire kiralar. Bu yeni dairede arkadaşları Şahin (Sarsu), Mehmet (Karaman) ve Nuri (Okan Has) ile birlikte kumar faaliyetlerini çevrimiçi ticaret adı altında nasıl yapabileceklerini tartıştıkları

[24] YouTuber'ların çektiği ve rol aldığı filmlerin sayılarının artması "YouTuber filmleri" (YouTuber movie) adında bir yeni bir film türünün tartışılmaya başlanmasını da beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte "Youtuber filmi"nin üzerinde uzlaşılmış genel geçer bir tanımı henüz yapılamamıştır (Işık, 2022, s. 193). Bu konudaki öncü çalışmalardan birisini gerçekleştiren Barış Tolga Ekinci (2020) "YouTube kanalının sahibiyle ya da doğrudan YouTube kanalıyla ilişkili filmlerin" (s.107) YouTube filmi kapsamında değerlendirilebileceğini belirtmiştir.

sırada polis baskın yapar ve duvardaki fotoğraftan burasının Devletçi Millet Partisi İl Başkanlığı olduğunu zanneder. Polislerin özür dileyerek ayrılması üzerine, olaya şaşıran ekip, kumar faaliyetlerini siyasi parti kisvesi altında yürütmeye karar verir.

Siyasi olarak hiçbir ideolojisi olmayan, "ortanın tam ortasında" bir parti kurmayı amaçlayan ekip, parti adını Liberal Muhafazakâr Komünist Parti (LMKP), amblemini rulet çarkı içerisinde iki zar görseli ve sloganlarını ise "LMKP'ye oynayın ülkeyi 2X yapalım" olarak belirlerler. Bazı amatör videolar çekerek sosyal medya mecralarından parti tanıtımına başlarlar. Komşu ülkelerden kaçak elektrik çekmek, emeklileri vatandaşlıktan çıkarmak, rüşvetten vergi almak gibi absürt vaatlerin beklenmedik şekilde özellikle gençler arasında karşılık bulması ve videoların kısa sürede yüz binlerce kişi tarafından izlenmesi ekibi tedirgin eder. Halkın partiye olan ilgisini azaltmak için yaşlıları tokatlama, sokak hayvanlarına kötü davranma gibi eylemlerde bulunurlar. Ancak bu davranışlar, partiye olan ilgiyi azaltacağına arttırır. Mahsun ve arkadaşları kendilerini nasıl unutturabileceklerini tartıştığı sırada kamera bir flashforward ile yeniden gazeteciyle Mahsun'un röportajına döner. Mahsun ne yaparlarsa yapsınlar halkı kendilerinden soğutamadıklarından dertlenir.

Bir süre sessiz kalarak kendilerini unutturmaya çalışan ve bunu başaran Mahsun ve ekibi, babalarının arkadaşı Veysel dayının cezaevinden çıkması üzerine işleri büyütmeye karar verirler. Veysel dayı altmış yaşlarında kumar işlerinde tecrübeli bir kişidir. Onun kumarhane işleten arkadaşlarından ve tecrübesinden yararlanarak parti şubesi adı altında Türkiye genelinde kumarhane zinciri kurmak üzere harekete geçerler. Ancak Adana yolu üzerinde rakip çete lideri Koray (Bülent Çolak) ve adamlarının saldırısına uğrarlar. Bu saldırı partiye olan ilgiyi yeniden alevlendirir.

Genel seçimler yaklaştıkça Almanya, Fransa, Rusya ve Arap ülkelerinden gelen bazı kişilerin daha güçlü bir muhalefet yürütmeleri için Mahsun ve arkadaşlarına çanta dolusu para vermeleri sonrasında ekip, kumar faaliyetlerini askıya alıp parti faaliyetlerini yoğunlaştırmaya başlar. Adana, Ankara, Diyarbakır, Rize, Mersin, İzmir, Erzurum gibi birçok ilde absürt vaatler sırladıkları mitingler düzenlerler. Bu mitingler partiye olan ilgiyi daha da artırır ve anket firmaları LMKP'nin beklenenden daha fazla oy alabileceğinden bahsetmeye başlar.

Veysel Dayı'nın, Mahsun ve arkadaşları ile ilgili gerçekleri kurduğu bir internet sitesi üzerinden ifşa etmeye başlamasıyla film yeni bir aşamaya geçer. Veysel Dayı'nın anlattıklarına, anlatılanları yabancı güçlerin bir oyunu ya da komplo olarak değerlendiren halkın büyük bir kısmı inanmaz. Mahsun'un karşı propagandası da etkili olur. Her şehir için ayrı seçim şarkıları yaptırırlar, yeni videolar çekerler ve mitingler düzenlerler. Bir süre sonra Mahsun'un kendisine yalan söylediğini fark eden Şeyma, onu terk eder. Şeyma'nın söylediklerinden etkilenen

Mahsun, seçimden bir gün önce televizyonda yaptığı seçim konuşmasında kendisiyle ilgili gerçekleri anlatır. Bu konuşmanın ardından seçim sonrasında tutuklanacaklarını düşünen Mahsun ve arkadaşları yurt dışına kaçma hazırlıkları yaparlar. Mahsun, Şeyma'ya veda etmeye gider, Şeyma'nın evine gelen Mahsun'un arkadaşları ona sandıkların %70'inin açıldığını ve oy oranlarının %12'inin üzerinde olduğunu haber verirler. Bu sırada sekans değişir ve kamera tekrar gazeteci İhsan'a döner. Gazeteci, Mahsun'a yaptığı konuşmanın bir kurgu olup olmadığını sorar, Mahsun buna halkın cevap vermesi gerektiğini söyler. Gazetecinin "Daha sonra neler yaşandı?" sorusunu ise vaktinin az kaldığını eğer bu röportaj ilgi çekerse kalanını da başka bir röportajda anlatabileceğini söyleyerek cevaplamaz. Film jeneriğin girmesiyle sona erer.

2. İllegal Hayatlar Filminde Kumarın Temsili

İllegal Hayatlar sinematografik açıdan diğer Youtuber filmleriyle benzer özellikler gösterir. Kısa videolar çekerek edindikleri tecrübeyi sinema alanına aktaran diğer Youtuberlar gibi Röportaj Adam ekibi de daha önce edindikleri tecrübeleri ilk uzun metraj filmlerine aktarmıştır. Nitekim film, ortalama 20'şer dakika uzunluğunda birbirinden bağımsız videolardan oluşan bir bütün izlenimi yaratmaktadır. Ayrıca Röportaj Adam ekibinin 21 Eylül 2020 tarihinde aynı adlı YouTube kanalına yükledikleri *Kumar Partisi* isimli 6 dakikalık video, filmin adeta özeti gibidir. Anılan videoda da kumar oynatmak için Liberal Muhafazakâr Komünist Parti adında ideolojisi kumar olan bir siyasi parti kuran Mahsun Karaca, partinin kuruluş sürecini ve absürt vaatlerini anlatır. Ancak videodaki absürt vaatlerle filmdeki vaatler aynı değildir.

Senaryoda kopukluklar ve sahneler arası sert geçişler filmin tek problemi değildir. Görüntü kalitesinde, görsel efekt kullanımında, seste ve mekân seçiminde de sorunlar mevcuttur. Olayların sürekli aynı ya da benzer mekânlarda geçmesi, filmi zaman zaman sıkıcı hale getirmektedir. Ancak filmin bunlardan daha önemli bir sorunu daha vardır; güçlü bir çatışma içermemesi. Hâlbuki bir filmin itici gücü çatışmadır. Mahsun ile Koray arasında bir çatışmadan bahsedilebilirse de bu çatışma oldukça zayıftır ve olay örgüsü üzerinde önemli bir etkisi yoktur. Keskin bir çatışma olmadığından karakterlerin motivasyonlarını besleyen unsurlar eksik kalmaktadır. Filmde sık sık Mahsun'un madde kullanımına ilişkin görüntülere ve imalara yer verilmesi de yersizdir. Kısaca film, diğer Youtuber filmlerine benzer şekilde sinematografik açıdan doyurucu değildir. Ancak işlediği konu ve getirdiği eleştiriler açısından çağdaş bir *Zübük* (Kartal Tibet, 1980) filmi niteliğindedir.

İllegal Hayatlar'ın Türk sinemasının ilk kumar parodisi olduğu söylenebilir. Türk sinemasında kumar çok işlenen bir konu değildir. *Parmaksız Salih* (Faruk Kenç, 1951), *Zümrüt* (Ömer Lütfi Akad, 1959), *Barbut Süleyman* (Sami Ayanoğlu, 1962), *Afilli Delikanlılar* (Orhan Aksoy, 1964), *Kumarbaz* (Orhan Aksoy, 1965), *Altın Kollu Adam* (Aram Gülyüz, 1966), *Kumarbazın İntikamı* (Aram Gülyüz, 1966), *Para Kadın ve Siyah* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Parmaksız Salih* (Turgut Demirağ, 1968), *Aşkımla Oynama* (Aram Gülyüz, 1966), *Diriliş* (Yücel Çakmaklı, 1975), *Ah Bu Gençlik* (Orhan Elmas, 1975), Kumar (Yücel Uçanoğlu, 1988), *Kırık Zar* (Yücel Yolcu, 2000), *Zümrüt* (Özer Kızıltan, 2000), *Melekler ve Kumarbazlar* (Ertekin Akpınar, 2009) gibi birkaç film dışında kumara değinen film yapılmamıştır. Anılan filmlerde kumar, genellikle hızlı bir şekilde fakirleşmenin ya da zenginleşmenin temel nedeni olarak gösterilmiştir. Bazen kişilerin çok fazla paraya ihtiyaç duyan, hedeflerine ulaşmalarını sağlayan bir kaldıraç bazen de onları felakete sürükleyen bir tutku olmuştur.

İllegal Hayatlar filminde Türkiye'deki önemli sorun alanlarından birisini oluşturan yasa dışı kumar, komedi tarzında ele alınmıştır. Bir sivil toplum kuruluşu ya da siyasi parti adı altında kumar oynatılmasına ilişkin haberlerin medyada sıklıkla yer alması, filmin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Film, özü itibariyle Türkiye siyasetinde ve toplumsal yapısında yaşanan yozlaşmayla alay etmektedir. Film boyunca çok sayıda popüler filme ve güncel siyasi olaya göndermelerde bulunulması filmi bir parodi film haline getirmektedir. Film, Türkiye'nin yasa dışı kumar ile mücadelesinin parodisi niteliğindedir.

Bakhtin'e (1984) göre parodi karnavallarla birlikte ortaya çıkar ve belirgin bir amaç taşımaksızın yalnızca mevcut otoriteyi ve hiyerarşiyi tepe taklak etmek, düzeni bozmak gibi bir işleve sahiptir. Ortaçağ'dan bu yana baskıcı toplumlarda yılın belli günleri bu baskının gerilimini boşaltmak için karnavallar düzenlenir ve bugünlerde tüm inançlar ve yaşayış şekilleri tepe taklak edilir; amaç yalnızca halkın deşarj olmasıdır. Bu süreç içinde her şey kontrolsüz olarak gelişir. Duygusal bir boşalma içeren bu faaliyetler kolayca vodvil, sokak tiyatrosu, sirk ve modern şovların atası olan gösterilere dönüşür, her alanda bir aşırılık düzeyine ulaşır (akt. Eyüboğlu, 2001, s.84). *İllegal Hayatlar*'ın böylesi bir aşırılık düzeyine eriştiğini söylemek mümkün görünmemektedir; ancak halkın politik tercihlerini belirleme pratiklerine ve politik ortama getirdiği cesur eleştiriler, onu modern bir parodi film yapmaya yeterli görünmektedir.

Film boyunca kumarın toplumsal ya da ekonomik zararlarına ilişkin herhangi bir göndermede bulunulmaz. Kumar eğlenceli bir etkinlik olarak sunulur. Kumarın bağımlılık yapan tehlikeli bir etkinlik olduğuna ilişkin herhangi bir imada bulunulmaz. Sadece kumarda oynatanın kazandığı yönündeki yaygın görüş vurgulanır. Buna karşın kumar oynatanların çeşitli hilelerle kumar oynayanları dolandırabildikleri üzerinde durulur. Mehmet'in kumar masalarını

gizli kamerayla izleyerek Şahin'e rakiplerinin kâğıtları hakkında bilgi vermesi ve gazeteci İhsan'ın sürekli kumar oynattığı halde neden yeterli para kazanamadığını sorması, kumarhane sahiplerinin güvenilir işletmeciler olmadığına yönelik görüşleri onaylar niteliktedir.

Film boyunca kumar oynanan mekânlar zeminin altında, az ışıklı, kasvetli ancak eğlence dolu yerler olarak tasarlanmıştır. Bir filmde mekân ekonomik, kültürel, ideolojik ve sosyolojik veriler ışığında hikâyeyle, diyaloglarla ve karakterle uyumlu bir atmosfer oluşturacak şekilde filmin anlatısına uygun olarak (Masdar Kara, 2019, s.156) belirlenmelidir. *İllegal Hayatlar*'da da bu kurala uygun davranılarak kumar oynanan salonlar, bu yerlerin yasa dışılığını vurgulayacak şekilde sürekli zeminin altında, gizli geçitlerle ulaşılan, az ışıklı yerler şeklinde kurgulanmıştır. İnsanların farelere benzer şekilde yer altındaki tünellerden geçerek bu salonlara erişmesi, oraya giden insanların toplumda saygın yere sahip kişilerden ziyade toplumdan dışlanan, yasa dışı işlere meyilli kişiler olduğuna işaret etmektedir.

Kumar oynanan salonlarda rulet çarklarının başında bekleyen ya da masa başında kâğıt dağıtan güzel kadınlar, mekânın erilliğini ortadan kaldıran en önemli karakterlerdir. Bu sayede kumarhane homososyal bir mekân olmaktan kurtulur ve bir heteroseksüel toplumsal mekâna dönüşür.

Sonuç

Yasa dışı şans oyunu ve kumar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli bir sorun haline gelmiştir. Özellikle yasa dışı bahis ve kumardan elde edilen gelirin terörizmin finansmanında kullanılması ve kumar/şans oyunu bağımlılığının bir halk sağlığı problemi haline gelmesi tüm dünyada bu sorunla mücadele edilmesi yönündeki gayretleri güçlendirmiştir. Türkiye'de Milli Piyango İdaresi, Spor Toto Teşkilatı dışında bahis ve şans oyunu oynatmak yasaktır. 1983 yılında açılan kumarhaneler ise uzun süre tartışıldıktan sonra 1997 yılında çıkarılan yasayla 11 Şubat 1998'de kapatılmıştır. Başta Yeşilay olmak üzere bazı sivil toplum kuruluşları ve devlet kurumları bu sorunla mücadele için bazı tedbirler alsa da bunların yeterli olduğunu söylemek zordur. Türkiye'de tarihi çok eskilere uzanan bir kumar alt kültürü vardır ve bu kültür sorunun çözümünü zorlaştırmaktır. Bu kültürün özellikleri anlaşılmadan, kumar sorunuyla etkili bir mücadele etmek mümkün değildir.

Sanat eserleri, bir kültürün anlaşılmasında önemli ipuçları veren yapıtlardır. Bu yönüyle en genç sanat dalı kabul edilen sinema eserlerinin yani filmlerin incelenmesi, Türkiye'de kumar kültürünün anlaşılması açısından önemli ipuçları verebilir. Kumarın Türk sinemasındaki temsillerini ve bunların hayatımızda oynadıkları rolleri araştıran bu çalışma, halkın kumar davranışını nasıl algıladığının anlaşılmasını sağlayabilecek materyal sağlamayı amaçlamıştır.

Bu doğrultuda çalışma boyunca *İllegal Hayatlar* filminin içeriği incelenerek bu filmde kumarın nasıl temsil edildiği araştırılmıştır.

Yapılan inceleme neticesinde anılan filmde kumarın yasa dışı işlere yatkın kişiler tarafından, bodrum katlarında, az ışıklı ortamlarda oynanan eğlenceli bir etkinlik olarak temsil edildiği, kumarı oynayandan çok oynatanın kazandığı yönündeki yaygın inancın film boyunca çeşitli karakterler tarafından sık sık dile getirilerek altının çizildiği, kumar oynamanın bağımlılığa neden olan tehlikeli bir alışkanlık olduğuna ve buradan elde edilen gelirin terörizmin finansmanı gibi yasa dışı işlerde kullanıldığına ilişkin herhangi bir bilgiye ya da imaya yer verilmediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türkiye'nin kumar ile mücadele politikasının parodisini yapan film, kumarhane görüntüleriyle kurgu karakterler üzerinden de olsa siyasi figürleri ve taraftarlarını arka arkaya vererek Türkiye'deki politik ortamla kumar oynama edimi arasında bir benzerlik ilişkisi kurar. Halk kendisini yönetecek kişilerin seçimini adeta bir kumar oynar gibi tamamen şansa bırakmakta, yönetime talip olan kişilerle ilgili bilgi toplamak ya da onlar hakkındaki bilgilerin doğru olup olmadığını araştırmak yerine bunları o partinin taraftarı olup olmama durumuna göre ya komplo teorisi diyerek tümüyle reddetmekte ya da hiçbir araştırma yapmadan olduğu gibi doğru kabul etmektedir. Nitekim birbirinden absürt vaatlerde bulunan yeni kurulmuş bir partiye üstelik parti başkanı, kendisinin ona oy vermeyi düşünenleri nasıl kandırdığını anlatmasına karşın %12'den fazla oy vermesi halkın geleceğiyle ilgili kararları adeta kumar oynar gibi şansa bıraktığına işaret etmektedir.

Kaynakça

- Brenner, Reuven, and Gabrielle A. Brenner (1990). *Gambling and speculation: A theory, a history, and a future of some human decisions*. Cambridge University Press.
- Casey, W. (2009). *Firsts: Origins of Everyday Things That Changed The World*. New York: Penguin.
- Constable, Nick (2010). *This is gambling*. Bobcat Books.
- Çelik, Cenk (Yönetmen). (2023). *(İllegal Hayatlar [Film]*. CJ ENM Türkiye Ltd.
- Çetinkaya, Canan ve Kadir Kasalak (2019). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Piyangoculuk. *The Journal of Social Sciences 2* (5), 467-481.
- Ekinci, Barış T. (2020). "Youtuber Movies": From New Media to the Cinema. *CINEJ Cinema Journal*, *8* (2), 94-118.
- Ertürk, İ. (2008). *İslam Hukuku Açısından Şans Oyunları ve Piyango*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Eyüboğlu, Selim (2001). "Düşük Yapan Parodi: Kahpe Bizans". (Ed.) Deniz Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2*, (ss. 81-87). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hoffman-Jorgensen, J. (2017). *Probability with a View Towards Statistics.* Routledge.
- Işık, Mehmet ve Bayındır Dilaver (2022). "Yeni Medyanın Yeni Sinemacılar: Youtuberlar ve Youtuber Filmleri". Ragıp Taranç ve Melih Tomak (Eds). *Sinema ve Televizyona Dair Çeşitlemeler: Gördüm, Çektim, Seçtim*, (ss. 189-205). Paradigma Akademi Yayınları.
- Kazanoğlu, Orhan (2021). *Şans oyunu ve online bahis sitesi reklamlarında ideoloji*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Kaddoura, Ayman (2021). *Social Media: A Blessing and A Curse*, Independent Publishing.
- Lyons, Paul (2012). *The Little Red Book of Gambling Wisdom*. Skyhorse Publishing Inc., 2012.
- Masdar Kara, F. (2019). "Mekânın Anlatıya Katkısı Bağlamında Özcan Alper Sineması: Sonbahar ve Rüzgârın Hatıraları Filmlerinde Mekân Tercihleri". Ed.) Emrah Doğan, *Turkish Cinema Researches*, (ss.71-94). Londra: IJOPEC
- Pope, Nigel and Kevin E. Voges (2006). "Ankle Bones, Rogues, and Sexual Freedom for Women: Computational Intelligence in Historical Context." (Eds.) Kevin E. Voges

ve Nigel Pope *Business Applications and Computational Intelligence,* (pp. 461-468). IGI Global.

- Raento, Pauliina (2017). All in-and more! Gambling in the James Bond Films. *UNLV Gaming Research & Review Journal*, *21* (1), 49-68.
- Tızlak, F. (2006). Osmanlı Toplumuna Şans Oyunlarının Girişi. XV. Türk Tarih Kongresi. 11-15 Eylül 2006. (4) 3, Ankara. ss.1877-1899.
- Tibet, Kartal (Yönetmen). (1980). *Zübük [Film].* Türker İnanoğlu
- Van Wormer, Katherine, and Diane Rae Davis (2018). *Addiction treatment*. Cengage Learning.
- Weisman, Steve (2008). *The truth about avoiding scams*. FT Press.
- Zangeneh, Masood, Alex Blaszczynski, and Nigel E. Turner (2008). *In the pursuit of winning*. New York: Springer.

OSMAN FAHİR SEDEN'İN ORHAN GENCEBAY ŞARKILI FİLMLERİNDE SUÇ KAVRAMI[25]

Melih TOMAK[26]

Ragıp TARANÇ[27]

Giriş

Sinema sektörü sanatsal veya ticari olarak zaman zaman yeni kaynaklar bulma sıkıntısıyla karşılaşır. Sinema yapımcıları, yönetmenleri ve senaristleri 1970'li yıllardaki dönemin ticari yaklaşımından dolayı müzikli filmler üretmeye devam etmişlerdir. Türk Sineması'nda 1970'li yıllarla birlikte arabesk temalı diğer bir adıyla müzikli filmler üretilmiştir. Bu filmlerin sayıca çok olmasının nedenlerinin en başında dönemin popüler müzik anlayışı arabesk etkili olmuştur. Geleneksel Türk müziğini, sosyal konuları ve melodramı içeren bir tür olan "arabesk filmlerin" ortaya çıkmasıyla, Türk sineması 1970'lerde önemli bir kültürel ve sinemasal değişim geçirdi. Bu filmler inanılmaz derecede izlendi ve o dönemde Türk sinemasını tanımlamaya yardımcı oldu. Arabesk filmler, film endüstrisinin yanı sıra Türkiye'nin o dönemki sosyal ve kültürel iklimi üzerinde de kalıcı bir etki yarattı. Türk film yapımcıları arabesk müziğin muazzam popülaritesini filmlerinde kullanma şansı buldular. Bu, arabesk müziğin hikâyeye dahil edildiği yeni bir Türk film yapım tarzının başlangıcı oldu ve hikâye anlatımının birçok farklı alanını etkiledi.

Türk sineması ve kültürü 1970'lerin arabesk film akımından güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Günün sosyokültürel gerçeklerini yansıtmanın yanı sıra işçi sınıfının sorunlarına ve kentsel değişime vurgu yaptı. Bu filmler, arabesk müziğin filme dahil edilmesinin bir sonucu olarak Türk sinema tarihinde efsaneleşmiş ve geniş bir izleyici kitlesine hitap eden sinema deneyimi yaratmıştır. 1970'lerin ortasından itibaren Yeşilçam, sokaktaki toplumsal hareketlilik ve televizyonun kitleleri eve hapsetmesinden sonra tematik arayışlara yöneldi. Arzu Film Ekolü ile komedi filmleri Yeşilçam'ın altın çağını yasarken arabesk filmlerde izleyicinin ilgisini çekti. Ayrıca seks komedileri de bu donemin üretimleri içindedir. Müzik, duygu ve sosyolojik konuların birleşimi, dönemin ruhunu mükemmel bir şekilde yakalayarak kalıcı bir miras oluşturdu ve bugün hala Türk filmi üzerinde çeşitli şekillerde etkili olmaya devam etmektedir.

---

[25] Taras Şevçenko 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi'nde 04 Nisan 2021 tarihinde özet bildiri olarak sunulmuştur.

[26] Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, ORCID NO: 0000-
0001-9945-4878, melihtomak@gmail.com.

[27] Doçent Doktor, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, ORCID
NO: 0000-0002-2936-8517, rtaranc@gmail.com.

Bu dönem içinde üretilen filmleri sadece şarkıcının şarkılarının olması ya da şarkıcının başrolü oynamasının dışında toplumsal sorunları bu filmler içinde görmekteyiz. Özellikle çeşitli suç temaları bu filmlerde kullanılmıştır. Bu yıllarda senarist ve yönetmen kimliğiyle birçok müzikli filmin üretilmesine Osman Fahir Seden'in filmlerine rastlamaktayız. Özellikle Seden'in Orhan Gencebay'la birlikte popüler müzikli ve arabesk temalı çekmiş olduğu sekiz (8) film yapımları vardır. 1975 yılında Batsın Bu Dünya filmiyle başlayıp 1983 yılında Kahır filmiyle son bulan Seden-Gencebay filmlerinde kullanılan şarkılar ve anlatılan temaların Seden'in farklı bir üslubuyla üretilmişlerdir. Bu çalışmada, Osman Fahir Seden'in Orhan Gencebay'ın şarkılarını kullanarak, Gencebay'la çekmiş oldukları filmlerde anlatılan suç kavramları incelenmiştir. Gerek şarkıların sözleri gerekse Seden'in bu şarkıları kendi üslup ve anlatım diliyle kullanması son derece önemlidir. Bu çalışma, Osman Fahir Seden'in Orhan Gencebay'ın şarkılarını kullanarak, Gencebay'la çektiği filmlerdeki suç kavramlarını incelerken, Seden'in farklı bir üslup ve anlatım diliyle bu şarkıları kullanmasının önemine odaklanmaktadır.

1. Türk Sineması'nda Arabeske Genel Bir Yaklaşım

Arabesk, Türk toplumu üzerinde kalıcı bir etki bırakmış, iyi bilinen bir kültürel ve müzikal formdur. Edebiyat, müzik ve yaşam tarzını kapsayan bu karmaşık ve çeşitli fenomen zaman içinde gelişmiştir. Çok sayıda kültürel unsurun harmanlanması arabeski ortaya çıkarmıştır. Arabeskin bugüne, bugünün günlük pratiğine verilen bir yanıt olduğu ve kentsel dinamik tarafından belirlendiği, geçmişle ilişkisinde ortaya çıkar (Özbek, 2003, s. 112). Kökleri, çeşitli etkilerin bir araya geldiği 19. yüzyılın sonlarındaki Osmanlı İmparatorluğu'nda bulunabilir. Bu etkiler arasında geleneksel Türk müziği, Arap ve Fars müzik geleneklerinin yanı sıra Osmanlı'nın son dönemlerindeki modernleşme çabaları sırasında dahil edilen Batılı unsurlar da yer almaktadır. Arabeskin Türk kültüründeki önemi müziğin ötesine uzanmaktadır. Yaşam tarzı, moda ve hatta dil üzerinde önemli bir etkisi olmuş ve kültürel bir fenomen olarak ortaya çıkmıştır. Arabesk üzerindeki tartışmalar müzikal niteliğin ötesinde, topluma uyumda sorun yaşayan bir kitlenin müziği çerçevesinde en başından dinleyicilerine karşı belli bir bakışı barındırır (Şenel, 2014, s. 218). Türkiye'deki arabesk alt kültürü bir dizi önemli özellikle karakterize edilir. Arabesk, insanlara en yoğun duygularını ve sıkıntılarını ifade edebilecekleri bir forum sunmakta olup hem şarkıcılar (yorumcular) hem de dinleyiciler için bir tür katarsis işlevi görmektedir. Kalp kırıklığı, karşılıksız aşk ve toplumsal zorluklar arabesk şarkı

sözlerinde düzenli olarak işlenen konulardır. Günlük yaşamın zorlukları ve duyguları, dinleyiciler üzerinde güçlü bir duygusal etkiye sahip olan bu anlatılarda yansıtılır.

Türk sinemasında *"Arabesk"* terimi, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında popülerlik kazanan ayrı bir film alt türünü tanımlamaktadır. Türkiye'nin kültürel ve sosyo-ekonomik bağlamını yakalayan melodram, müzikal pasajlar ve kentsel yoksulluk bileşenlerinin kendine özgü bir karışımına sahiptir. Toplumsal meseleleri, aşkı ve gündelik zorlukları tasvir etmesi nedeniyle, bu tür Türk popüler kültürü üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuş ve hem beğeni hem de kınama toplamıştır. Arabesk alt türü Türkiye'de ilk kez derin jeopolitik ve kültürel değişimlerin yaşandığı bir dönemde ortaya çıktı. Türkiyeli aydınlar tarafından görmezden gelinen bu yeni olgu, 1970'lere gelindiğinde görmezden gelinemeyecek bir konuma erişmiştir. Sosyal bilimciler de bu gerçeklikle yüzleşmekten uzun süre kaçmış olsa da sonunda onunla yüzleşmek zorunda kalmışlardır (Yılmaz, 2017, s. 517). Ekonomik zorluklar, kentleşme, siyasi huzursuzluk ve farklı yaratıcı türler aracılığıyla kendini ifade etmek isteyen genç bir nüfus 1970'li yıllara damgasını vurdu. Arabesk adının ilk kez ilişkilendirildiği müzik türü, film türünün büyümesi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Arabesk müzik, geleneksel Türk ve Orta Doğu ezgilerini çağdaş enstrümanlarla birleştirerek kentli alt sınıf insanların zorluklarını ve hayal kırıklıklarını tasvir ediyordu. İzleyiciler aşk, gönül yarası, yoksulluk ve sosyal adaletsizlik temalarıyla ilişki kurdukça bu türün popülaritesi de arttı.

Arabesk filmleri tanımlayan şey, tekrar eden birkaç tematik temadır. Arabesk filmler, değişen, devinen hayatı artık karşılayamamaları, sürekli tekrar edene temaları ve eskiden duygu seli yaratan bu temaların klişeye dönüşmüş olmaları nedeniyle bir süre sonra gözden düşmeye başlar (Acar, 2020, s. 123). Türün önemli bileşenleri olarak melodram, müzik ve duygusal anlatı stratejilerinin kullanımı da incelenmektedir. Arabesk alt türü yalnızca bir eğlence biçimi olarak değil, aynı zamanda günün sosyopolitik kaygılarına açılan bir pencere olarak da hizmet eder. Arabesk filmlerin belirleyici özellikleri şu şekildedir:

Sosyoekonomik Temalar: Arabesk filmler sıklıkla yoksul ve orta sınıfların karşılaştığı zorlukları ve sıkıntıları tasvir etmiştir. Hikâyeler sosyal adaletsizlik, kentleşme, yoksulluk ve işsizlik gibi konulardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu filmler ortalama bir insanın arzularını ve gerçekliğini yansıtmayı amaçlıyordu.

Melodram ve romantizm: Arabesk filmler, karakterler arasında derinden hissedilen bağları tasvir eden güçlü melodramlarıyla biliniyordu. Ana tema aşk hikayeleriydi ve bu hikayeler, kahramanların duygusal zorluklarını temsil etmek için sıklıkla sosyal temalarla örülürdü.

Müzik Entegrasyonu: Arabesk filmlerde müzik kullanımı çok önemliydi. Filmlerde, seyirciyle bağ kuran ve olay örgüsünün duygusal etkisini artıran popüler arabesk melodiler kullanılırdı. Bu şarkılar hikâyeye uygun olması ve karakterlerin duygularını ifade etmesi için özellikle seçilmiştir.

Kentsel Mekanlar: O dönemde Türkiye'deki şehirlerin değişen dinamiklerini tasvir etmek için filmlerde sıklıkla şehir ortamlarına yer verilmiştir. Modernite ve geleneksel değerlerin karşı karşıya gelmesi, metropollerde meydana gelen toplumsal değişimi temsil eden tekrar eden bir konuydu.

Düzen Karşıtı Tavır: Arabesk filmler sıklıkla hâkim toplumsal geleneklere karşı bir itaatsizlik ve uyumsuzluk ruhu sergiler. Karakterler, sosyal ve siyasi sistemlerin statükosunu sorgulama cesareti gösteriyordu ve bu da kuşağın hayal kırıklığına uğramış gençleri arasında yankı buluyordu.

Arabesk, farklı sınıflara mensup maço erkekler, fahişeler, metresler ve kadınlardan oluşan erkek ve kadın klişeler yaratmıştı (Yalvaç, 2013, s. 58). Sosyoekonomik eşitsizliğin ve kent yoksullarının marjinalleştirilmesinin tasviri arabesk türünde kilit bir konudur. Karakterler kaynak, fırsat eksikliği ve sosyal önyargı gibi sorunlarla mücadele ederek modern Türk toplumunu gözlemlemek için eleştirel bir prizma sunar. Arabesk filmlerde sıkça karşılaşılan bir konu da geleneksel değerler ile modernite arasındaki çatışmadır. Türk kültüründe süregelen kültürel değişimi yansıtan karakterler, geleneksel değerleri korumak ve çağdaş toplumsal geleneklere uymak arasındaki çatışmayla mücadele eder. 1960'lar Türkiye'sinin kaderini, modernleşmenin bir uzantı olarak deneyimlenen Doğu'dan Batı'ya, köyden kente göç olgusunu derinden etkiler (Fontini, 2000, s. 151). Kırdan kente göçün temsili, sosyal hareketlilik için verilen mücadele, işçi sınıfı kahramanlarının tasviri ve modernite ile gelenek arasındaki çatışma bu alanda incelenen konulardan bazılarıdır.

Arabesk filmlerde karakterler sıklıkla kendilerini keşfetme arayışına girmekte, kimlikleri ve sosyal yükümlülükleri üzerine düşünmektedir. Bu hikayeler dinleyicileri kendi gelişimlerini ve uyum sağlama mücadelelerini düşünmeye teşvik eder. Türk toplumu ve popüler kültürü arabesk türünden derinden etkilenmiştir. Seyirciler, az temsil edilen seslere sağladığı platform sayesinde kent yoksullarının sorunlarına empati ve sempati duymuştur. Arabesk müzik ile kentin yeni kesiminin tanışması sonucu hislerine tercüman olan, korkularını, isyanlarını dile getiren ve en önemlisi de yaşam biçimleriyle örtüştürebildikleri bu müziğe gösterdikleri ilginin nedeni, bir tür sığınak olarak görmeleridir (Küçükkaplan, 2013, s. 163). Bu tür aynı zamanda geniş izleyici kitleleri çekerek ve arabesk müziğin popüler bir kültürel

fenomen olarak gelişmesini teşvik ederek Türk film endüstrisinin finansal başarısına da yardımcı olmuştur.

Robert Schumann, müzikte arabesk terimini ilk kullanan kişidir. Sanat tarihinde arabesk terimi, Arap tarzında akıcı mimari ve süsleme öğelerini tanımlamak için kullanılır. Kökleri hem Arap hem de Osmanlı kültürüne dayanan arabesk yaşam tarzı, duygusal açıklık, depresif temalar ve zengin estetik ile ayırt edilir. Bu yaşam biçimi Türk kültürünün müzik, sanat, edebiyat ve moda gibi pek çok alanına yansımıştır. Arabesk müzik, duygusal sözleri ve geleneksel melodileri sayesinde Türk toplumunun büyük bir kesimiyle bağlantı kuran derin bir kültürel ifade olarak varlığını sürdürmüştür. Türk toplumu geleneksel olarak kültürel bileşenlerin, müziğin, sanatın ve sosyal standartların birleşimiyle tanımlanan arabesk yaşam tarzından büyük ölçüde faydalanmıştır. Arabeskin bir müzik türü olma kimliğinden sıyrılıp önceleri tüm görsel alanlara, giderek bir yaşam tarzına-kültürüne- egemen olması, kökenleri üzerindeki araştırma-incelemelerin de daha derinlere (eskilere) inmesine neden olmuştur (Evren, 1997, s. 111). Türkiye, Avrupa ve Asya'nın kesişme noktasında yer alan, kültürel zenginlik ve miras açısından zengin bir ülkedir. Müzik, kıyafet, sanat ve sosyal geleneklerin kendine özgü bir bileşimi olan arabesk yaşam tarzı, kültürün dikkate değer bir yönüdür. Bu kültürel bileşenler, toplumsal cinsiyet rolleri ve tutumları üzerinde derin bir etkiye sahip olan ve Türk kültürüne hâkim olan ataerkil çerçeve tarafından daha da desteklenmekte ve şekillendirilmektedir.

Türkiye'de Arap esintili yaşam tarzı sıklıkla erkek üstünlüğünü romantikleştirmekte ve geleneksel toplumsal cinsiyet normlarını desteklemektedir. Örneğin, arabesk müzik genellikle erkekleri güçlü, kendinden emin, duygularından ve geleceklerinden sorumlu bireyler olarak tasvir etmekte ve ataerkil erkek üstünlüğü normunu desteklemektedir. Buna ek olarak, arabesk yaşam tarzıyla bağlantılı kıyafetler, kadınlık ve erkekliği önceden belirlenmiş şekillerde vurgulayarak sıklıkla geleneksel toplumsal cinsiyet normlarını yansıtır. Toplumsal cinsiyet kalıpları ve beklentileri, Arabesk yaşam tarzının derinlere gömülü ataerkil tonları tarafından sürdürülmektedir. Geleneksel ataerkil görüşlere göre, kadınlar sıklıkla itaatkâr, şefkatli ve güvenlikleri için erkeklere bağımlı olarak temsil edilirler. Ataerkil düzende anlamın taşıyıcı konumunda olan kadın, anlamın üreticisi olan erkek için kuşatılmış birey olarak görülür (Söğütlüler, 2022, s. 252). Türk toplumunda kadınların olanakları, sosyal konumları ve genel statüleri bu pekiştirilmiş toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından etkilenmektedir. Ataerkil sistem ile arabesk yaşam tarzı arasındaki etkileşim, toplumun tutum ve eylemleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

1980'li yıllar arabesk film furyasının patladığı yıllardır. 1968 yılında Orhan Gencebay'ın arabeskin ilk kıvılcımını yaktığı Batsın Bu Dünya plağı satış rekorları kırmış ve hemen peşinden filmi yapılmış, ardından ise bir diğer popüler filmi Çilekeş çevrilmiştir (Elmacı, 2015, s. 123). Arabesk alt türü, toplumsal değişimin önemli bir döneminde ortaya çıkmasından bu yana Türk sinemasının şekillenmesinde hayati bir rol oynamıştır. Türk kültürü içindeki belirli bir grubun sıkıntılarını ve özlemlerini aydınlatarak toplumsal meselelere farklı bir bakış açısı sağlar. Arabesk filmler, Türk yaşamının karmaşıklığına dair analizler sunmaya devam eden farklı, kalıcı bir tür olmakla birlikte halkın kimliğini etkileme ve biçimlendirme yeteneğinin kanıtıdır.

2. Osman Fahir Seden Filmlerinde Arabesk Anlatı

Türk sineması özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında tanınmış bir yönetmen ve senarist olan Osman Fahir Seden tarafından sonsuza dek değiştirilmiştir. Türk toplumunda derin kökleri olan kültürel ve sosyoekonomik bir fenomen olan arabesk masal, Seden'in filmlerinde tekrar eden motiflerden biridir. Hem yönettiği hem de senaryosunu yazdığı sayısız filmde, alt ve orta sınıfların zorluklarını ve günlük yaşamlarını göstererek arabesk kültürün ruhunu yakaladı. Seden'in filmlerinde toplumsal önyargılar, aşkın yarattığı hayal kırıklığı ve maddi sıkıntılarla mücadele eden karakterler sıkça işlenen temalardı. Osman Fahir Seden Türk sinemasına ve arabesk hikâyeye önemli bir katkıda bulunmuştur. Filmleri jeopolitik, tarihi ve kültürel açıdan hala incelenmekte ve irdelenmektedir. Filmlerinin arabesk anlatıları, kritik bir dönemde Türkiye'nin kültürel ortamına bir pencere açmaktadır. Geniş bir izleyici kitlesinde yankı uyandıran filmler, sıradan insanların ilgisini çekti ve ana akım toplum tarafından ötekileştirildiğini düşünenlere bir ses verdi.

Osman F. Seden'de filmlerinde çeşitli konuların olduğu gözlemlenir. İşçi sınıfının ekonomiyle mücadelesi Seden'in filmlerinin ana konularından biridir. Sıklıkla, hızla değişen bir toplumda yaşam mücadelesi veren mütevazı başlangıçlardan gelen insanları göstermiştir. Artan kentleşme döneminde birçok toplumun karşılaştığı ekonomik eşitsizlikler ve zorluklar bu konuda temsil edildi. Seden'in filmleri sıklıkla aşk ve ilişki temalarını, özellikle de başarısız aşkları ele alır. Kültürel beklentiler ve maddi kısıtlamalar ışığında aşk ilişkilerinin zorluklarını ve karmaşıklığını vurgulamıştır. Scongnamillo'ya göre Osman F. Seden filmlerinde işlediği temaları şu şekilde belirtmiştir. Düşman karakterlerin aşkları, kıskançlıkları; kahramanlıklar, renkli bir çevre, kabadayılar ve kadınları, tabancalar, bıçaklar ve kavgalar, kan, arzu ve şiddet ve bütün bunlara arka fon oluşturan bir kent: İstanbul. Bunlar Osman F. Seden'in ileride sık sık

kullanacağı, bir biçime oturtarak güncelleştireceği unsurlardır ve bu ilk senaryoda aslında tümüyle sergilenmiştir (Scognamillo, 2003, s. 146). Türk toplumundaki gelenek ve modernleşme arasındaki ç atışmalar bu anlatılarda dile getirilmiştir. Seden, filmlerinde sıklıkla toplumsal önyargıları ve dezavantajlı kişilerin yaşadığı zorlukları ele almıştır. Yoksul kökenlerden gelen karakterler bir yandan toplumsal önyargılarla mücadele ederken bir yandan da yaşadıkları zorlukları sıklıkla görmezden gelen bir kültürde kabul görmeye çalışmışlardır.

Osman F. Seden bir söyleşisinde arabesk müzikli filmlerle ilgili durumu şöyle açıklamaktadır (Tatlı, 2015, s. 141):

> *"Söylenecek şarkı ve şarkıcı belirleniyor. Filmin 20 dakikalık bölümünü şarkılar alıyor, bize geriye 70 dakika kalıyor. Filmin temasının kahramana göre oluşturulduğu bu tür filmlerde, şarkıcı ve şarkıcı oyuncunun kitlelerin düşlediği bir yapıyı simgelemektedir.*

Arabesk filmleri, Seden için "köstebek" filmlerdir Onun bu filmlere neden bu adı verdiği Giovanni Scognamillo şöyle anlatmaktadır (Maraşlı, 2006, s. 242):

> *"Seden, arabesk furyasının en sevimli yönetmenlerinden biri oldu. O dönemde zaman zaman geliyordu, 'Aman' diyordu, 'bir köstebek filmi çekeceğim.' Ne köstebek filmi Osman abi diye sorduğumda, 'Yani arabesk filmi' diyordu. Soruyordum, niye köstebek filmi? 'İşte, filmin finalinde böyle sürünerek Orhan ya da başka birileri yerleri kazıyacak' diye cevap veriyordu."*

Seden, değişen toplumun karmaşıklıklarına ışık tutan kendine özgü anlatımı ve toplumsal, duygusal ve ekonomik zorluklarla mücadele eden insan tasvirleriyle Türk sinemasına damgasını vurmuştur. Seden'in filmlerindeki arabesk hikâyeler, Türkiye'nin zengin kültürel geçmişine vurgu yaptığı için incelenmeye devam ediyor.

3. Orhan Gencebay Şarkılarında Toplumsal Yapı ve Arabesk Tavır

Arabesk müziğin, ünlü Türk müzisyen, besteci, şarkıcı ve oyuncu Orhan Gencebay tarafından icat edildiği kabul edilmektedir. Türk müziğinin ünlü arabesk alt türü, ülkenin sosyoekonomik yapısı ve yaşam biçimiyle yakından ilişkilidir. Türk arabesk alt kültürünün toplumsal yapısını ve yaşam biçimini anlamak, Orhan Gencebay'ın müziğinin özünü kavramak için elzemdir. Alışılmış müzik türlerinden ve sözlerinden farklı bir yapıya sahip parçaların Gencebay'ın kendine özgü yorumuyla olağanüstü sayıda dinleyen bulması, böylesine bir

konuya sinemanın da el atması sonucunu verdi (Evren, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, 1990, s. 35). Doğu ve Batı müziği unsurlarının harmanlanması, Gencebay'ın ayırt edici müzikal özelliklerinden biridir. Geleneksel Türk müziğini çağdaş enstrümanlar ve dış etkilerle ustalıkla birleştirerek kendine özgü ve çekici bir ses üretir. Gencebay'ın şarkıları içten sözleri ve karmaşık duygusal içerikleriyle tanınmaktadır. Sanatçı sıklıkla aşk, kalp ağrısı, arzu ve insan ırkının durumu gibi evrensel konuları tartışmakta olup geçmişe özlem yüceltilen bir dönem yerine, yüceltilen duygu ve değerler vardır (Özbek, 2003, s. 113). Dinleyicileri, onun müziği filtrelenmemiş duyguları ifade etmek için kullanma yeteneğine tutkuyla karşılık veriyor. Gencebay'ın şarkıları, anında tanımlanabilen bariton sesi sayesinde özel bir kişiliğe sahiptir. Dinamik performansları ve sahnedeki hakimiyeti, şarkılarının dinleyiciyle bağ kurma gücünü daha da arttırmaktadır.

kaderim bile seni benden çok sevdi
derdinde mutluluk vardı aşk seni bana verdi
yarınlar bak ufukta aşkımıza gel diyor
kucak açmış hep ümitler bizi bekliyor

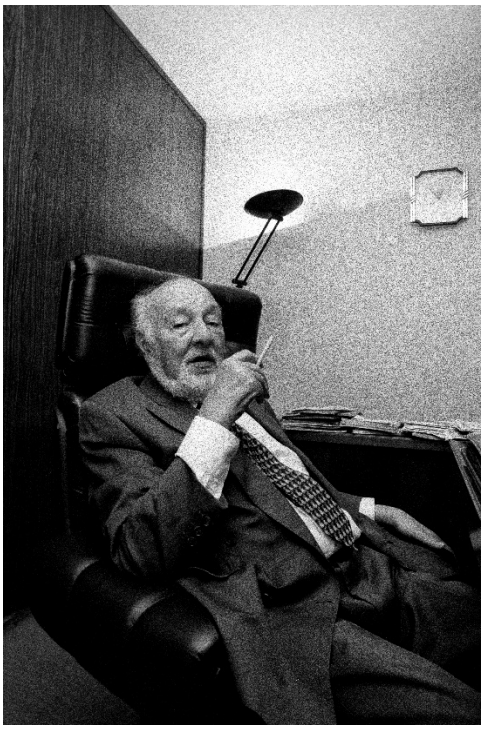
Orhan Gencebay'ın şarkıları sıklıkla aşk, kayıp, nostalji ve toplumsal zorluklar gibi temaları ele alıyor. Gencebay arabeskinde görülen tüm diğer kavramların hepsi aşk etrafında örülür ve onun perspektifinden görülür (Özbek, 2003, s. 186). Şarkıları, insan beyninin derinliklerine inerek aşk, hüzün ve arzunun beraberinde getirdiği karmaşık duyguları keşfediyor. Ayrıca, şarkılarının birçoğu dayanıklılık ve iyimserlik ruhu yayarak zorluklarla uğraşan bireylere teselli sağlamaktadır:

mutluluk hırstan uzak olabilmektir,
mutluluk bir gönülde bir aşk demektir.
ömrün ilk adımları sevgiyle başlar,
mutluluk nefret değil sevebilmektir.

4. Osman Fahir Seden ve Orhan Gencebay Filmlerinde Suçun ve Şiddetin Temsili

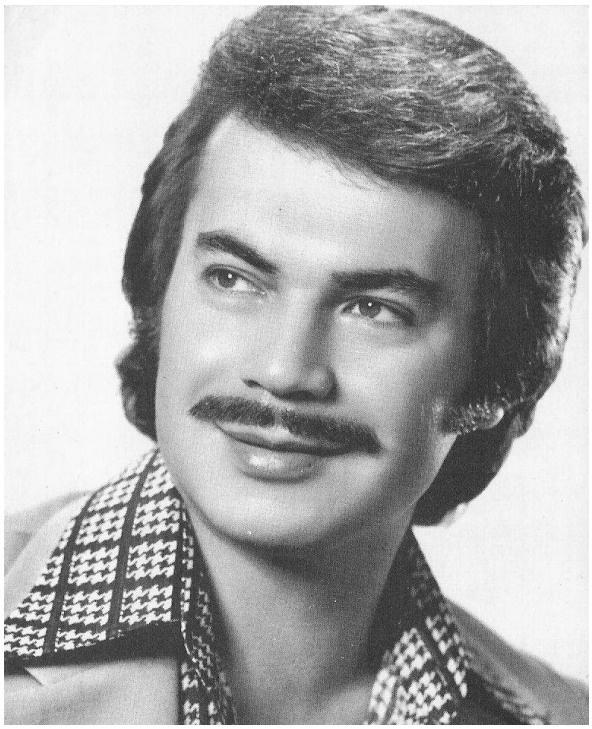
Ünlü bir şarkıcı ve oyuncu olan Orhan Gencebay, tanınmış bir Türk film yönetmeni ve senaristi olan Osman Fahir Seden ile güçlerini birleştirerek Türk sineması üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olan bir dizi film üretmiştir. İkilinin filmleri aşk, suç ve toplumsal zorluklar gibi

temaları sıklıkla işledikleri için Türk kültürünün karmaşık gerçekliğine bir bakış sunmaktadır. Seden sinemasında, suç ve buna bağlı olarak da şiddet önemli bir yer tutar. Seden, filmlerindeki sert üslubu nedeniyle, çoğu zaman eleştirilere, kınamalara maruz kalmış, kendisi için 'şiddet düşkünü', 'sadist' gibi tanımlamalar kullanılmıştır (Tınaz Gürmen, 2007, s. 150). Osman Fahir Seden (Görsel 1)[28] filmlerinde suçluluğu sıklıkla merkezi bir konu olarak işlemiştir. Bu filmlerde küçük çaplı soygunlardan cinayet ve organize suçlar gibi daha ciddi suçlara kadar çeşitli suç davranışları gösterildi. Karakterlerin yaşadığı zorluklar sıklıkla suç temsili ile iç içe geçerek ahlakın ve hayatın karmaşıklığını gösteriyordu. Orhan Gencebay (Görsel 2), birçok filmde Osman Fahir Seden ile çalışarak müzik ve film dünyalarını birleştirdi ve dikkat çekici sonuçlar yarattı. Gencebay, rol aldığı filmlerin soundtrack'lerine sık sık şarkılar ekledi ve bu da izleme deneyimini geliştirmiştir.



Görsel 1 Osman Fahir Seden

(Kaynak: Doç.Dr. Mehmet Koştumoğlu)

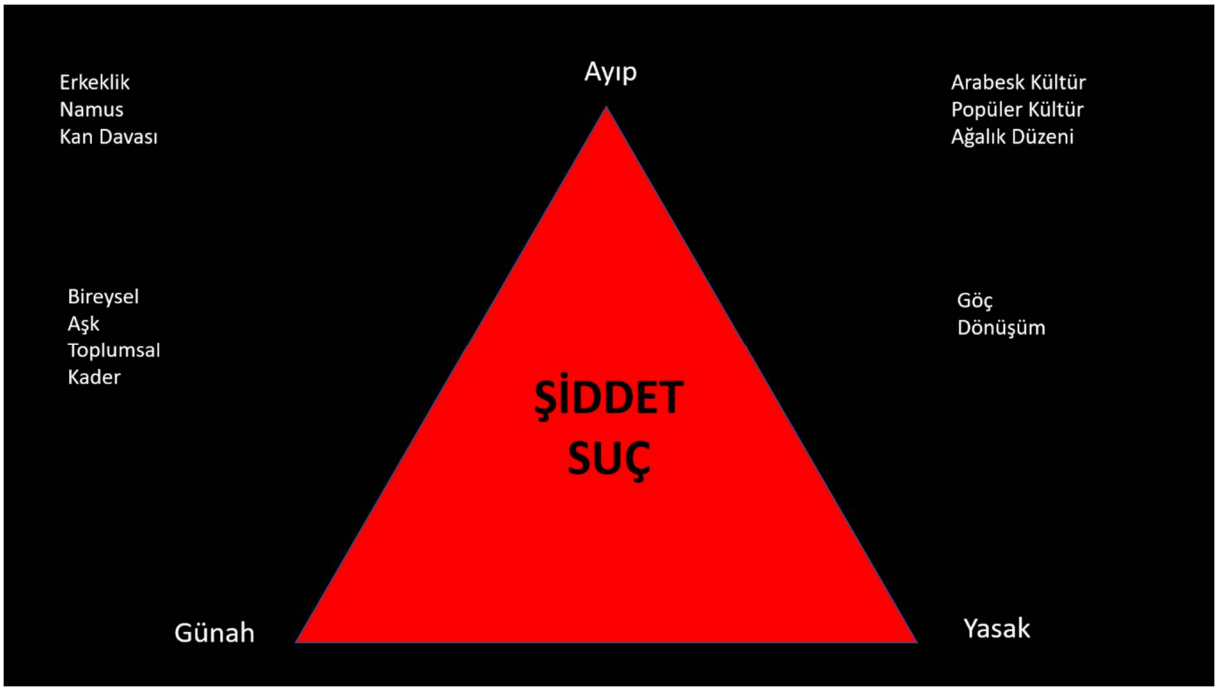


Görsel 2 Orhan Gencebay (Kaynak: Google Görseller)

Seden'in filmlerinde, belirli sekansların dramını artırmak ve seyircinin duygularını harekete geçirmek için kullanılan şiddet sıklıkla yer alıyordu. Bu şiddet sıklıkla suçun bir sonucu olarak ya da anlaşmazlıkları çözmenin bir yolu olarak sunuluyordu. Ayrıca, modern hayatın sert gerçeklerine ve suçun hem kişiler hem de toplumlar üzerindeki etkilerine dikkat

[28] Koştumoğlu, M. (2015). *Türk Sinemasında Portreler.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

çekmek için de kullanılmıştır. Seden'in filmleri sıklıkla suç ve şiddeti tasvir etmenin ötesine geçerek suçlu davranışların kökenindeki sosyoekonomik sorunlara da eğiliyordu. Yoksulluk, işsizlik, yolsuzluk ve sosyoekonomik eşitsizlik yaygın konulardı ve bu sorunların insanları suç işlemeye nasıl motive edebileceğini gösteriyordu. Arabesk filmlerde adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut sorunlar ortaya konur. Suçlu neye göre, kime göre, suçludur vb. soyut sorunlar ortaya konmaz. Temanın çözümü izleyiciye bırakılmaz. Mutlak bir son vardır (Tan Akbulut, 2021, s. 101). Orhan Gencebay ve Osman Fahir Seden'in eserlerinde suç ve şiddetten ciddi şekilde etkilenmiş karakterler sıklıkla görülmüştür. Karakterler, insanların zor durumlarla karşılaştıklarında nasıl değiştiklerini ve büyüdüklerini göstermek için özenle yaratıldı. Gencebay'ın performansları bu karakterlere daha fazla nüans ve samimiyet katarak seyircinin onların sıkıntılarıyla özdeşleşmesini sağladı.



Görsel 3 Osman Fahir Seden ve Orhan Gencebay Filmlerindeki Temalar

Görsel 3'ten anlaşıldığı üzere suç ve şiddet kavramları toplumsal değerlerin yanlış uygulanması ve anlaşılmamasından kaynaklanmaktadır. Bu sorunsalı üretilen filmlerde de görebilmekteyiz. Ayrıca bu filmler eril bakış açısıyla kadını kullanarak değerler sistemini değiştirme çabası içindedir. Bu durum Orhan Gencebay'ın şarkılarında da açık bir şekilde yer almaktadır. Çalışmamızda örneklem olarak kullandığımız filmleri izlediğinizde kadın karakterler aslında başrolde oynayan erkeğin bireysel anlamda ve toplumsal yapı içinde dönüşümüne yön vermektedir. Türk sineması, Osman Fahir Seden ve Orhan Gencebay'ın birlikte ürettikleri filmlerden büyük ölçüde etkilenmiştir. Müzik, oyunculuk ve anlatının ilgi

çekici ve düşündürücü bir birleşimini sunmuşlardır. Suç ve şiddeti toplum bağlamında ele alan bu filmler, gündemdeki konulara ışık tutuyor, tartışmalara yol açıyor ve toplumsal bilinci geliştiriyordu. Osman Fahir Seden'in filmleri, özellikle de Orhan Gencebay ile ortaklaşa yapılanlar, Türk kültürünün karmaşıklığına ayrı bir pencere açmaktadır. Bu filmler, karmaşık bir toplumsal kaygılar ve insani duygular ağını suç ve şiddet perspektifinden incelemiştir. Seden ve Gencebay'ın çabaları Türk sinema tarihinde hayati bir rol oynamaya devam etmekte ve Seden ve Gencebay'ın estetik yeteneklerine örnek teşkil etmektedir.

aşkımız yetmedi ayrılık gücüne
kıyamet gününe gelmişiz sanki
bizi sarhoş eden ümitler var ya
bir kırık kadehe benziyor sanki
hani bir bedende bir can gibiydik
ecel gizli gizli geliyor sanki
kimi suçlasın dilim kimi sarsın ellerim
sendin bu aşk dünyasında mekânım benim
tam aşkı bulmuşken seni yitirdim
yok mu benim bir gönülde kalacak
yok mudur yerim

Akdenizli erkeğin ne konumda yer aldığını görmekteyiz. Genellikle başrol oyuncusu denizci, balıkçı ya da işçi meslekleriyle karşımıza çıkmaktadır (Görsel 4). Bu meslekler Akdeniz sinemasının görsel kodları içerisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca baba-oğul ilişkisine yakın durumlar ve abi-kardeş ilişkileri bu filmlerde vardır. Erkeğin bu ikili yaklaşımlı ilişkileri Akdenizli erkeğin sunumunda gözlemlenmektedir.

Görsel 4 Batsın Bu Dünya (1975) filminden

bıktım artık, bıktım artık
bıktım artık her gün ölmekten
ey vefasız bıkmadın mı
beni hep böyle görmekten?
sen de ağlayandan zevkini alır oldun
dünya hâli gibi sen de mi bozuldun?
sevmek yaşamanın temeli değil mi?
yazık kendini bile sevmeyi unuttun?

Bu şarkılarda kadere isyanı duyabilsek bile başrol oyuncusunda bir jön (Fransızca olarak genç diye tanımlanan jeune kelimesinden türetilen Türk Sineması'nda önemli rollerde oynayan genç karakter) yaratımı olmuştur. Bu yaratımda elbette Seden'in farklı bir üslubu olduğunun kanıtıdır. Orhan Gencebay ikonlaştırılması (Görsel 5) bu filmlerle sağlanmıştır. Gelecek yıllardaki akil kimliğinin kaynağını da buradan almaktadır.

Görsel 5 Bıktım Her Gün Ölmekten (1976) filminden

Osman Fahir Seden'in kendi üslup ve sinematografik anlayışını bu filmlerde büyük bir ustalıkla kullandığını görmekteyiz. Aynı zamanda toplumsal sorunları göz ardı edemeyen Seden profesyonel bir halk sinemacısıdır. Osman Fahir Seden'i cameo (Görsel 6) olarak görebilmekteyiz. Cameo; oyun, film, televizyon gibi gösteri sanatlarında insanlar tarafından çok bilinen birisinin kısa süreyle görülmesine denir. Bu tarz oyunculuk dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Alfred Hitchcock filmlerinde de vardır.

Görsel 6 Osman Fahir Seden cameo olarak Çilekeş (1978) filminden

Aşağıdaki görsellerde ve metin kutuları içinde Osman Fahir Seden ile Orhan Gencebay iş birliğiyle yapılan filmlerdeki kullanılan şarkılar ve işlenen suç temaları hakkında bilgi vermektedir.

BATSIN BU DÜNYA (1975)

Şarkılar

Kimi Sarsın Ellerim
Bir Araya Gelemeyiz
Boynu Bükük Olan Sevgililer
Batsın Bu Dünya
Sevmenin Zamanı Yok

Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri

Kasten Adam Öldürme
Tecavüz

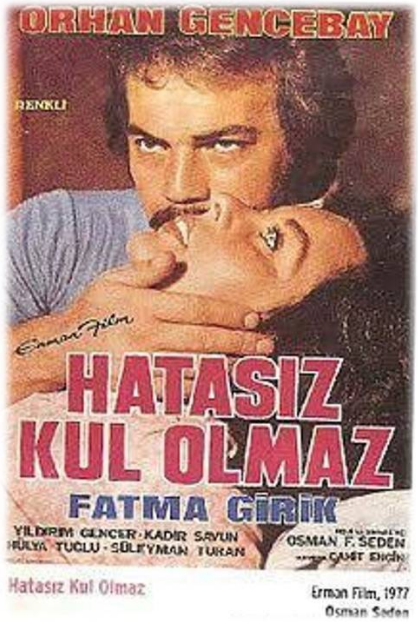
BIKTIM HER GÜN ÖLMEKTEN (1976)

Şarkılar

Karaçalı
Nerede
Beni Böyle Sev
Akşam Güneşi
Hatasız Kul Olmaz
Yaşamak Bu Değil

Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri

Kan Davası
İntikam



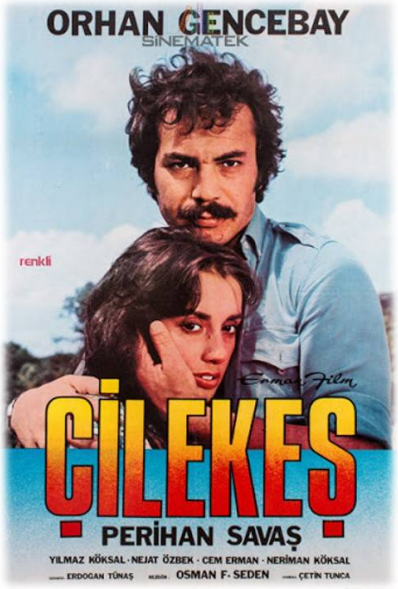
HATASIZ KUL OLMAZ (1977)

Şarkılar

Bırakında Yaşayalım
Tutuldu Ellerim
Sevmek Ne Güzel
Efkar Bastı Gönlümü
Seveceksin
Bir Dal Koptu Yüreğimden

Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri

Toplumsal normlar yüzünden kabul edilmeyen aşk hikayesi
Toplumsal şiddet
Başroldeki kadının trafik kazası nedeniyle olsa da çocuğunun ölümü ve bu ölümde diğer karakterlerin etkisi vardır.



ÇİLEKEŞ (1978)

Şarkılar
Yarabbim
Felekle Sohbet
Çilekeş
Bir Teselli Ver
Doğan Bin Pişman
Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri
Yasak Aşk
Kasten Adam Öldürme

BEN TOPRAKTAN BİR CANIM (1980)

Şarkılar
Gurbet
Eyvah
Zaman Akıp Gider
Gurbet
Ben Topraktan Bir Canım
Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri
Kasten Adam Öldürme
İntikam

VAZGEÇ GÖNLÜM (1980)

Şarkılar

Garip

Ben Ne Yaptım

Felekle Sohbet

Vefasız Aşk

Vazgeç Gönlüm

Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri

Kasten Adam Öldürme

Abi-kardeş ilişkisi

KÖRDÜĞÜM (1982)

Şarkılar

Üç Günlük Dünya

Kördüğüm

Veda Edeceksen Et

Zamansız Rüzgâr

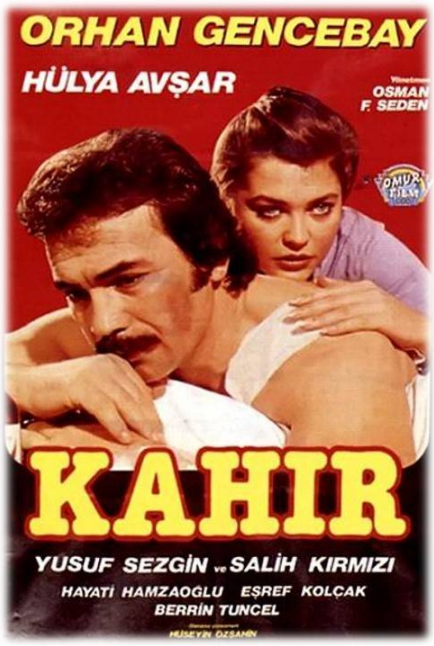
Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri

Kasten Adam Öldürme

İntikam

Suçsuzluğu kanıtlamaya çalışan bir karakter

Uyuşturucu



KAHIR (1983)

Şarkılar

Kahrolayım
Anlatamam ki
Al Senin Olsun
Kolay Değil
Zulüm

Filmde Temalar ve Suç Çeşitleri

Sinema çekimleri açısından sorunsallığı olmasa da anlamsal açıdan zayıf kalmış bir film olarak görebilmekteyiz.
Tecavüz
İntikam

Sonuç

Suç ya da şiddet kavramları toplumsal değerler üzerinden bir sorun olarak sunulmaktadır. Suç kavramı hukuk sisteminin var olduğu yerde araştırılması gereken bir terimdir. Bu filmlerde işlenen suç çeşitleri bir bakıma toplumun değer yargısı içinde şiddet ve intikam duygularıyla şekillenmektedir. Bu sebeple hukuksal anlamda bir suç ve ceza otoritesinden bahsetmek yerine başroldeki erkek karakterin kendi adalet yargısını oluşturması doğal bir toplumsal sonuç olarak görülür. Bu durumda, başlangıçta bahsettiğimiz ayıp, yasak, günah kavramlarının içiçeliği söz konusudur. Burada salt suçun yerini şiddetin olağanlığı almıştır.

Örneklem olarak aldığımız filmlerde, 4 (dört) filmin finalinde Orhan Gencebay yaşatılır. Diğer 4 (dört) filmde öldürülmektedir. Özellikle Batsın Bu Dünya filminde yaşamasına rağmen hapse gideceği tahmin edilmektedir. Çünkü bu görsel olarak sunulmamaktadır. İntikamını alan yani cinayet işleyen bir karakterin sunumu vardır. Seden'in bu filmlerde dinsel motifleri kullanmıştır. Bu da aslında Gencebay şarkılarındaki kaderci ve Allah inancını destekleyici bir öykü yaratımıdır. Bu anlatımda da toplumsal normlardan hikayesini beslendiğini göstermektedir.

Filmlerde kullanılan şarkılar 1900'lerin başındaki İzmir Smyrneika Minör yani rebetikalar gibi dönemin kültürel kimliğinin göstergeleri olmuştur. Filmlerde kullanılan tüm

şarkılar olay örgüsünün işleyişine yardımcı olsa da müzik direktörü olarak Gencebay'ın Seden'le bazı şarkıların kullanımı hikâye içinde kırılma noktası yaratmıştır. Bu sahnelerin müzikli film türünün oluşumunu beslemiştir. Filmlerin tamamı izlendiği takdirde bu söylemimiz daha iyi anlaşılacaktır.

Günümüz sinema ve televizyon yapımlarında geçmişte sunulmuş arketiplerin farklı bir formunu görmekteyiz. Göstergebilimsel yöntem olarak incelediğimizde ya da bu yapımlarda tema bağlamında değerlendirecek olduğumuzda hiçbir şeyin değişmediğini görmekteyiz. Sinema eleştirmenleri 1970'lerin popüler sinemasını sürekli olarak olumsuz eleştirirken geçen 50 (elli) yıllık süreçte bu anlatımın ve zihniyetin aynı kaldığını yapımlarda sunulmaktadır.

Kaynakça

- Acar , S. (2020). Eleştiriden Güzellemeye Türkiye Sinemasının Arabeskle Dansı. S. Öz, & İ. Afacan içinde, *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* . İstanbul: NoteBene Yayınları.
- Elmacı, T. (2015). Sinemamızda Dram ve Melodram. Y. Özkoçak içinde, *Türlerle Türk Sineması* . İstanbul: Derin Yayınları.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar.* İstanbul: Broy Yayınları.
- Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması* . İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları .
- Fontini, P. (2000). Dert Bende Derman Sende Dert Bende: Türkiye Sineması Kadın Temsiline 'Arabesk' Bir Bakış. S. Öz, & İ. Afacan içinde, *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden* . İstanbul: NotaBene Yayınları .
- Koştumoğlu, M. (2015). *Türk Sinemasında Portreler.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet.* Ankara: Elips Kitap.
- Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* . İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Söğütlüler, T. (2022). Türk Korku Sinemasında Korkulan Özne. R. Taranç, & M. Tomak içinde, *Gördüm, Çektim, Seçtim Sinemaya ve Televizyona Dair Çeşitlemeler.* Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Şenel, O. (2014). Problem Müzik Kavramı ve Bir Problem Müzik Türü Olarak Arabesk. *The Journal of Academic Social Science*(1), s. 209-224.
- Tan Akbulut, N. (2021). *Arabesk Kültür ve Sinema.* Ankara: Klaros Yayınları.
- Tatlı, O. (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı.* İstanbul: Akis Kitap.
- Tınaz Gürmen, P. (2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden.* İstanbul: Dergah Yayınları.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk.* İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yılmaz, Ö. (2017). Türkiye'de Modernleşme, Popüler Kültür ve Arabesk. *The Journal of Academic Social Science Studies*(58), s. 511-522.

İRAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL GERÇEKLİK VE İNANÇ KAVRAMLARI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Muhammed Toprak[29]

Giriş

Sinema, kültürel ifadenin en güçlü ve etkileyici biçimlerinden biridir. Bu sanat formu, toplumların ruhunu, kimliğini ve içsel çatışmalarını yansıtan bir ayna olarak hizmet eder. İran sineması da bu bakımdan önemli bir örnektir. İran sineması hem derin toplumsal gerçeklikleri hem de dini inançları büyüleyici bir şekilde işleyerek izleyiciye benzersiz bir bakış sunar. Hayatın her alanında her olay ve oluş birbirinin tersi veyahut zıddı ile var olmaktadır. Sinema, ortaya çıktığı zamandan bu yana toplumların siyasi, kültürel, içtimai değişimlerinden etkilenip şekillenmiştir. Zamandan bir değer taşıyan sinema sanatı, anlatıldığı toplumun yargılarını, sosyolojik yapısını, ekonomik durumunu, siyasi yapısını o ülkeyi tanıyıp anlayabilmek adına çeşitli referanslar ile birleştirip eser ortaya koymaktadır.

Toplumsal gerçeklik, İran sinemasının temel taşlarından biridir. İran'ın tarih boyunca geçirdiği dönüşümler, toplumsal yapılarının karmaşıklığı ve insan ilişkilerinin dokusu, bu sanat formunun köklerini şekillendiren faktörlerden sadece birkaçıdır. İran sineması, sık sık bu toplumsal gerçeklikleri mercek altına alır, insanların günlük yaşamlarını, sınıf farklılıklarını, cinsiyet eşitsizliğini ve kültürel dinamikleri detaylı bir şekilde ele alır. Bu bölüm, İran sinemasının toplumsal gerçeklikle nasıl etkileştiğini ve bu etkileşimin izleyici üzerindeki derin etkisini araştırmaktadır. Bu metinde, İran sinemasının mihenk taşlarından birisi olan Mecid Mecidi'nin Serçelerin Şarkısı (2008) filminden yola çıkılarak toplumların sosyal, kültürel yapısını inceleyeceğiz.

1. Devrimden Önce İran

İslamiyet'ten önceki dönemde Ahameniş, Part ve Sasani devletlerine ev sahipliği yapan İran, Hz. Ömer`in halifeliği döneminde gerçekleşen Kadisiye Savaşı sonucunda Müslümanların egemenliği altına girmiştir (Yücesoy, 2018: 136 akt. Cülük 2018). Daha sonra kurulan Emevi devleti döneminde ise hâkim kültür Arap kültürü olmuştur. Fars ırkına ait olan toplum Arap milliyetçiliğinin de etkisi ile Fars kültürünü baskılaması halk arasında rahatsızlığa yol açmıştır. Bunun yansıması olarak Arap olmayan Müslümanların Şia'ya olan yakınlığı ve desteği görülmektedir. Emevi devletinin yıkılmasının ardından yerine kurulan Abbasi devleti

[29] Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı ASD, toprakmuhammed1@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-4320-3727.

döneminde ve sonrasında Fars kültürü kendini korumayı başarmıştır. Daha sonra kurulan Safevi devleti ile Şia mezhebi yayılmış ve hâkim konuma gelmiştir. Safevi devletinin son bulması ile ardından kısa bir dönem Afşar hanedanlığı ve daha sonra 1925 yılına kadar iktidarını sürdüren Kaçar hanedanlığı hüküm sürmüştür. Kaçar Hanedanlığı döneminde Rusya'nın ve İngiltere'nin arasında sıkıştırılmış İran 'da 1906 yılında meşruti monarşi hâkim kılınmıştır (Dilek, 2007: 64). Kaçar hanedanının İngiltere ile petrolü bölüşmeyi kabul etmemesi üzerine orduda albay olan Rıza Pehlevi'ye İngilizler tarafından destek verildi ve Şah unvanı alarak Şah Rıza Pehlevi olarak yönetime geçmiştir. Rıza Şah Pehlevi döneminde ise İran'da milliyetçi ve seküler bir yönetim tarzı benimsenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanların İran'a yönelmesini fırsat bilen Rusya Almanlar ile savaşmayı bahane edip İran'a yöneldiler. Bu sırada ABD Rusya'ya İran'dan çıkması konusunda baskı yapmıştır. Bu baskının sonuç vermesi neticesinde Rusya İran'dan ayrıldı. Bunun neticesi olarak daha önce İngilizlerle yapılan petrol paylaşımı Amerika'ya geçmiştir. Bu durum İran'ı Amerika'nın peyk'i durumuna getirmiştir.[30] Rusya'nın İran da kaldığı süre içerisinde kurduğu teşkilatlanma neticesinde oluşan sosyalizm görüşleri Musaddık'ı da etkilemiştir. Bu görüşlerden etkilenen ve benimseyen Musaddık başbakan olmuştur. Başbakan olan Musaddık petrolleri millileştirmesi üzerine kendisi üzerindeki petrolleri Amerika ile paylaşıyorsun baskılarına dayanamayan Şah, İran'ı terk etmiştir. Petrollerin milli hale gelmesini istemeyen ABD, Molla Keşani ile din sınıfını ayaklandırarak Musaddık'ın başbakanlığına son vermiştir. İran'dan kaçan Şah ise ülkesine geri dönmüştür. Tekrar geri dönen Şah, Musaddık'ı baştan indiren din sınıfına karşı herhangi bir müdahalede bulunmamıştır.

Ülkesine geri dönen Şah, halka modernleşme amacı güden "Beyaz devrim" adını verdiği ve bazı değişiklikler yaptığı kanunlar yayınlandı. Beyaz Devrim'in içinde kadınlara oy kullanma hakkı verilmesi, okuma yazma seferberliği, yoksul ailelere yardım gibi maddeler bulunuyordu. Bu modernleşme süreci içerisinde en çok ses getiren ise toprak reformudur. Toprak reformunun içeriği ise şöyledir: İran yönetimi toprak sahiplerinden aldığı yerleri halka daha ucuz bir fiyata satmıştır. O dönem İran'da Osmanlı devletindeki Pençik Kanuna[31] benzeyen bir uygulama bulunmaktadır. Bu kanuna göre halkın gelirinin 5'te 1'i din sınıfına verilmektedir. O dönemde İran topraklarının verimli ve büyük kısmı din sınıfın elinde bulunmaktadır. Bu kanundan rahatsız olan Ahund'[32] takımı Şah aleyhine söylemlerde

[30] Peyk: İsim anlamı olarak uydu demektir. Mecaz kullanımlarda ise "Bir başkasının güdümünde olan anlamına gelmektedir."
[31] Savaşlarda alınan ganimetin beşte birinin devlet hazinesine (Beyt_ül Mal'e) aktarılıp geri kalanın ise savaşa katılanlara bölüştürülmesi ile ilgilidir.
[32] İran ve Türkistan'da din âlimlerine verilen ve menşei tam olarak bilinmeyen bir sıfat.

bulunmaya başlamışlardır. Bu durumdan rahatsız olan ABD ise Şah'ın yerine yeni bir lider arayışına girmiştir. İran'da bir halk hareketlenmesi başlatmışlardır. Ahund takımı içerisinde bulunan Mustafa Humeyni (Rejim değişikliğini yapacak olan Ruhullah Musavi Humeyni'nin oğlu) gösterilerde öldürülmüştür. Onun ölümü sonrasında Humeyni Şah aleyhine konuşmalar düzenlemiştir. Rıza Şah Pehlevi'nin başlattığı Beyaz Devrim'e Seyyid Şehabeddin Mar'aşi, Ayetullah Humeyni ve Muhammed Rıza Gülpayigani gibi şahsiyetlerle birlikte Şeriatmedari de karşı çıktı. 1964 yılına gelindiğinde İran'ın en büyük merci-i taklidlerinden biri Şeriatmedari, diğeri Humeyni olarak görülmekteydi. Şahın devrim harekâtına şiddetle karşı çıkan Humeyni askerî mahkeme tarafından ölüme mahkûm edilince Şerîatmedârî'nin başkanlığında şahı ziyaret eden 400 civarında ayetullahtan oluşmuş heyet, 1906-1907 anayasasına göre şahın veya mahkemelerin herhangi bir müctehidi yargılama yetkisinin bulunmadığını belirterek hazırladıkları ortak fetvayı şaha sundular; böylece Humeynî'nin sürgüne gönderilmesini sağladılar (Öz 2010). Irak'ta bir süre bulunan Humeyni ardından Türkiye'ye gelmiştir. Bir süre Türkiye'de kalan Humeyni daha sonra Paris'e geçiş yapmıştır. Paris'te yoğun ilgi gören Humeyni, İran ile ilgili görüşlerini daha yüksek sesle savunmaya devam etmiştir. Şah'ın yaptırımları sonucu halk huzursuzlanmaya başladı ve eylemlere başladı. Basın yoluyla İran da ki gelişmeleri ve İran halkına olan desteği süren Humeyni'nin bu konuşmaları İran da karşılık bulmaya başlamıştır. O sırada İran da devam eden olaylar kanlı geçmektedir. Ordudan da destek alan halk Şah'ı yerinden etmişlerdir.

Şah'ın ülkeyi terk etmesi sonrası Humeyni 1979 yılında İran'a dönmüştür. İran'a gelen Humeyni, devrim aleyhtarı ilan ettiği kişileri ölümle ya da sürgünle cezalandırmıştır. İslam mahkemeleri kurup muhalifleri yargıladı. Kurduğu düzen İslam süsü verilmiş bir diktatörlük haline döndü.

2. Sinemanın İran'a Gelişi

İran'da sinemanın ortaya çıkışı ve İran'a gelişi Kaçar hanedanlığı zamanında olmuştur. Kaçar Hanedan'ından Muzafferüddin Şah, 13 Nisan 1900'de Avrupa'ya yaptığı bir seyahat sırasında Fransa'da, saray fotoğrafçısı olarak bulunan Mirza İbrahim Han Akkasbaşı ile birlikte kendisi için özel gösterimde bulunan bir sinemaya gitmiştir. Muzafferüddin Şah, burada çekim yapılan makinelerden etkilenir ve Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'ya Gaumont yapımı bir alıcı satın aldırması, İran sinemasının başlangıcı olmuştur. (Teksoy, s.606. akt. Dumlu Sağır) Şah'ın sinemayı kendi propaganda aracı kullanması ve benimsemesi sonucu sarayın hizmetine girmiştir. Şah'ın yaptığı icraatlar övülmüş, yaptığı geziler çekilmiş gösterilmiştir (Batur 2007).

"İran sinemasını 1979 devrimi öncesinde üç döneme ayırabiliriz. 1928-1944 yılları arasını yani İran sinemasının başlangıcı kabul edilen yıllarda, Batı etkisinin izleri görülür. Bu yıllarda İran'da özgün bir sinema üretecek film sektörü olmadığından, sektör Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlıydı. Çekilen filmlerde, dansa ağırlık verilen Hint, Arap ve Mısır sinemalarının etkisi vardı. 1941 ve 1950 yılları arasında önemli bir üretim olmadı. 1962'den itibaren önemli bir gelişme oldu. Sinemada basit anlatımın etkin olduğu bu yıllarda, entelektüel sinemanın ilk örnekleri de kendini gösterdi. Bu yıllarda entelektüel sinemacılar, toplumun sorunlarını yansı-tan filmler yapmaya başladılar. Bu bağlamda 1969 yılı yapımı Daryuş Mehrcui'nin İnek filmi sosyal gerçekçi filmlere örnek teşkil eder. Ancak, bu eğilim, yönetimin ithal filmlere yönelmesiyle sekteye uğradı.

İran'da, 1975-1976 yılları arasında ülkeye giren yabancı film sayısı 600-900 arasındaydı. Yabancı film egemenliği gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan yerli sinemanın oluşmasına izin vermiyordu." (Aktaş, 2005: 5-7akt. Özen ve Arpacı 2018).

İran Yeni Dalga Sinemasının ilk filmi sayılan Daryuş Mehrcui'nin İnek filminin sansürlenmesi, film sektörünün yönünü değiştirip yeni bir yola sokmuştur. Bazı filmlerde sansürlenen yerler çıkarılıp dans sahneleri eklenerek izin almaktaydılar.

Uygulanan sansür politikası İran sinemasının gelişmesinde rol oynayan etkenlerden birisi haline gelmiştir. 1979 yılında yapılan rejim değişimi sonrası İran sineması Batı'nın sömürge aracı olarak görüldü ve baskılara maruz kaldı.

3. Rejim Değişikliği Sonrası İran Sineması

Humeyni'nin İran'a döndüğü zaman yaptığı konuşmada "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı degiliz. Sinema modern bir icat olarak insanların eğitimi yararına kullanılması gereken bir araçtır. Oysa,bildiğiniz gibi sinema gençlerimizi zehirlemek için kullanılmıştır. Bizim karşı olduğumuz budur" açıklamasını yapmıştır. (Tapper 2007 akt. Sağır) Böylece, Ayetullah Humeyni ve diğer dini liderler, toplumun yeni rejimin saydığı değerlere bağlı ve ahlaki gelişimine hitap edecek öğretici bir sinemadan yana olduklarına vurguda bulunmuşlardır. Devrimin ve ilahi misyonun hizmetinde olacak sinemayı makbul saymışlardır. Bunun yanında Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek 9 kişilik Sinema Şurası kurulmuştur (Aktaş 2005). Filmler incelendi ve büyük bir kısmı imha edildi. Ahlaka uygun bulunmayan, batıya özendiren filmler yasaklandı. Yerli filmlere de benzer sansürü uyguladılar. Birçok filmin çıplaklık ve iffetsizlik diye tanımlanan unsurları içeren sahneleri sansürlenmiştir. Filmlere yapılan bu müdahaleler filmlerin yapısını bozmuş ve ekranda bu sahneler siyah olarak

görünmüştür. Oyunculara baskılar uygulanmış bazen hapsedilmiş bazen de bedenlerini göstermeleri yasaklanmıştır.

Ülkenin geçirdiği siyasal ve kültürel yapısında meydana gelen değişimlerle birlikte içeriği de değişmeye başlamıştır (Shirin-Pour 2007: 13 akt. Sözen 2012). Rejim değişimden sonra ortaya çıkan yönetmenler yaptıkları filmler ile İran yeni dalga akımını ortaya çıkarmışlardır. 1960 yılına kadar sinemanın bir forma girmesi ve sanat olarak ortaya konması tam olarak gerçekleşememiştir. Yeni İran sinemasının oluştuğu döneme baktığımızda bu sürece katkıda bulunan birçok madde saymak mümkün. Amerikalıların danışmanlığında Harvard Üniversitesi'nde işletme okumuş Pepsi-Cola'nın temsilcisi olan İranlı İraj Sabet tarafından televizyonun kurulması, 1966 yılında Şah tarafından kamulaştırılsa dahi sinemacıları özellikle de genç yönetmenleri film konusunda desteklemeleri Özgür Sinema akımın oluşmasında oldukça önemlidir. 1969 yılında İran televizyonu içinde oluşmaya başlayan Özgür Sinema genç sinemacıların yetişmesine katkıda bulunmuştur.

Bunun yanı sıra monarşinin desteğini arkasına alan sinema Kraliçe Farah Diba'nın yakın arkadaşının öncülüğünde "Çocukların ve Genç yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü"nü kurulmuştur. 1969 yılında enstitüde sinema bölümü açılmış ve Yeni İran sinemasının kurucusu kabul edilen Abbas Kiyarüstemi'nin başkanlığında sinema bölümünde çok sayıda genç yönetmen yetiştirilmiştir (Batur 2007).

4. Mecid Mecidi Sineması

İran Yeni Dalga Sinemasında mistik/sufi boyuta yönelik anlatı kuran yönetmenlerin başında Mecid Mecidi gelir. Onun filmografisini oluşturan anlatıların ortak paydasını bazı temalar oluşturur: Çocukların yaşamları, engelliler, fakirler gibi sosyal kümelere ait insanların hayal kırıklıkları ya da yoksulluktan kaçışa yönelik iç burkucu öyküleri bunların başında gelenlerdir. (Sözen 2018) Sıradan insanların günlük sorunlarına odaklanan Mecidi, ana akım sinemanın var olan kodlarını kullanmadan da iyi bir film yapılabileceğini göstermektedir.

> *"Mecidi, filmlerini yaparken Kur'an'ın dilini örnek aldığını ve insan fıtratını konuşturmaya çalıştığını ifade eder. Nedir Kur'an'ın dili? Şurasını iyi bilmemiz gerekir ki Kur'an, bütün sanat eserlerini ve bütün ilmi eserleri kapsayıcı bir enginliğe sahiptir; hepsine yol gösterici olmuştur ve olmaya da devam edecektir. Mecidi'nin, hayatı bütün gerçekçiliğiyle beyaz perdeye aktarması, onun eserlerine hem insani hem de İslâmi bir kimlik katıyor. Esasında bu ikisi bir değil midir? Kur'an-ı Kerim insan hakkında ne demişse, en büyük bilim adamları ve*

en büyük filozoflar da onu demeye çalışmışlar, ona yaklaşmaya yeltenmişlerdir. Şöyle de diyebiliriz: Kur'an'dan haberdar olmayan bir sanatçı, siyasal ve sosyal hiçbir etki altında kalmadan insanı ve çevreyi iyice araştırıp sonra da eserine aktarsa, ortaya çıkacak tablo Kur'an'a uyumsuz olmayacaktır. İşte fıtratın dili budur. Ama gelgelelim Müslüman bir sanatçı da Kur'an'ı okuyup hiçbir araştırma yapmadan ondan olduğu gibi bir film veya bir roman çıkarmaya kalkarsa, birsanat eseri ortaya koyma başarısını asla yakalayamaz. Çünkü Kur'an insanlığın eline uzatılmış bir ipucudur. (Bu anlattıklarım yanlış anlaşılmasın. Bilim-din uyuşmasından bahsetmiyorum; fıtrat-Kur'an meselesine değiniyorum.) Bütün bunlar olurken Mecidi'nin sinemasındaki manevi unsurlar gözümüzün içine sokularak değil kalbimize gizlice üflenerek veriliyor. (Çünkü sanat eserinde tebliğ değil telkin olur.)" (Çelik, 2010).[33]

Mecidi sinemasını sehl-i mümteni[34] olarak tanımlayabiliriz. Anlatılması çok kolay görünen konuları minimal bir şekilde ve büyülü bir aktarımı vardır. Filmlerinde işlediği kodlar ve kurduğu anlatı yapısı hakikat arayışını sade ama etkili şekilde göstermektedir. Mecidi İran'ın kendine özgü kültürünü, sosyal yapısını, inancını evrensel boyuta yaymak ve anlatmayı sinema yoluyla göstermiştir. İnsanın fıtratını[35] ve fıtratı gereği yaptıklarını yine insan üzerinden irdelemesi ve bu irdelemeyi sinema yoluyla yapması onun sinemasını "Fıtrat sineması" olarak nitelendirmek yerinde bir kullanım olacaktır.

"Mecidi'nin alegorileri, çağdaş sanatın muğlak ve hatta sembolik bir niteliğini paylaşmasına karşın geleneksel İslami-fizik çerçevede sahiptirler. Onun filmlerinde çokça rastlanılan balık, kuş, yağmur ve bulut gibi görüntüler bu anlamda dini göndermeler/referanslar taşır. Öykü karakterleri, bazen Şii Müslüman tarihinden, genellikle de Kur'an veya Fars şiirinin Sufi okumalarına ait kutsal anlatılarda yer alan isimleri taşırlar. Karakterler genel olarak ne zorluklarla amansız bir mücadeleye girmeye ne de onlara teslim olmaya eğilimli değildirler. Onlar, hayatın getirdiklerine karşı mücadele etme anlayışından daha çok, erdemli ve faziletli insan oluşa doğru bir gelişim yaşamaya meyillidirler; yaşadıkları zorlu koşullar onların erdemlerini vurgular.

[33] https://sehrengizdergisi.wordpress.com/2011/09/04/bir-sinema-yonetmeni-olarak-mecid-mecidi-ve-onun-ozgun-sanat-dilinde-insan/

[34] Sehl-i mümteni, kolay görünen, ancak benzeri söylenmeye kalkılınca zor olduğu anlaşılan, özlü söz söyleme sanatı.

[35] İnsanın doğuştan sahip olduğu bütün özelliklerini ifade eden bir terim.

Karakterlere yüklenilen şey acı çekerek mutlaka daha iyi hale gelmeleri değil, seyirciye, insanın güzel niteliklerinin yansıtılmasıdır." (Zargar, 2016:1 akt. Sözen)

"Dinî ve ahlâkî değerler didaktik bir üslup yerine model davranışlar ve kahramanların örnek yaşayışları ile aktarılmaktadır. Bu durum da dinî ve ahlâkî değerlerin izleyiciler tarafından benimsenmesini ve örnek alınmasını kolaylaştırmaktadır. Mecidi, filmlerinde genellikle doğrudan ayet ve hadislere de yer vermemektedir. Fakat karakterlerin davranışları, karşılaştıkları olaylar ve hikâye örgüsü ayet ve hadislere atıflarda bulunmaktadır. Mecidi'nin bu şekilde ayet, hadis ve dinî değerlere alt metinlerde yer vermesi çektiği filmleri değerli birer din eğitimi materyaline dönüştürmektedir" (Yorulmaz, 2015).

Serçelerin Şarkısı (2008)

Orijinal ismi Avaze Gonjeshk-ha olan ve Türkçeye Serçelerin Şarkısı olarak çevrilen Mecid Mecidi'nin filmidir. Bir deve kuşu çiftliğinde çalışan Kerim'in deve kuşlarından birisinin kaçırılmasından sorumlu tutulup işini kaybetmesi sonrasında Kerim'in yaşadığı süreçleri anlatmaktadır. Kerim, kızının bozulan işitme cihazını tamir ettirmek üzere Tahran'a gider. Şehir hayatına, şehir de ki insanların davranışlarına ve konuşmalarına, şehirdeki bireylerin ilişkileri gibi birçok toplum ilişkisine tanık olur.

Bir yanlış anlaşılma sonucu motoruna –motorun arkasına binen yolcu onun motorla taksi hizmeti veren biri olduğunu sanar- müşteri biner ve sonrasında motorla taksicilik yapmaya başlar. Eski işinden daha çok para kazanabileceği işe sahiptir. Yorulmaz bu durumu şöyle açıklar:

> *Bununla ilgili Allah (cc) "Allah size yardım ederse, sizi yenecek yoktur. Eğer sizi yardımsız bırakırsa, ondan sonra size kim yardım edebilir? Mü'minler, ancak Allah'a tevekkül etsinler."*[36] *ve "Sen O mutlak galip ve engin merhamet sahibine güvenip dayan."*[37]*buyurmaktadır.*

Geçim sıkıntısı ve işitme cihazının tamiri için gerekli olan para ve borçları dolayısıyla bu işi yapmaya başlayan Kerim, bu süreçte birçok olaya tanıklık eder. Kerim karakterinin motor-taksi işine başlaması ile Kerim'in de hikayesinde değişiklik olur. Mecidi, toplumdaki yoksulluk ve işsizlik sorununa dikkat çeker. Filmde Kerim karakteri, ailesinin geçimi için çalıştığı yerden kovulunca yeni işler yapmayı hedefler.

---

[36] Âl-i İmran Suresi, 160. ayet
[37] Şuara Suresi, 217. ayet.

İran'ın sosyo-ekonomik durumunu elindeki tek işi kaybeden Kerim'in geçim sıkıntısı yaşamaya devam etmemesi için başka işler yapması gerektiğini ve bunun neden olduğu Kerim de ki kişilik dalgalanmasını bu temelden yola çıkarak Kerim üzerinden izleyiciye göstermektedir. Ekonomik sorunlar sadece geçim sıkıntısı olarak değil, kızının bozulan işitme cihazı yerine yenisini almak istemesi ve bu olayın karşısında yaşadığı çaresizlik Serçelerin Şarkısı filminin dayanağı olan ekonomik sorunlar üzerinden aile, toplum ve bireyler arasındaki ilişkinin şekillenmesi durumunu gözler önüne serer.

Filmin belirli bir anlatı akışı bulunmaktadır. Filmde bulunan aile ilişkileri genel olarak Kerim'in yaşadığı ev üzerinden gösterilir. Geniş bir avluya sahip evin içi tek odalıdır. Ailenin özellikle çocukların üzerinden televizyon ögesi öne çıkarılır. Televizyon anteninin iyi durumda olmaması ekonomik durumun zayıflığını simgelerken Kerim'in şehirde bulduğu ıskartaya atılmış başka bir anteni getirmesi ile bu durum değişir. Bu süreç yaşadıkları yerdeki ekonomik durumu gösterirken antenin değişmesi ile birlikte Kerim'in de ekonomik olarak durumunun değiştiğini yansıtır. Bu yansıma filmde, komşularının çatılarındaki televizyon antenlerine bakan Kerim'in gözünden gösterilmektedir. Tahran'a gittiği süreç boyunca hurdalık malzemeleri evinde toplamaya başlar. Topladığı eşyalar evinin bulunduğu yerdeki birçok eşyadan daha yenidir.

Kerim bir yandan bu eşyaları satarak kendisine ek gelir oluşturabileceğini de düşünür. Bu süreç içerisinde tekrarlanmaktadır. Eşyalara sahip oldukça ve şehir hayatındaki insanlar arasındaki davranış ve yaklaşımları gördükçe bu hurdalık eşyalar Kerim'in gözünde daha da değer kazanır ve onun en baştaki paylaşımcı özelliğini tersine çevirmeye başlamıştır. Rızık kavramı ise filmde Kerim'in Motor-taksi olarak çalıştığı yerde müşteriyi alamaması ve onun yerine sırası gelen birisinin alması neticesinde biraz ilerledikten sonra müşteriyi alan kişinin motorunun bozulması neticesinde Kerim'in yarı yolda kalan yolcuyu alması ile gösterilmiştir. Bu konu ile ilgili bir diğer olay ise, Kerim'in bir müşterinin verdiği fazla parayı cebine koyup eve giderken yolda gördüğü erik satan tezgâhtan bu fazla parayı da hatırlayarak alması gerekenden fazla alması neticesinde motoruyla eve giderken motorun selesinde bulunan eriklerin bir kısmının yere dökülmesi ve yolun kenarından suya karışıp gitmesi olarak gösterilmiştir. Bu sahne hem herkes rızkını yer düsturuna örnektir hem de Kerim'in Tahran'da o fazla parayı alarak yaşadığı ahlaki değişimi vurgular. Kerim karakterinin Tahran'da motor taksiciliği yaptığı süreçte karşısına çıkan insanlar şehirli insanın değer yargıları ve davranışları, konuşmaları geleneksel ve modern değer yargılarının temsili niteliğindedir. Telefonda karşısındaki konuştukları kişilere yalan söyleyen müşteriler, motor yolculuğu yapan yolcunun

parayı verdiğini söylemesi ve Kerim'in tüm bu olanlara muhatap olması onun karakterinde dalgalanmalar yaşamasına sebep olmuştur.

Kırsal bölgedeki insanların hayat tarzlarının karşısına kentli, ekonomik olarak daha yüksek statüde kişiler koyularak Kerim'in dalgalanmalarının sebepleri gösterilmiştir. Bu dalgalanmaların yanı sıra kentli bireylerin kaybolan değer yargılarını ve maddiyata verdiği değer, Kerim'in karşılaştığı olaylar silsilesi ile eleştiriye tabii tutulur. Kerim'in sorgulamaları başka yolcular ile devam eder. Bir yolcusunu bıraktığı yerde eve taşınan ev sahibi Kerim'den, taşınma aşamasında hamallık yapması ister. Kerim ilk başta kabul etmese de bu iş karşılığında para alacağının söylenmesi üzerine kabul eder. Ancak kendisini kullanmak isteyen bu kişinin teklifini eve çıkarken geri çevirir. Evin içerisine çıkardığı eşyayı bırakırken gömleği yırtılır. Ev sahibi ona yeni bir gömlek verir. Kerim'in eski gömleğinin yanında ev sahibinin verdiği gömlek çok daha iyi durumdadır. Kerim'in üstünü değiştirmesi artık eski Kerim'in gömleğini çıkarıp yeni bir Kerim olarak devam etmesinin simgesidir. Mecidi, Kerim'in değişimini bize filmin başında gösterdiği yeşillik içerisinde bulunan alanlar artık siyah-kahverengi bir hale dönüşmesi ile simgeleştirir. Kerim'in gittiği yollar değişmiş artık çorak ve kötü yollar görmekteyiz.

Kerim'in eşinin ihtiyacı olduğunu söyleyen komşusuna Kerim'in şehirden getirdiği mavi kapıyı vermesi üzerine Kerim komşusuna giderek kapıyı başkasına verdiğini söyleyerek geri alır. Kapıyı sırtlayarak evine doğru çorak arazilerden geçerek götürür. Geçti yollar ve bu davranışı Kerim'in ilk başlardaki artık paylaşımcılık yönünün azaldığını ve yalan söyleyerek elindekileri tutmaya çalıştığını gösterir. Kerim yaşadığı bu olaylara rağmen karakterinden tamamen ödün vermez. Sürekli olarak cimri, hırslı olmak ile dini değerlerine uygun davranmak arasında kalmaktadır. Nefsi onu haksız kazanç elde etmeye yönlendirse de vicdanı buna sessiz kalmamaktadır. Taşımacılık için gittiği yerde nakliye için ona verilen soğutucuyu yolda motoru bozulunca teslim edemez. Önündeki diğer taşımacılara yetişemez. Soğutucuyu evine götürür. Bütün aile motorda bulunan soğutucu etrafına toplanır. Aslında soğutucuyu eve götüren Kerim karısının ihtiyaçları olmadığını söylemesi üzerine geri götüreceğini söyler. Sabaha kadar uyku uyuyamaz. Gündüz olduğunda şehre döner. Başka bir spot dükkanına satmak istediği sırada kamyonetin üstünde devekuşlarını görür. Eğer onu satarsa ona işi veren kişi işini kaybedecektir. Kendisinin de yaşadığı bu durum aklına gelir ve satmaktan vazgeçer. Soğutucuyu aldığı yere götürür ve karşılığında iş sahiplerinden bunun mükafatını alır. Dükkân sahibi ona 19.000 tomanı kendisine ödül olarak verir.

Eve dönüşte Kerim fakir bir kız görür. Kıza yardım etmek ister. Ama cebinde en küçük 500 toman vardır. Bu parayı sadaka vermek için büyük bir miktar olarak görür. Bozdurmak için kırmızı ışıkta bekleyen araç sahiplerine sorar.

Parayı bozduramayınca da sadaka vermekten vazgeçer. Dünya malına bağlanan Kerim evinin bahçesine topladığı eşya yığınlarını toplamak isterken yığın üstüne yıkılır ve altında kalır. Dünya malına gösterdiği bağlılık ve sahiplenme hırsı Kerim'in üstüne yıkılır. Yaralanır ve eve hapsolur. Şehirde ev taşırken yırtılan gömleği yerine ev sahibinin ona verdiği yeni gömlek tedavisi için kesilerek üstünden çıkarılır. Kerim şehir hayatı ile başlayan gömlek değiştirme serüvenini kendi evinde tamamlar. Eski Kerim olma yoluna girer. Evde kaldığı süre içerisinde ise ailesini, kendisini, yaşadıklarını düşünür. Evde geçirdiği zaman dilimi onu bu dünya hırsından uzaklaştırır. Tekrar eski neşeli ailesi ile vakit geçiren adama dönüşmüş ve hırstan uzaklaşma yoluna girmiştir.

Halasının oğlunun çiçek teslimatı sırasında Kerim de çocuklarla beraber kamyondadır. Filmin başında çocukların pis bir havuzu temizleyip balık yetiştirip kendi deyimleri ile milyoner olma istekleri de o kamyonda onlarla beraberdir. Çocukların aldıkları ve içindeki balıkların olduğu varil delinir. Su arabadan akmaya başlar. Çocuklar balıkları kurtarmak için kamyondaki çiçekleri dışarı atar. Balıkları kurtarma esnasında varil devrilir ve yere düşer.

Çocuklar balıklar ölmesin diye kendi elleriyle onları denize atarlar. Sahip olmak istedikleri düzen onların olmayacaktır. Mecidi bize rızık kavramını bu sahne ile bir kere daha hatırlatır. Kamyonla geri dönerken Kerim çocukların üzüntüsünü görür ve yalan dünya isimli şarkıyı söylemeye başlar. Şarkı da dünya malının geçici olduğu, önemli olanın bu dünya ve dünyanın hırsı değil sebat edip kavuşacağı ödülü beklemek olduğunu gösterir. Kerim'in kendisin de bu hırstan kurtulduğunu bir kez daha izleyiciye bu sahne ile gösterir.

Filmin sonunda ise Kerim evde mahsur kalan bir serçeyi evin penceresini açarak özgürlüğüne kavuşturur. Tam bu sırada eski iş yerinde en yakın arkadaşı olan Ramazan Kerim'in evine gelir. Kerim ile bir gün yolda karşılaşan Kerim, Ramazan'ın türbeye gittiğini öğrenince ona bağış yapması için para verir. Ramazan türbeden geldiğini söyler ve ona hediyeler getirir. Kerim'in kovulmasına sebep olan devekuşunun da geri döndüğünü söylemesi üzerine çember tamamlanır. Her şey normale dönmüştür.

Sonuç

İran sineması toplumsal gerçeklik ve inanç kavramlarını karmaşık ve derinlemesine bir şekilde ele alır. İnanç konusunda İran sineması, dinin toplumsal ve bireysel yaşam üzerindeki etkilerini derinlemesine inceler. Sonuç olarak Mecidi, İran'ın içtimai hayatına yönelik işsizlik, yoksulluk gibi problemleri dini öğretiler üzerinden işler. Bu konuları filmine taşırken; kişilerin günlük hayatlarını, hayatta kalma telaşlarını, duygu ve düşüncelerini de izleyiciye tüm yönleriyle aktarmaya çalışmıştır.

Kaynakça

- Aktaş, C.,Şark'ın Şiiri: İran Sineması,Kapı Yayınları. 2005
- Batur, Sabire (2007), Siyasal İslam Sinema Örneğinde İran Sineması, Doktora Tezi, İzmir
- Cülük, Ahmet (2018). İran İslam Devrimi ve Ulemanın Zaferi. Güvenlik çalışmaları Dergisi
- Çelik, M. (2010, Temmuz-Ağustos). Bir Sinema Yönetmeni Olarak Mecid Mecidi ve Onun Özgün Sanat Dilinde İnsan. Şehrengiz Dergisi
- Dilek, Kaan. İran'da Meşrutiyet Hareketi ve Dönemin Siyasi Gelişmeleri. Akademik Ortadoğu Dergisi
- Hökelekli, Hayati. https://islamansiklopedisi.org.tr/fitrat.TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 1996 yılında İstanbul'da basılan 13. cildinde, 47-48 numaralı sayfalarda yer almıştır.
- Özen, Fatma ve Arpacı, Murat. (2018) İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve sonrası. TRT Akademi C: 3 S. 5 Erişim Tarihi: 2021
- Müellif: Öz, Mustafa. https://islamansiklopedisi.org.tr/seriatmedari. Bu madde TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 2010 yılında İstanbul'da basılan 38. cildinde, 580-581 numaralı sayfalarda yer almıştır.
- Sağır Dumlu, Tubanur. Doğu ve Batı Sineması Karşılaştırması: İran ve Hollywood Sineması Üzerinden (YL Tezi). Erişim tarihi 2021
- Sözen, Mustafa. İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler. Erişim Tarihi: 2021
- Sözen, Mustafa (2018) İran Sinemasının Anlatı Kodları: Din, Sansür, Şiir ve Belirsizlik. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 81, Kasım2018, s. 41-70
- Shirin, Pour (2007) Tarihsel Gelişimi İçerisinde İran Sineması, Es Yayınları, İstanbul.
- Yorulmaz, Bilal (2015). Sinemada Dini Mesajların Fıtri Sunumu: Mecid Mecidi Örneği.

ŞEMA KURAMI BAĞLAMINDA SİNEMADA KARAKTERİ ANLAMLANDIRMA: ARAF FİLMİ ÖRNEĞİ

Ozan Otan[38]

Giriş

Karakter, bir hikâyede katılımcının yani film bağlamında izleyicinin zihinsel bir modeli olarak görülmektedir. Hikâyede karakter, izleyici tarafından, belirli metinsel veriler ile izleyicinin uzun süreli belleğinde depolanan genel bilgi yapıları arasındaki sürekli etkileşim temelinde oluşturulur. Zihinsel modelin inşası, metinde bir söylem varlığını belirleyen atıfta bulunan ifadenin tanımlanmasıyla ve söylemde (veya diğer ifadelerde) aynı ifadenin diğer simgelerinin oluşumlarının aynı varlığı seçmesi ile başlar. İzleyici daha sonra zihinsel haritasında, özelliklerin metinsel, görsel verilere dayanılarak atfedildiği ve çevresinde bu birey, zaman, yer, mekân, durum ya da olaydan oluşan minimal bir durumsal çerçevenin inşa edildiği ayrı bir varlık kurar. İzleyicilerin sezgisel olarak 'karakteri' etiketledikleri kavramsal öğe, ipuçlarına yanıt olarak zihinsel olarak üretilir. Film izlerken, 'karakter için oku' kontrol sisteminin rehberliğinde, odaktaki zihinsel varlığı karakterize eden ipuçları toplanır. Bu aşağıdan yukarıya veya veriye dayalı işlemedir. Bu da karakter ile ilgili bilgileri anlamlandırmada temel oluşturabilecek bilgileri içerir. Belirli sayıda özellik bir kez toplandıktan sonra, genellikle uzun süreli bellekte depolanan bilgi yapısını etkinleştirirler. Bu özellikler, bir karakter modeline dahil edilebilir ve entegre edilebilir. Söz konusu bilgi yapıları, senaryoları, şemaları ve stereotipleri içerir ve psikolojik, sosyal, iletişimsel, fiziksel boyutları kapsayabilir. Ayrıca dünya bilgisinden kaynaklanmalarının yanı sıra karakter hakkında genellemeler dahil edebi türler ve belirli edebi metinler hakkındaki bilgiden de kaynaklanmaktadırlar. Veri ve kategori arasında bir uyum kurulduktan sonra, kategorizasyon yer alır ve izleyiciler daha sonra yukarıdan aşağıya ilerleyebilir, halihazırda mevcut olan tüm bilgileri bütünleştirebilir, bireyin zihinsel modelini doldurabilir veya tamamlayabilir, bununla ilgili diğer metinsel bilgilerle ilgili beklentilerini formüle edebilir ve önceki bilgileri açıklayabilir. Karakterle ilgili bilgilere dayanan çıkarım, özellikle karakterlerin zihinsel özellikleri söz konusu olduğunda zihinsel model oluşturmada çok önemlidir çünkü bunlar genellikle zihinsel olmayan veriler tarafından ifade edilmektedirler (Herman, Jahn, ve Ryan, 2005, s.54-55).

[38] Doktor Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü Film Tasarımı ve Yazarlığı ASD, ozan.otan@deu.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-2335-7910.

Geleneksel, teorik öncesi karakter tartışmaları, eleştirel uygulamada standart hale gelen bazı ayrımları ortaya çıkarmıştır. Bir karaktere atfedilen zihinsel özelliklerin sayısına ve çeşitliliğine bağlı olarak, karakter *düz* veya *yuvarlak* olarak adlandırılabilir. *Düz karakterlerin* seyirciyi şaşırtmadığı iddia edilirken *yuvarlak karakterlerin* şaşırttığı söylenmektedir. Eylem sırasında karakterler psikolojik olarak değişmeden yani statik kalabilir ya da gelişme veya gerileme gibi zihinsel değişimlere uğrayabilir yani dinamik olabilir.

Anlam, izleyicinin filmden yola çıkarak kendi bireysel deneyimleri ve bilişsel süreçlerle kazandığı bir süreci kapsar. Filmi anlamlandırabilmek için film ile izleyicinin birlikte hareket etmeleri ve bunun bir bilişsel süreç içerisinde olması gerekmektedir. Bu doğrultuda bilişsel yaklaşım izleyicinin anlam oluşturma sürecinde farklı stratejiler sunar. İzleyicinin artalan bilgisi, deneyimleri, duyguları izlediği filmle şekillenerek, bilişsel süreçler doğrultusunda izleyici, filmi anlamlandırabilecektir. Bilişsel yaklaşımın sunduğu stratejilerden biri de Şema kuramıdır. Şema kuramı zihinde depolanmış şekilde duran bilgilerin, şemaların kullanımını farklı yollarda nasıl kolaylaştırdığını gösteren kuramdır (Rumelhart, 1980). Filmi anlamlandırmak izleyicinin zihinsel olarak aktif olmasını gerektirmektedir. Anlamlandırma süreci izleyicinin sosyal, ekonomik, kültürel altyapısıyla ilişkilidir. Bu anlamlandırma sürecinde hikâye kadar önemli bir diğer etmen de karakterdir. Filmin karakteri son derece önemlidir çünkü karakterler sadece olay örgüsüyle ilgili değil, aynı zamanda izleyiciyle olan ilişkisi açısından da büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışma Şema kuramı bağlamında film karakterinin bilişsel süreçlerden geçerek nasıl okunacağı ve bu okuma sürecinin de filmi anlamlandırma aşamasına nasıl katkıda bulunacağını bulmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda bu çalışmada amaca yönelik örneklem çerçevesinde yönetmenliğini Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı *Araf (*2012) filmi Şema kuramı bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın kuramsal altyapısını, Peter Stockwell, (2002), David E. Rumelhart, (1980), Catherine Emmott (1997), Michael J. Adams ve Allan Collins (1979) gibi sosyolog ve kuramcıların çalışmalarıyla şekillenen Şema kuramı oluşturmaktadır. Bu bağlamda film analiz edilirken bir karakterin okumasını gerçekleştirme aşamasında zihinde belirmesi beklenen şemalar referans alınarak bilişsel yaklaşım doğrultusunda filmdeki karakterin nasıl anlamlandırıldığı saptanmıştır.

Bir filmi anlamlandırma sürecinde bilişsel yön göz ardı edilemez. Şemalar, izleyicinin tüm geçmiş yaşantısında elde ettiği deneyimlerinin bir şekilde zihninde depolanarak daha sonra karşısına çıkan benzer olgu ve olayları yorumlaması için kullandığı bir tür bilgi ağıdır. Böylelikle birey, karşısına çıkan bir olgu ya da olayı zihninde var olan şemalarının ışığında

anlamlandıracaktır. Şema kuramının amacı ise bir filmi, izleyicinin daha önceden edindiği bilgiler ışığında anlamlandırmaktır.

Film izlenmeye başlar başlamaz izleyicinin zihninde görseller, imgeler, nesneler, mekânlar ve karakterler anlamlandırılmaya başlanır ve bu süreçte şemalar kullanılmaktadır. İzleme süreci başladığında zihindeki şemalar canlanmaya başlamakta, uygun şemaların canlanması sonucunda ise filmi anlamlandırma gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda bu çalışmada amaca yönelik örneklem çerçevesinde yönetmenliğini Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı *Araf* (2012) filmi Şema kuramı bağlamında incelenmiş ve Şema kuramı bağlamında *Araf* filmi karakterlerinin bilişsel olarak nasıl oluşabileceği öngörülmüş ve bunun filmi anlamlandırma sürecine nasıl katkıda bulunduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada izleyicinin kendi zihninde depolanmış olarak bulunan şemaları, izlediği filmde karşısına çıkan karakterler doğrultusunda tetikleyerek zihninde nasıl anlama ulaştığını göstermek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda bu çalışmada *Araf* (2012) filmi incelemesinde Şema kuramı bağlamında betimsel yöntem kullanılmıştır.

1. Anlamlandırma Sürecinde Bilişsel Yaklaşım

Dünyayı anlamlandırmanın temel yollarından birisi de anlatıdır ve insanlar hayata bakış açılarını anlatı çerçevesinde şekillendirir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 74). Anlatı, zamanı ve düşünceyi kavramanın ve ifade etmenin bir yöntemidir (Rankin, 2002, s.1). Anlatı yapısı, hikayeyle veya bu hikâyeyi sunan söylemle de ilgili olarak kabul edilebilir. Anlatı, bir hikâye içindeki yapılandırılmış anlatı olaylarının birbiriyle olan ilişkisi anlamında kullanılır. Hikâye, yönetmenin bakış açısı doğrultusunda alımlayıcıya yani izleyiciye ilettiği bir söylem olarak da nitelendirilebilir (Herman, Jahn, ve Ryan, 2005, s. 336). Yönetmen, zihinsel tasarımın yaratıcısıdır. Yönetmenin düşüncesinde tasarımlardan oluşan bir dünya anlayışı filmde somut bir biçime dönüşmekte ve izleyici tarafından alımlanabillir hale gelmektedir. Ancak bu süreç bilişsel aşamalar içeren bir çabayı gerektirir.

İnsanlar bir sanat eseriyle karşılaştıklarında karakterlerle, olaylarla, düşüncelerle yoğunlaşarak farklı dünyalara dalarlar. İçinde yaşadıkları dünyadan çıkıp kendilerine yeni dünyalar yaratırlar. Kendilerini farklı dünyalar içinde hissetmeleri de yaşam deneyimleri ve bilgileriyle, eser arasında bağlantılar kurarak, boşlukları doldurarak gerçekleşir. Alımlama açısından düşünüldüğünde, film değişmez bir nitelik taşımakta, ancak izleyicilerin film aracılığıyla oluşturduğu zihinsel tasarımlar bu filmin çeşitlemeleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde filmden anlamlar çıkarmak, o filmin izleyicisinin zihinsel

tasarımlarını ne ölçüde izleme sürecine kattığı ile ilgilidir. Bu da ancak bilişsel yaklaşımlar doğrultusunda elde edilebilir.

Bilişsel yaklaşım, insan zihninin işlevlerini ve nasıl düşünebildiğini ortaya koymaya çalışır. Bordwell ve Carroll, bilişsel yaklaşımı insanın düşüncelerini, duygularını ve davranışlarını zihinsel temsillerle anlamlandırmak olarak niteler (Kabadayı, 2013, s. 86). Bilişsel çözümlemeler izleyici merkezlidir. Böylece anlamlandırma sürecinde akıl yürütme, etki tepki, zaman mekân kavramları önemli rol oynamaktadır. Film düşünüldüğünde akla yönetmen, hikâye, olay örgüsü, karakter ve izleyici gibi terimler gelmektedir. Anlatıda ise anlatıyı sunan yazar, yönetmen ya da hikâye anlatıcısı, kurgusal dünyada yaşayan karakter ve izleyen bir özne kavramı belirmektedir. Filmi anlamlandırma sürecinde anlatının birbiriyle ilişkili tüm bileşenleri önemli rol oynamaktadır. Yönetmenin, izleyicinin, film anlatıcısının, karakterlerin bakış açısı da anlamlandırma sürecinde önem taşımaktadır. Burada bakış açısından kasıt algılama ve hissetme ile ilgilidir. Filmin karakteri, konusu veya temasını tanımlamak için değil, filmin karakterinin ve hikayesinin nasıl sunulduğunu tanımlamak için kullanılır (Branigan, 1984, s. 1). Yani bir izleyici, bir filmi anlamlandırmak için hazırdır. İpuçlarını alır, bilgiyi hatırlar, gelişmelerin ne yönde olacağına dair tahminde bulunur ve genellikle filmin biçiminin yaratılmasına katılır. Merak, gerilim ve sürprizi bir araya getirerek belirli beklentileri şekillendiren film, izleyiciyi daha önce gerçekleşen olayları gözden geçirmeye yönlendirir. İzleyicinin beklentilerini manipüle edebilir (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 74-75).

İzleyici, bir filmi izlerken filmle ilgili "ne hakkında ne demek, benim için ne anlama geliyor?" gibi sorular sorar. Bu gibi sorular aslında aynı tarz sorulardır, fakat farklı yaklaşımlar ve bakış açıları ile sorulmuşlardır. Bu noktada bilişsel yaklaşımın önemli bir nosyonu ortaya çıkmaktadır. Bilişsel yaklaşım sonucunda elde edilen anlam, filmden yola çıkarak izleyicinin kendi bireysel deneyimleri ve bilişsel süreçlerle kazandığı bir süreci kapsar. Bilişsel psikolojideki teorilerin çoğunun amacı, anlatı anlayışındaki süreçler ve temsiller arasındaki etkileşimi belirlemektir. Süreçler zihinsel işlemlerdir. Anlatının anlaşılması için, bireylerin algısal girdiyi çözmelerine izin veren süreçlerden, metindeki cümle ve cümle düzeyindeki yapıların sözdizimsel analizlerine ve çıkarım oluşturmaya kadar bir dizi süreç rol oynamaktadır. Bu süreçler, bazıları görece kısa ömürlü (bir metnin tam ifadesinin temsilleri gibi), diğerleri ise daha uzun bir süre için erişilebilir durumda olan (bir metnin anlamı gibi) çeşitli temsil türlerine yol açmaktadır. İnsanlar, kültürel beklentiler doğrultusunda anlatıları netleştirmek ve yeniden yapılandırmak için ön bilgileri kullanır. Ek olarak, hafıza yapıları (Şemalar), insanların

hafızadaki bilgilerle metinleri tamamlamasına izin verir. Bu şekilde, sahnelerin ve olayların tipik unsurları, genel konu bir anlatıda tanıtıldığında erişilebilir hale gelir. İnsanların bir metindeki ya da bir filmdeki belirli boşlukları doldurmak için çıkarımlar yapması muhtemeldir (Herman, Jahn, ve Ryan, 2005, s. 470-471).

Bilginin bir amacı vardır. Dünyayı anlamlandırmada yardımcı olmaktır. Bilgi kişinin nasıl davranması gerektiğine karar vermede rehberlik eder ve biliş kişilerin karar verme sürecinde yer alan bilişsel süreçleri içermektedir (Pollock, ve Cruz,1999, s. 1). Bu bakış açısıyla filmdeki karakterlerin izleyicide ne tür bilişsel yansımaları olduğunu anlayabilmek için söz konusu hafıza yapıları yani şemaları nasıl oluşturduklarını anlamak gerekir. Bu bilişsel süreçte de "Şema kuramı" göz ardı edilemez bir kavramdır. Çünkü Şema kuramı insanların yaşamları boyunca dünya hakkında edindikleri tüm bilgileri düzenlemelerine, depolamalarına ve daha sonra bu düzenleyip depoladıkları bilgiyi dünyayı yorumlayabilmek için kullanmalarına yardım eder.

2. Şema Kuramı

Şema kuramı aslında Kant'a kadar uzanmaktadır ama psikolojiye ilk girişi ve kuramın temellerinin atılması 1932'de İngiliz psikolog Bartlett tarafından gerçekleşmiştir (Rumelhart, 1980; Erden, 2002). Bilişsel Bilimin gelişmesiyle Şema kuramı da önem kazanmıştır ve bilişsel araştırmaların odağı olmuştur (Rumelhart, 1980). Şema kuramı temel olarak bir bilgi kuramıdır. Bilginin nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin bilgi kullanımını farklı yollarda nasıl kolaylaştığını gösteren kavramdır (Rumelhart, 1980, s. 33-35). Şema, aklı ve bilişi temsil eder. Kişinin duyusal verileri anlamlandırma sürecinde hafızadaki bilgiyi ve eylemleri düzenler, amaçları belirler, bilgiyi yorumlar, bilginin nasıl sunulduğunu çözer ve genel olarak da zihinsel sistemdeki süreçlerin akışına yardım eder. Fakat tüm bu süreçlerin gerçekleşmesi için kişinin belli bir genel bilgiye ihtiyacı vardır. Kişi yaşadığı birçok deneyim sonrası bilgilerini depolar ve depoladığı bu bilgilerini birimler halinde hafızasında korur. Depolanan bu birimler aslında kişinin şemalarıdır ve bu bilgiyi nasıl kullanacağı doğrultusunda kişiyi yönlendirir. Kişiyi yöneterek bir kontrol mekanizması oluşturur.

Emmott (1997, s. 22-24) şemayı, kişinin karmaşık genel bilgi yapısı olarak adlandırarak şemayı ikiye ayırmaktadır. Birincisi, sıradan, her gün içinde yer aldığımız mekânlar ile ilgili bilgiyi depolayan senaryolardır. Örneğin kişinin bir mutfak ile ilgili belleğinde var olan senaryosu kişinin, içinde buzdolabı, fırın, tabak, kaşık, çatal vb. gibi eşyalardan oluşan bir oda kavramı oluşturmasını sağlayacaktır. Emmott'un (1997, s. 24-25) belirttiği ikinci tip şema ise

toplumsal senaryolardır. Toplumsal senaryolar basmakalıp mekân ve durumlarda belli olaylarla ilgili davranışlarımızı yönlendiren depolanmış genel bilgileri temsil eder. En bilinmiş toplumsal senaryo örneği "restoran" örneğidir. Bir restorana gittiğinizde, yemek siparişi verir, yemeğinizi yer, hesabı öder ve restorandan ayrılırsınız. Bu tip zincirleme bir akış, restoranın özelliğine göre değişiklik gösterse bile böyle bir genel bilgi şema halinde zihinde depolanmıştır ve kişinin hareketlerini yön verir. Eğer kişi, daha önceden böyle bir deneyim yaşamamış ise ortama ve kurallara uyum sağlamakta zorluk çeker. Stockwell (2002, s. 77) toplumsal senaryoların zamanla yaşanılan deneyimler sonucu edinildiği ve herhangi bir toplumsal senaryonun bazı durum ve mekanlara göre değişiklikler gösterse de genel olarak kişiyi kontrol altına alıp onu yönlendiren bir bilgi kuramı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca toplumsal senaryoları üç bölüme ayırmıştır: a) Durumsal toplumsal senaryolar b) Kişisel toplumsal senaryolar c) Araçsal toplumsal senaryolar. Stockwell (2002, s. 76-78), kişinin daha önceden edindiği birçok deneyimden yararlanarak karşısına çıkan yeni durumlarla baş edebilme yeteneğini durumsal toplumsal senaryolara bağlıyor. Bu tip senaryolara "restorana gitme, otobüse binme" gibi örnekleri veriyor. Bu şemaların doğuştan elde edilmediğini, birçok yaşanan deneyin sonrası kazanıldığını ve var olan bu şemanın bir sürü farklı durumlara uygulanabilirliğinden bahsediyor. Kişisel toplumsal senaryolarla ilgili, kişiler arası iletişimi kurmada yararlanılacak depolanmış bilgiden söz ediyor. Karı-koca arasındaki diyaloglar, birini şikâyet etmek için kullanılan tümceler, daha önce hiç karşılaşılmamış biri ile yapılan konuşma vb. gibi örnekler kişisel toplumsal senaryolar grubuna giriyor. Bilgisayarı açma-kapama, ızgara, soba yakma, kitap okuma gibi araçla ilgili eylemlerle baş edebilme yeteneği ise araçsal toplumsal senaryolar grubuna giriyor. Toplumsal senaryolar ya da kişilerin şemaları dinamik bir yapıya sahiptir ve değişkendir (Emmott, 1997; Stockwell, 2002; Rumelhart, 1980). Kişi devam eden yaşam içerisinde farklı durum, mekân ve olaylarla karşılaşır. Değişen dünya içerisinde yeni durum, mekân ve olaylarla karşı karşıya gelme, kişinin zihninde birimler olarak depolanmış olan şemalarını değiştirir. Bu değişim kültürler arası farklılıktan kaynaklanabilir. Belli bir kültürdeki kişinin edindiği şemalar ile bir diğer kültürdeki kişinin edindiği şemalar farklılık gösterebilir. Ya da bu değişim değişen dünyada yaklaşımların, beklentilerin, durumların da bu gelişmeye bağlı olarak değişiminden kaynaklanabilir. Bir kişinin bir eylem, durum ya da olay ile ilgili on yıl önce depoladığı şemalarıyla on yıl sonrakiler birbirinden farklıdır ve kişi de bu gelişen dünya içerisinde şemalarını yeniler ve düzenler.

Şema kuramı kişiyi anlamlandırmaya götüren bir kuramdır ve kişinin daha önceden elde edip zihninde birimler halinde depoladığı deneyim ve bilgileri ile eserin etkileşimi sonucu

ortaya çıkan zihinsel bir süreçtir. Okurun bir metni okurken sözcüklerle daha sonra tümcelerle karşılaşıp okuma süresince şemalarını harekete geçirmesi gibi izleyici de bir filmi izlerken imgelerle, görüntülerle karşılaşır ve filmi anlamlandırma sürecini değerlendirir, sınırlandırır ve tetikler. Dolayısıyla da bütüncül anlama ulaşır. Fakat izleyicinin bütüncül anlama ulaşabilmesi için doğru yer ve doğru zamanda doğru şemayı tetiklemesi gerekmektedir. Rumelhart (1980, s. 40-41) ve Adams ve Collins (1979), doğru yerde doğru şemanın tetiklenmesi için iki işlemden bahsederler. 1) Yukarıdan-aşağı işlem, 2) Tabandan-yukarı işlem. Şema tabanlı bir anlamlandırmada her iki tür işlem de sürece dahildir. Şema kuramı doğrultusunda eseri anlamlandırmaya çalışırken bu iki işlem türünü birbirinden ayırmak mümkün değildir. Tabandan-yukarı işlemde parçadan bütüne giden bir süreç vardır. Aşamalı olarak daha alt seviyede olan bir şema tetiklendiğinde, bu, bir üst seviyede olan şemayı tetikleyerek ona bağlanacaktır. Örneğin, "yüz" sözcüğü "insan" şemasını tetiklerse bu, parçadan bütüne doğru bir işlemi gösterir. Dolayısıyla da tabandan- yukarı işlem doğrultusunda gerçekleşir. Yukarıdan- aşağı işlem de ise tam tersi bir işleyiş vardır. Burada bütünden parçaya doğru bir süreç işlemektedir. Var olan bir verinin daha alt seviyedeki şemaları tetiklenir. Bu tetiklenen alt seviyedeki şemalar verinin ne ile ilgili olduğunu söyler ve bir anlamda o veri hakkındaki boşlukları doldurur. Örneğin, "yüz" sözcüğü "ağız, burun, göz, kulak" gibi sözcükleri tetikliyorsa bu, yukarıdan- aşağı işlemi gösterir. Bu iki tür işlem sonucunda alımlayıcı ilk olarak şemalarını genişletir. Daha sonra anlamlandırma süreci devam ettikçe bu şemaları sınırlandırır ve doğru olan şemayı seçme şansı bulur. Dolayısıyla eseri anlamlandırma sürecinde hata yapmadan bütüncül anlama ulaşabilir (Rumelhart, 1980, s. 43-45).

Şemalar kişilerin yaşamları boyunca dünyadaki olaylar, nesneler, kişiler hakkındaki deneyimleri doğrultusunda yaratılır ve oluşur. Örneğin bir kişi devamlı bir şekilde bir olay ile karşılaştığında, zamanla karşı karşıya geldiği bu olayı genelleştirerek her zaman kullanılabilecek veya yararlanılabilecek somut ne genel bir bilgi birimi haline getirir. Kişi, bu bilgiyi doğuştan edinmez, fakat deneyimleri sonucu öğrenir (Stockwell, 2002, s. 78). Restorana gidildiğinde "bir masaya oturarak sipariş verip yemek yedikten sonra hesabı ödeyerek restorandan ayrılma" bilgisini bir insan doğuştan değil fakat, yaşamı boyunca edindiği ve sık sık karşılaştığı deneyimleri sonucu öğrenir. Bu tür şema bilgisi önemlidir çünkü restoran ile ilgili bir olay ya da hikâye anlatıldığında, anlatan kişi dinleyene tüm detayları vermek zorunda değildir. Anlatan kişi bu bilginin zaten dinleyenin şemasında var olduğunu bilir ya da bildiğini varsayar. Dinleyen kişi de zihninde birimler şeklinde depolanmış olan şema bilgisi sayesinde o olayla ilgili anlatılmayan detayları doldurabilir. Bununla beraber, kişi restoran ile ilgili tüm

deneyimlerini şemalarına eklemez. Çünkü şemalara eklenen bilgi genellikle genel ve somut olan bilgidir. Fakat, bir de uygun şemanın canlandırılması kavramı vardır ki bu kavram, belirli durumlar için ilgili şemadan uygun olan bilginin seçilmesi ile ilgilidir (Rumelhart,1980; Adams ve Collins, 1979). Bu tür şema sadece boşlukları doldurmaz ama aynı zamanda her farklı durum için uygun özellikteki bilgiyi kullanır. Örneğin, Mc Donald's restoranda tetiklenen şema ile daha şık ve gösterişli bir restoranda tetiklenen şema birbirinden farklı özellikler taşır ve iki durum için şemalardan seçilerek kullanılacak olan bilgi farklıdır.

Özetle Şema kuramı, kökenleri 1920'lerin ve 1930'ların Gestalt psikolojisine dayanan bilişsel bilimin bir alt disiplinidir. Şema kuramının temel iddiası, tüm yeni deneyimlerin, benzer deneyimlere dayanan ve bellekte tutulan stereotipik bir modelle karşılaştırma yoluyla anlaşılmasıdır. Yeni deneyim, o modele veya şemaya uygunluğu veya ondan sapması açısından değerlendirilir (Herman, Jahn, ve Ryan, 2005, s. 520-521).

3. Sinemada Karakter

Anlatısal bir terim olarak karakter (Fransızcada şahsiyet, Almancada Figür), bir hikâye dünyası katılımcısını, yani bir drama veya kurgu çalışmasındaki herhangi bir birey veya grubu ifade eder. Günlük kullanımda 'karakter' genellikle kişiliği, yani bir bireyin kalıcı özelliklerini ve eğilimlerini ifade etmek için kullanılır. Karakterinizi bulmak, hikâye oluşturma süreci boyunca sürekli bir keşiftir ve iyi bir hikâyede güçlü karakterler gereklidir (Selbo, 2016, s. 47-48). Başarılı bir drama için güçlü bir olay örgüsü şart olsa da hikayedeki karakterler de aynı derecede önemlidir. Bir dramada karakter seçimi son derece önemlidir çünkü karakterler sadece olay örgüsüyle ilgili değil, aynı zamanda izleyiciyle olan ilişkisi açısından da büyük önem taşımaktadır. Hatta en azından bir kısmı seyirciye rol model olmalıdır. Bu, tüm karakterlerin izleyiciyle aynı olmaları anlamına gelmez ancak yaşam tarzları, kıyafetleri, genel tavırları izleyici tarafından tanınabilir ve kabul edilebilir olmalıdır. (Fossard, ve Riber, 2015, s. 103).

Karakterlerin önemsenmesini sağlamak için önemli özelliklerden biri inandırıcı olmasıdır. Karakter, izleyicinin zihninde anlamlandırdığı sürece anlaşılabilir ve inandırıcıdır (Horton, 1999, s. 25). Tutarlı bir eylem, diyalog ve tepkileri olduğu sürece karakterler inandırıcı kılınabilir. İzleyiciler her zaman birisinin neden belirli bir şekilde davrandığını veya konuştuğunu bilmek isterler. Yazar izleyiciye inandırıcı gerekçeler gösterdiği sürece Hannibal Lector gibi kötü karakterler bile kabul edilebilir olacaktır (James, 2009, s. 6-7).

Filmde bir karakter yaptığı şeyden ibarettir; oysa kurguda bir karakter gözlemlediği ve düşündüğü şey olma eğilimindedir. Filmdeki karakterin her zaman bir hikâye aracılığıyla

gösterilmesi gerekmektedir ki yazarları en çok zorlayan da budur. Çünkü yazar öyle bir karakter yaratmalı ki bu karakter hikâyenin içerisinde ilgi çekici bir şekilde yapılandırılmalıdır. Bu nedenle, çoğu yazar için temel sorun karakter bulmak değil, onları kontrol etmektir. Hikâyenin içerisinde karakteri kontrol etmek zordur ve yazar, karakteri izleyici tarafından ilgi çekici bir şekilde kurgulamak zorundadır. Yazar, karakterleri istediği biçimde tasvir edecek hikâyeler yazmak zorundadır (Aranson, 2010, s. 91). Film günümüzde geçse de karakter geçmişte yaratılmıştır. Yani, karakter, filme girmeden önce karakterimizin oluşturulmasına giden genetik miras, ailenin etkisi, sosyo-ekonomik koşullar, hayat deneyimleri vb. gibi etmenleri kapsayan her şeydir. Ancak filmin içeriğine göre bazı etmenler diğerlerine göre daha önemli ve etkilidir (Proferes, 2001, s. 17).

Russin, ve Downs'a göre (2012, s.146) her türden heyecan verici sahnelerin olduğu bir hikayeniz olsa bile eğer karakter iyi oluşturulmamışsa hikâyede çok büyük sorunlar var demektir. Bu noktada önemli olan senaryodaki olayları planlamadan önce hikâyede geçen onlarca olayı yaratan karakterler üzerinde plan yapmak ve düşünmektir. Aristoteles, 2,300 yıl önce Poetika'da karakterin hikâyeden daha az önemli olduğunu savundu. Önce bir hikâye tasarlanması ve ardından onu gerçekleştirmek için karakterlerin uydurulması gerektiğini vurguladı. Onun mantığı, dramatik bir öykünün, belirli bir kişinin değil, yaşamdaki bir hareket tarzının taklidi olduğundan yola çıkarak oluşturulmuştu. Ancak yeni dönem yazarlar harika karakterler olmazsa, önemsemeye değer bir hikâyenin olmayacağı bakış açısını öne sürmektedirler. John Howard Lawson'a göre bir hikâyenin her sahnesinde bir düello her perdede bir meydan savaşı olabilir ancak güçlü karakterler yoksa yapılan aksiyon ne olursa olsun izleyici derin uykuda olacaktır. Burada "Çok boyutlu karakterler olmadan bir hikâye, içinde ne olduğunu önemsememizi sağlayacak şekilde nasıl ilginç olabilir?" sorusu karşımıza çıkmaktadır. Cevap hem hikâyeyi hem de karakteri aynı anda yaratmak olmalıdır. Hikâye ve karakter birbirlerine bağlıdırlar ve yaratma sürecinde birbirlerini tanımlarlar. (Russin, ve Downs, 2012, s. 147-148).

Drama, çatışma ve krizden kaynaklanır. Çoğu zaman, hayatlarının geri kalanını değiştirecek duygusal bir dönüm noktasında bir karakter bulmak iyi bir başlangıç noktasıdır çünkü birçok soruyu ve olası hareket tarzlarını ortaya çıkarır. Hikâye, karakterin aldığı kararlar ve eylemlerden kaynaklanan sonuçlarla gelişir. (Barnwell, 2008, s. 33).

İyi karakter yaratabilmenin koşullarından biri dualitedir. Karakterde dualite bir karakterin birbirini tamamlayan ve çelişen iki yönüne atıfta bulunmayı gerektirmektedir. Karakterin nazik ama bencil, şiddetli ama anlayışlı, aptal ama akıllı zıt sıfatlarla kurulması

dualiteye örnektir. Böylece karakter üç boyutlu ve daha ilginç hale gelecektir. Karakterin senaryoda üç boyutlu olması önemli bir etmendir. Shakespeare'in Romeo ve Juliet'teki Romeo'su, Juliet'e âşık olduğunda tutku ve amaç bulan odaklanmamış genç bir adama dönüşmüştür. Hikâye neye ihtiyacı olduğundan ya da ne yapması gerektiğinden emin olmadan başlar. Juliet ile tanıştığında her şey değişir. Artık hayatında bir amacı vardır ve o da Juliet'e âşık olmaktır. Juliet, Romeo'nun ailesiyle uzun süredir kan davası olan bir aileden olduğu için aşkları gizlice başlar. O andan itibaren bu aşkın yaşamak ve ölmek için bir sebep olduğuna inanan Romeo artık tutkulu bir karaktere dönüşmüştür. The God Father'daki Michael Corleone karakteri de bir başka örnektir. Michael mafya ailesinin dışında bir hayat isteyen sağlam, saygın bir Amerikalı olmak için uğraşan ama bunu yasaların sınırları içinde yapması gerektiğini bilen bir karakterdir. İtalyan olmayan bir eşle evlenmek ve babasının, erkek kardeşlerinin işlerine mesafeli durmak ister. Değişim yolculuğu, babasının saldırıya uğraması ve ölümün eşiğine gelmesiyle başlar. Michael içgüdüsel olarak tepki verir ve babasını korumaya çalışır. Bu yolculuk onu zor seçimler yaptığı mafya ailesinin derinliklerine götürür. Kan bağlarının gelecekle ilgili tamamen Amerikan vizyonundan daha güçlü olduğunu fark eder. Ailenin intikamını almak için cinayet işlediğinde, bu hareketin hayatını sonsuza dek değiştireceğini bilir. Filmin başındaki ile sonundaki arasındaki fark karakterin dönüşümüne ve üç boyutlu olmasına önemli bir örnektir. Özetle, karakter hikâyede fiziksel, psikolojik ve duygusal bir yolculuğa çıkmalıdır, hikâyeyi yönlendirmeli ve değişimlerden geçmelidir. Bir amacı olmalı ve hikâyenin gerçekleşmesine katkıda bulunmalıdır (Selbo, 2016, s. 48-55).

Bulgular ve Tartışma

Bu çalışmanın inceleme konusu amaca yönelik örneklem çerçevesinde yönetmenliğini Yeşim Ustaoğlu, yapımcılığını Yeşim Ustaoğlu, Serkan Çakarer, Catherine Dussart, Michael Weber, senaristliğini Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı yapım yılı 2012 olan *Araf* filmidir. Zehra karakterini Neslihan Atagül, Olgun karakterini Barış Hacıhan, Mahur karakterini Özcan Deniz ve Derya karakterini Nihal Yalçın'ın canlandırdığı oyuncu kadrosu ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Çalışmanın kuramsal altyapısını, Stockwell, (2002), Rumelhart, (1980), Emmott (1997), Adams ve Collins (1979) gibi sosyolog ve kuramcıların çalışmalarıyla şekillenen Şema kuramı oluşturmaktadır. Film incelemesinde Şema kuramı bağlamında betimsel yöntem kullanılmıştır.

Filmin Konusu

On sekiz yaşındaki Zehra köyünde ailesi ile yaşamaktadır. Alkolik bir babaya, onun karşısında sessiz bir anneye sahip vardiya arkadaşı Olgun ile benzin istasyonu, restoran ve mağazaların içerisinde bulunduğu 24 saat kesintisiz hizmet veren bir mola tesisinde çalışmaktadırlar. Olgun'un Zehra'ya olan aşkı, televizyon izleyerek geçirdikleri hayatları, orada gördükleri dünyalara karşı duydukları özlemleri, bu yaşantıların içine girmek için kurdukları hayalleri iki karakteri birbirine bağlamaktadır. Zehra'nın işyerinden yakın arkadaşı Derya, genç yaşta evlilik dışı bir ilişki yaşamış ve bu ilişkiden hamile kalmış, toplumun onaylamadığı bu durum nedeniyle doğurduğu çocuğunu hiç görmeden evlatlık vermeye razı olmuş, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir karakterdir. Zehra gittiği düğünde otuz sekiz yaşındaki uzun yol şoförü Mahur ile tanışır ve sonrasında aralarında yakınlaşma olur. Bir gün çalıştıkları yere gelen Mahur ile Zehra arasında başlayan aşk tüm dengeleri de altüst eder.

Şema Kuramı Bağlamında Karakter Analizi

Filmin karakterlerini Şema kuramı bağlamında anlamlandırma süreci, filmi izlemeden önce, yani filmin ismiyle başlamaktadır. Araf sözcüğü Türk Dil Kurumunca cennet ile cehennem arasında bir yer anlamına gelmekte ve arafta kalmak ifadesini tetiklemektedir. Arafta kalmak ifadesi ise iki durum arasında kalma olarak belirtilir. Dolayısıyla filmi izlemeye başlamadan önce arafta kalacak olan bir karakterin ya da karakterlerin olduğu hissi doğmaktadır. Araf sözcüğünün izleyicide tetiklediği duygu ve arafta kalan kişi ile ilgili zihninde beliren şemalar Zehra karakterinde (görsel 1) açık bir şekilde belirmektedir.

Görsel 1. Zehra karakteri

Görsel 2. Yaşamı, ev ve iş yeri arasında sıkışıp kalmışlığını gösteren sahne

Bu bağlamda düşünüldüğünde Zehra karakteri arafta kalan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Zehra ailesi ile taşrada yaşayan ancak hayalleri taşranın ötesine taşmış bir karakterdir. Filmde sadece evdeki hayatı ve mola yerindeki hayatı görülmektedir. Yönetmen tarafından çizilen bu çerçeve izleyiciye yaşadığı hayat ve hayalleri arasında kalmış bir karakterin hissettikleri ile ilgili şemaları tetiklemektedir. Zaten filmde de yaşamı, ev ve iş yeri arasında sıkışıp kalmış bir karakter olarak beliren Zehra (görsel 2) izleyicinin zihninde bilişsel olarak beliren tüm duyguları desteklemektedir. Ayrıca işe gitmediği zamanlarda televizyonda eğlence ve yarışma programlarını izlemesi, Derya'nın evine gidip onunla sohbet etmesi, bilgisayar gibi yeni şeyleri keşfetmesi gibi sahnelerde izleyicinin zihninde tetiklenen şemalar Zehra karakterini anlamlandırmada önemli ipuçlarıdır. Böylece Zehra'nın umutları ve hayallerinin yaşadığı hayatın çok ötesinde olduğu duygusu da tetiklenmektedir. Derya ile birlikteyken hem kendisi hem de yaşam ile ilgili keşfettiği durumlar, Derya'ya "Mahur'u seviyorum, o da beni seviyor, biz beraber uzaklara gideceğiz" cümlesi, "500 milyon çıksa ne yaparsın?" sorusuna "bütün dünyayı gezerim" yanıtı da izleyicinin zihninde tetiklenen şemaları doğrular niteliktedir.

Şema kuramı bağlamında filmdeki diğer karakterleri anlamlandırma süreci de benzer şekilde işlemektedir. Şemaların, deneyim alanlarının belirli bir anda nasıl yapılandırılacağına

dair beklentiler yarattığı fikrinden yola çıkarak karakterlerin hayatları, yaşadıkları ve çalıştıkları yerler, meslekleri de izleyicilerin zihninde belirli şemaları tetiklemektedir.

Görsel 3. Olgun karakteri

Görsel 4. Mahur karakteri

Görsel 5. Mahur'un Zehra ile sessiz sahnesi

Görsel 6. Mahur'un sürekli kamyonunda seyahat halinde olan sahnesi

Mahur karakteri, (görsel 4) filmde neredeyse hiç konuşmayan bir karakter olarak belirmekte ve bir kamyon şoförü olarak sürekli seyahat etmektedir. Zehra ile konuşma sahnelerinin olmaması, (görsel 5) sürekli kamyonunda seyahat halinde olan sahneleri, (görsel

6) tetiklediği gizemli karakteri destekler niteliktedir. Zehra için Mahur hayallerini gerçekleştirmek için, onu yaşadığı hayattan kurtaracak bir kişidir. Ancak bunun tam tersi olur. Gizemli, hiç konuşmayan, ulaşılması ve anlaşılması güç bir karakterin özelliklerini tetikleyen Mahur sonunda da Zehra'yı yaşadığı hayata kıyasla çıkılması daha zor bir duruma sokar. Bu bağlamda Mahur karakteri de şemalardan sapma göstermemektedir. Çünkü izleyicinin zihninde tetiklenen yalnız, ailesiz, yersiz yurtsuz kişi özelliklerini tetikleyen kamyon şoförü sonunda Zehra'yı hamile bırakıp ortadan kaybolunca tetiklenen şemalar doğrulanmaktadır.

Görsel 7. Derya karakteri

Derya karakteri (görsel 7) daha arka planda kalan bir karakterdir. Erken yaşta sevdiği adam tarafından terk edilmiş, doğurduğu bebeğinden ayrı kalmış, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, Zehra'ya kıyasla hayat hakkında daha çok bilgiye sahip ve özgür yaşayan biridir. Zaten yaşamında çok acılar çekmiş, ailesi tarafından desteklenmemiş, sevgilisi tarafından terkedilmiş, kendisi de bir aile kuramamış bir karakterdir. Dolayısıyla Derya karakteri ile ilgili izleyicinin zihninde tetiklenen duygular Derya'nın yaşadığı hayatı destekler niteliktedir. Zehra'nın kendi hayal dünyasında Derya ona farklı bir renk gibi görünse de aslında yardımlarının, desteklerinin, tavsiyelerinin kendi hayatına olmadığı gibi Zehra'nın hayatına da hiçbir yararı olamayacaktır.

Filmin mekânı da Şema kuramı bağlamında karakterleri anlamlandırmak için önemli rol oynamaktadır. Williams (2013, s. 1) sinemasal mekânın, oyuncuların yerleşiminden dekor ve sahne düzenlemesine, kameraların yerleştirilmesine, ışıklandırmaya ve farklı lenslerin kullanımına kadar bir planın sahnelenmesindeki potansiyel olarak her şeyi kapsadığını belirtir. Böylece mekân sahneyi nasıl okuduğumuz konusunda çok önemli bir rol oynar ve karakterlerin zihinsel durumu hakkında faydalı bilgiler sunar. Filmde mekân çoğunlukla Zehra, Olgun ve Derya'nın çalıştığı mola tesisi ve yaşadıkları yerdir. Mekân olarak mola tesisinin seçilmesi arafta kalma, yersiz olma şemalarını tetikler. Bu yersiz olma durumunda bir tarafta herkesin gelip geçtiği, sadece bir uğrak yeri olan bir mekânla, bir tarafta karakterlerin hayalleri, umutları bulunmakta ve arafta kalmaya da güçlü bir örnek oluşturmaktadır.

Ayrıca karakterlerin yaşadıkları yer köy ya da taşradır. Taşra, Türk Dil Kurumunca bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlere verilen addır. Ancak taşra sözcüğü yapılan çalışmalarda da göstermektedir ki "sıkıntı hali, kenara itilme ve dışarıda kalma" gibi kavramları tetiklemektedir (Kızıldaş, 2016, s. 79). Taşra sözcüğü ve ifade ettiği anlamlar ile ilgili yapılan benzer çalışmalarda da aynı duygunun tetiklendiğini görebilmekteyiz. Taşra yabanî ve uzak anlamlarını ifade etmektedir (Berk, 2004'ten aktaran Erdoğan, 2019). Taşranın kısıtlayıcı, eğitimsiz ve geri kalmış yönlerinin olduğunu söylemek mümkündür (Williams,1975'ten aktaran Erdoğan, 2019). Taşra doğal yaşam biçimi, huzur, masumiyet ve basit erdemler ile gerilik, cahillik ve sınırların mekânıdır (Kayhan, 2010'dan aktaran Erdoğan, 2019). Mekân izleyicilerin filmi nasıl okuyacaklarını kontrol eden önemli bir etmendir. Sinemada mekânın sahneyi izleyicinin nasıl okuduğu konusunda önemli bir rol oynadığı ve zaman, yer, sosyal sınıf ve karakterlerin zihinsel durumu hakkında faydalı bilgiler sunduğu bilgisinden yola çıkarak mekân olarak taşranın seçilmesinde *Araf* filmi karakterlerini anlamlandırma ve izleyicinin zihninde tetiklenen duygular oldukça önemlidir. Filmdeki mekânın izleyicide bilişsel olarak tetiklediği duygular açısından Şema kuramı bağlamında karakterler incelendiğinde yönetmenin karakterleri ve mekânı belirli kamera açılarıyla ve belirli bir ışık altında göstermesi tetiklenen şemaları doğrular niteliktedir diyebiliriz. Zehra taşrada yaşamakta ama her zaman taşranın dışında bir yaşamın hayalini kurmaktadır. Yaşadığı yerden memnun olmayan Zehra, hep yaşadığı yer dışında bir yerin hayalini kurar. Yaşamı çalıştığı ve yaşadığı yer içinde sıkışmış durumdadır. Sürekli seyrettiği televizyon programları onun bir çıkış aradığı fikrini tetiklemektedir.

Filmin görsel dili, renk paleti, ışık, desen ve malzeme seçimi, odaların ve mobilyaların ölçeği, kameralar ve aydınlatma mekân hakkında yönetmen tarafından verilen kararlar doğrultusunda filmde kullanılır (Lewis, 2014, s. 57). Yönetmen görüntüdeki nesneleri,

karakterleri ve mekânı belirli kamera açılarıyla ve belirli bir ışık altında gösterir. İncelediğimiz filmde de kullanılan mekânın yanı sıra, görsel dili, ışığı da izleyicilerde bir sıkıntı, bunalım, sıkışmışlık hissini tetiklemektedir. Karakterleri zihinsel süreçlerle anlamlandırma aşamasında yönetmenin seçtiği renk paleti de karakterlerin yaşamları içinde sıkışıp kaldıklarını doğrular niteliktedir diyebiliriz.

Sonuç

Bu çalışmada karakter oluşumunda bilişsel yaklaşımların anlamlandırma sürecine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmış ve bu doğrultuda Şema kuramı bağlamında amaca yönelik örneklem çerçevesinde seçilen *Araf* filmi incelenmiştir. Şema kuramı zihinde depolanmış şekilde duran bilgilerin ya da şemaların kullanımını farklı yollarda nasıl kolaylaştırdığını gösteren kuramdır. Şema kuramının filmde kullanımı, izleyicinin izlediği filmi ne şekilde anlamlandırdığına göre şekillenir. Çünkü bilişsel süreçlerin anlamlandırma sürecinde oynadıkları işlevler göz ardı edilemeyecek değerdedir. Bilişsel yaklaşım, yönetmenin bakış açısını sunduğu filmi ve izleyicinin bu bakış açısı doğrultusunda gerçekleştirdiği anlamlandırma sürecinde filmi ya da filmdeki karakterleri aydınlatmak için kullanılmaktadır. Bu yaklaşımlardan biri de Şema kuramıdır. Bu çalışmada Şema kuramının önemi, izleyicinin *Araf* filmi özelinde karakterlerin oluşmasında geçmiş deneyimleri sonucu elde ettiği şemaların izleme aşamasında harekete geçirerek yönetmenin yarattığı karakterlerin izleyicinin zihninde nasıl canlandığını ortaya çıkarmaktır.

İzleyicinin kendi artalan bilgisi ile filmdeki imgeleri, nesneleri, mekânı birleştirerek filmi anlamlandırma süreci film ile izleyicinin zihninde bulunan dış dünya ile ilgili olan bilgi birikimleri arasındaki ilişkiyle bağlantılıdır. Bu ilişki filmde izleyici ve yönetmenin dış dünya ile ilgili olan aynı bilgileri paylaştıkları yerlerde ortaya çıkar. İzleyicinin zihinsel yetilerini uyaran ve anahtar sayılabilecek olan kimi öğeler vardır. Bu öğeler izleyicinin zihninde film ile ilgili bir düzenin oluşmasını sağlar. Bu bağlamda film karakterlerini yönetmenin çerçevesinden algılayan izleyici zihnindeki şemaları harekete geçirerek anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Yapılan analiz sonucunda *Araf* filmi özelinde izleyici karşısına çıkan Zehra, Olgun, Mahur ve Derya karakterleri yönetmenin bakış açısıyla bilişsel olarak değerlendirildiğinde yönetmenin iletmek istediği arafta kalma hissini izleyiciye yansıttığı saptanmaktadır. Yönetmenin izleyiciye sunduğu karakterleri belirli kamera açılarıyla, belirli bir ışık altında göstermesiyle izleyicinin zihninde karakterlerle ilgili bir sıkıntı, bunalım, sıkışmışlık hissini

aktarmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Yönetmenin mekân seçimi de karakterlerin izleyicinin zihninde sıkışmışlık hissini yaratmak için kullandığı önemli bir etmendir. Taşrada yaşayan ancak yaşamından hiç mutlu olmayan karakterler yaşadıkları yer ile hayallerindeki hayatlar arasında kalmıştır. Seçilen mekânlar da izleyicinin zihninde bunu tetikler niteliktedir. Filmin görsel dilinin yanı sıra karakterlerin arasında geçen diyaloglar da arafta kalmalarına örnek oluşturmaktadır. Sonuç olarak bir filmi anlamak, onu okumak ve yönetmenin çerçevesinden görebilmek için yönetmen-izleyici-film üçlüsünün birlikte hareket ettiğini söylemek mümkündür. Yönetmen filmi kendi bakış açısı ile izleyiciye iletmekte ancak filmi anlamak izleyicinin sosyal, ekonomik, kültürel altyapısıyla bağlantılı ve zihinsel olarak aktif olmasını gerektiren bir süreçtir. Bu bağlamda bu çalışma *Araf* filmi özelinde incelenerek film karakterlerinin bilişsel süreçlerden geçerek nasıl oluşturulabileceğine örnek oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Adams, M. J. ve Collins, A. (1979). A Schema –Theorotic View of Reading. R. D. Freedle. (Ed.), Discourse Processing: Multidisciplinary Perspectives. (s.1-21). Ablex.
- Aronson, L. (2010). The 21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide To Writing Tomorrow's Films. Allen & Unwin.
- Barnwell, J. (2008). The Fundamentals of Film-making. Academia.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2008). Film Art: An Introduction. Mc Graw Hill Higher Education.
- Branigan,E. (1984). Point of View in the Cinema A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Mouton.
- Emmott, C. (1997). Narrative Comprehension. Clarendon.
- Erdoğan, M. Ş. (2019). 2000'li Yıllarda Türkiye Sinemasında Taşranın Temsili. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Fossard, de E. ve Riber, J. (2015). Writing And Producing For Television And Film: Communication for Behavior Change, Volume 2, 2nd edition, Sage
- Güncel Türkçe Sözlük. (2022). Türk Dil Kurumu. https://sozluk.gov.tr/
- Herman, D., Jahn, M. ve Ryan, M.L. (2005). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Routledge.
- Horton; A. (1999). Writing the Character¬-Centered Screenplay. University of California.
- James, L. M. (2009). How to Write Great Screenplays And Get Them Into Production. How To Books.
- Lewis, J. (2014). Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis. Wadsworth, Cengage Learning.
- Kabadayı, L. (2012). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. Ayrıntı
- Kalkın Kızıldaş, B. (2016). Taşrada Kalan Erkeklikler. (S. 71-94). Sinecine. 7(2).
- Pollock, J. ve Cruz, J. (1999). Contemporary Theories Of Knowledge. Rowman & Littlefield.
- Proferes, T. N. (2001). Film Directing Fundemantals: From Script To Screen. Butterworth – Heinemann.
- Rankin, J. (2002) What is Narrative? Ricoeur, Bakhtin, and Process Approaches. Concrescence: the Australasian Association of Process Thought. (Vol.3., pp.1-12).

- Rumelhart, D.. E. (1980). Schemata: The Building Blocks of Cognition. Spiro, R.& Bruce, B.& Brewer, W. (Ed.), Theorotical Issues In Reading Comprehension: Perspective From Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, And Education. (pp. 33-58) içinde Lawrence Erlbaum, Hillsdale.
- Russin, U. R. ve Downs, M. W. (2012). Screenplay: Writing The Picture. Silman-James
- Selbo, J. (2016). Screenplay: Building Story Through Character. Routledge
- Stockwell, P. (2002). Cognitive Poetics An Introduction. Routledge.
- Williams, J. S. (2013). Space and being in contemporary French cinema. Manchester University.

AUTEUR KAVRAMI BAĞLAMINDA YILMAZ ERDOĞAN FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

Salih Ocakoğlu[39]

Giriş

Aşağıda ele alınan çalışmada Yılmaz Erdoğan'ın oynadığı ve yönettiği filmlerden olan Vizontele serisi ve Ekşi Elmalar'ın göstergebilimsel olarak incelemesi yapılmaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın auteurliğinin filme olan etkilerini ve film içerisinde nasıl konumlandırıldıklarının incelemesinin yapıldığı çalışmada, "yönetmenin auteurliğini ve doğu kültürünün öğelerini etnik kimlik" metaforları üzerinden incelemektedir.

Öncelikle auteur kavramının kuramsal alt yapısının ele alındığı çalışmada auteur yönetmen olmanın gereklilikleri de belirtilmekledir. Auteur yönetmen olmanın ilk şartlarından biri yönetmenin kültürel kodlarının filmlerine yansıtılması olarak görülmektedir. Çalışma özelinde ele alınan filmlere bakıldığında üç filmde de yönetmenin hayatını şekillendiren eylemlerden izler taşıdıkları görülmektedir. Bu şekilde kurgulan filmlerde yönetmenler auteur yönetmen olarak adlandırılmaktadırlar. Ayrıca geçmişinde olan aksiyonları filmlerine karakterler üzerinden yansıtan auteur yönetmenler, ayrıca fenomenler üzerinden oluşturdukları yan anlamların da filmlerinde yoğun şekilde görülmelerini sağlamaktadırlar. Anlatı yapılarının bu şekilde oluşmaları ise derinliği olan filmlerin üretilmelerine yol açmaktadır. Çünkü bu tarz filmlerde hem görünen anlam hem de yan anlamlar vardır. Standart gözle sorgulanmadan izlendiğinde komedi ya da dram olarak ilk bakışta değerlendirilebilecek olan filmler, göstergebilimsel olarak ele alındığında yönetmenin hayatından izler taşıyan yan anlamlara sahip filmler olarak değerlendirileceklerdir.

1. Auteur Kavramı

Auteur kavramı, 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından kameranın bir kalem olduğu ve yaratıcı yönetmenlerin kamera-kalemle isterlerse roman gibi film çekebileceklerini söylemesiyle ortaya çıkmaktadır. Fikir üzerine düşünmeye başlayan sinemayla ilgili genç yönetmenler, 2. Dünya Savaşından sonra yasaklanan fakat daha önceleri çekilmiş olan Amerikan filmlerini defalarca izleme fırsatını elde etmişlerdir. Bu deneyim sayesinde bazı yönetmenlerin belli bir tarza sahip tarza sahip olduklarını ve filmlerinde onlara özgü şeyler bulunduğunu fark etmişlerdir. Bunun sonucunda da bir yönetmenin şartları ne olursa olsun

[39] Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı, ocakoglu.salih@gmail.com.

yaptığı işe özgünlüğünü verebilmesi ve o film izlendikten sonra bu o yönetmenindir denilebilmesini auteur kavramı ile açıklamaktadırlar.

İyi sinema ve kötü sinema tartışmalarının yaşandığı dönem olan 2. Dünya Savaşı sonrasında, Andre Bazin, Truffaut, Godard gibi yönetmenlerin olduğu bir grup genç auteur kavramının sinema için kullanılmasını söylediler. Auteur Yönetmenler senaryo yazımından, oyuncu ve ekip seçimine kadar her konuda tek belirleyicidirler. Bu yönetmenler aynı zamanda kişisel bir stil sahibi olduklarından dolayı filmleri diğer sinema filmlere göre ayırt edici özelliklere de sahiptir.

Bahsi geçen genç yönetmenlerden olan Truffaut, bazı isimlerin filmlerinden örnekler vererek sinemayı ticari bir girişim olarak gördüklerini ve Amerikan Sinemasını taklit ettiklerini vurgulamaktadır. Senaristlerin her filmde aynı öyküyü ele aldıklarını ve yönetmenlerin de bu senaryoya bağlı kalarak kendi yaratıcılıklarını arka planda tuttuklarını belirten Truffaut, senaristlerin filmlerini "metteur en scene" kavramıyla açıklarken auteur olan yönetmenleri ayrı tutmaktadırlar. Ona göre Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Max Ophüls ve Abel Gance gibi yönetmenler senaryolarını kendileri yazarak ve filmlerinde yaratıcılıklarını ön planda tutarak auteur olmaktadırlar. Sinema Defterleri dergisi yazarları da Truffaut'un bu anlayışına sahip çıkmışlardır. Makale sayesinde auteur ve metteur en scene ayrımını açık bir şekilde benimseyen dergi yazarları; sanatsal yaratıcılık ve tutarlı bir dünya görüşü sunan ve kendi üsluplarını filmlere yansıtan auteur yönetmenlerin karşısına sadece sinema dilini bilen ama yaratıcılığını yansıtamayan metteur en scene anlayışını koymuşlardır (Kablamacı, 2011, s. 61).

Auteur kuramın daha spesifik olarak anlaşılması bakımından Yeni Dalga akımının söylemleri ile yönetmenlerinin uygulamalı olarak sinemaya bakışları da önemlidir. Çünkü Yeni Dalganın sinemaya sunmuş olduğu yeni pratikler sinemaya özgü yeni ifade ve dil biçimleri oluşturmaktadır.

> *"Auteur kuramının Yeni Dalga yönetmenlerinin çektikleri filmler açısından iki doğal sonucu vardır: Birincisi, bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdırlar. Onlar artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. İkincisi, auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard'ın sözleriyle "Yöntem ile Duygu" arasındaki*

bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir (Monaco, 2006, s. 15)."

Yeni dalga akımını benimseyen yönetmenler, filmlerinde estetik kaygıları fazlasıyla önemseyip kaliteye verilmesi gerekenden fazla verilen önemi eleştirmektedir. Kaliteye gerektiğinden fazla verilen önem yaratıcılığı engelleyerek film üzerinde asıl söz hakkı bulunması gereken yönetmeni ikinci plana itmektedir. Bundan dolayı yeni dalga yönetmenleri ünlü oyuncular yerine özgün görünümleri olan ve spesifik istidatları sahip kişiler ile çalışmaktadırlar. Yönetmenler bu sayede filmin her evresine dahil olarak kendi stillerini filmlerine istediği şekliyle yansıtabilmektedirler.

Auteur kuramın daha sistematik hale gelmesini sağlayan Sarris kurama yönelik bazı yöntemler geliştirmektedir. Bu çerçevede Sarrris bir yönetmenin auteur olup olmadığını üç ölçüt ile belirlemektedir.

1- *Yönetmenin teknik yeterliliği: İyi yönetilmiş bir film eleştirel bir ilgiyi de hak etmektedir.*
2- *Özgün ve fark edilebilir bir görsel üslubun olması gerekmektedir.*
3- *Filmin bir bütünlük arz etmesi, bir içsel anlamının ruhunun olması gerekmektedir.*

Sarris'in auter kuram en önemli katkısının, yönetmenin bütün filmleri arasında bir karşılaştırma yapılması gerektiği yönündeki düşüncesi olduğuna inanılmaktadır (Çox, 2012, s. 76). *"Bu üç halka içerisinde Sarris'e göre en önemlisi "iç anlam" (Interior Meaning): tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisidir."Sarris buna "iç anlam" ya da "görüş" der ama buna bir dünya görüşü, bir felsefe ya yönetmene özgü ya da daha büyük anlatı geleneklerinin önemli ve tutarlı bir çeşitlemesi olan bir tür kişisel anlatı da denilebilir* (Kolker, 2011, s. 171)."

Auteur kurama farklı perspektiflerden yaklaşan eleştirel kuramlar da vardır. Bunlardan bir tanesi yapısalcılıktır. Yapısalcı görüş bireyin dil ile özne konumuna geçtiğini söylemektedir. Bu yüzden birey içerisinde bulunduğu toplumun tarihsel, kültürel ve ekonomik sonuçlarından bağımsız olarak düşünülemeyeceğinden auteur birey de özellikleri açısından muğlaktır demektedir. Sinema tarihinin auteur kuram sayesinde bir düzene girdiği söyleyen Sarris'e ek olarak Peter Wollen ise auteur kuramı bir tür şifre çözme işlemi olarak görmektedir. Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı eserinde Wollen, auteur kuramı yapı çerçevesinde ele alarak bu yapı üzerinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu ve bir filmin birçok etmen sonucu ortaya

çıktığını söylemektedir. Bu durumda kuramın niçin deşifre etme, gizli yazı çözme demek olduğunu açıklamaktadır. Bir filmde yönetmenin katkısı filmin yaratım sürecindeki etmenlerden sadece biridir. Fakat aynı zamanda en etkili olan etmendir. Yapısalcı yöntemi auteur kuramı ile birleştiren Wollen, yapısalcı yaklaşımın benzerliklerin ve tekrarların algılanışı olarak kalmadığını, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsadığını belirtmektedir. Böylelikle bir yönetmenin filmleri sadece filmler arasındaki ortak olan unsurlarla değil, birini ötekinden ayıran benzeşmezliklerle de incelenebilmektedir (Wollen, 2014, s. 83).

2. Film İncelemeleri

Vizontele

Vizontele ve Vizontele Tuuba serisi 1970 ve 1980'ler Türkiye'sinin durumunu doğu vilayetleri üzerinden anlatmaktadır. Filmin birinci serisinde kültürel kodlar yoğunken ikinci filmde siyasi kodlara daha fazla yer verilmektedir.

Vizontele ve Vizontele Tuuba'da Yılmaz Erdoğan'ın canlandırdığı karakter Emin'dir Halk tarafından deli olarak tanımlanan Emin'e bakıldığında sürekli bir yere yetişme ve bir yerlerden geç kalınmışlık imajı vardır. Bu durumu anlamak için Yılmaz Erdoğan'ın hayatına bakıldığında sebebi anlaşılmaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın doğduğu yerin, okuduğu yerin ve üniversite kazandığı yerin farklı olması; ardından kazandığı üniversite eğitimini yarıda bırakıp tiyatroya geçmesi, aslında hayat içerindeki sürekli bir koşuşturma ve belki de yarım kalınmışlığın sinemasına olan etkileridir. Çünkü hayatındaki sürekli değişimler doğal olarak bilinçaltında yer etmiş, belki istemsizce de olsa bu durumunu filmlerine yansıtmaktadır.

Vizontele ve devam filmi olan Vizontele Tuuba filmlerinde Yılmaz Erdoğan, Emin kişiliğiyle bireyselleşen bir icatçı kimliği oluşturmaktadır. Ayakkabıdan radyo yapması ya da duş almak için otomatik bir sistem oluşturması bunların göstergeleridir. Ayrıca Televizyon gibi teknolojik bir aletin çalıştırılma işlemi de Emin karakteri üzerinden halledilmeye çalışılmaktadır. Bahsedilen sahnelerin filmlerde yer almasının sebepleri Yılmaz Erdoğan'ın mühendis bir kişiliğe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü Erdoğan tiyatroya başlamadan önce İstanbul Teknik Üniversitesinde Mühendislik bölümü kazanmıştır. Ancak tiyatroya olan düşkünlüğü yüzünden mühendislik bölümünü yarım bırakmasına rağmen içindeki icat etme duygusunun yaşadığını filmleri aracılığı ile göstermektedir.

80'li yıllardaki Türk eğitimin sisteminin kültürel kodlara yansıyan yönleri Vizontele Tuuba'da daha fazla görülmektedir. Kara tahta, tebeşir ve kara tahtanın sol üst köşesine tebeşir

ile yazılan dersin ne olduğu ve içeriğini gösteren bilgiler dönemin eğitimsel olarak Türk kültürel kodlarını göstermektedir.

Vizontele Tuuba'nın jeneriğinde siyasi liderlerin konuşmaları ve belli başlı popüler askeri rütbelilerin göstergeleri yer almaktadır. Jeneriğin ardından filmin Yılmaz karakteriyle başlaması bir yansıtmadır. Çünkü Yılmaz karakteriyle gösterilen yönetmenin kendisinin çocukluğudur. 80 yılında Erdoğan 13 yaşındadır. Çünkü filmdeki Yılmaz isimli çocukta aynı Yılmaz Erdoğan gibi orta öğrenimini Ankara'da gören ama aslen doğudan gelmiş bir kişidir.

Erdoğan 80 darbesini alaylı ama keskin bir dille eleştirmektedir. Öncelikle bu durumu kendini filme yansıttığı çocuk karakterinin söylemi üzerinden belirtmektedir. Filmdeki Yılmaz karakteri "o yıl çocukluğumun son yazıydı." der. Yani o yazdan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır. Diğer bir karakter olan Kütüphane Müdürü rolündeki Tarık Akan da aslında Yılmaz Erdoğan'ın kendisine ait olan diğer bir kişiliğin film içerisindeki yansımasıdır. Bu karakter aracılığı ile Yılmaz Erdoğan'ın hayatının her alanında olan kitaplar, şiirler ve felsefi düşünceler filme yansıtılmaktadır. Bu karakterin statükoya ve hegemonik düzene karşı bir duruşu vardır. Diğer bir deyişle bu karakter darbelere karşı aslında eleştirinin kendisidir. Yukarıda bahsedilen Emin karakteri ise Erdoğan'ın filme başrol üzerinden konumlandırdığı yarım kalmışlığıdır. Yıllarca uğraşıp yarım bıraktıkları ve tamamına erdiremedikleridir.

70'li ve 80'li yılların sağ ve sol gruplar arasındaki kavgaları da dönemsel özellikleri itibariyle film içeriğinde gösterilmektedir. Örneğin solcu kimliğinde olan karakterlerin giyim tarzları ya da sağcı kimlikte gösterilen karakterlerin sakal ve bıyık tarzları o döneme özgü şekilleri ile yansıtılmaktadır. Dönemin en net şekilde yansıtılan gruplar arasındaki karşıtlık metaforu ise dil üzerinden verilmektedir. Örneğin sol karakterlerle ilgili onların solcu olduklarını gösteren bir durumu anlatmak için "şu arkadaş ya da bu arkadaş" demeleri, onların başka bir açıklama yapmasalar da sol grup içinde bulunduklarını gösteren dönemsel kodların film içindeki yansımalarıdır.

Tüm bunlarla birlikte dönemin kültürel kodları ve göstergeleri filmde ele alınan Televizyon üzerinden anlatılmaktadır. Televizyon, ilk ve ikinci filmin ana konusudur. Tüm önemli olayların başlangıcı ve sonucu televizyon merkezli anlatılmaktadır. İlk filmde televizyonun gelmesiyle başlayan olaylar örgüsü aynı şekilde televizyondan oğlunun şehit haberini alan Siti ananın televizyonu alıp mezara gömmesiyle filmi sonlandırmaktadır. Burada yönetmen tarafından yapılan şey televizyon ile bireyin kişiselleştirmesidir. İkinci filmde ise yükselen aksiyon ve doruk noktasının oluştuğu yer televizyondan alınan darbe haberiyle ve ardından yaşanan gelişmelerle kurgusallaştırılmaktadır.

Dönemin yükselen kültürü olan arabesk, filmde müzikler üzerinden fazlasıyla işlenmektedir. Özellikle de dönemin parlayan hitleri olan Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses şarkıları üzerinden toplumun genel hatları yansıtılmaya çalışılmaktadır. Gürbilek'e göre Orhan Gencebay'ın müziği ile 1970'lerdeki sol muhalefet arasında bir yakınlık olduğu keşfedilmiştir. Ona göre Orhan Gencebay yapmış olduğu bu yeni müzik ile kentin yeni sakinlerinin dertlerini, yani sokağın sesini duyurabilmiş, sokağın sesini kentin müziğin imkanlarıyla buluşturmaktadır (Gürbilek, 2001, s. 92). 1980'li yıllara gelindiğinde ise İbrahim Tatlıses toplumun hiç konuşmayan, az konuşan, konuşmaya cesareti olmayan kesimlerinin de artık söyleyecek sözleri olduklarını gösteren içerikli müzik yapmaktadır (Gürbilek, 2001, s. 101). Filmde bunların her biri gösterge olarak kullanılmaktadır.

Kameranın kullanım yöntemleri ile de anlam oluşturan yönetmen, içeride toplu şekilde oturan insanların görüntüleri yakın plan olarak değil de genellikle pencerenin içinden eve girmeden çekmektedir. Genellikle pencerenin dışından çekimler yapan kamera, bireylere dışarıdan bakıyormuş havası vermektedir. Bu tarz çekimler yönetmenin kendisi tarafından bir anlam oluşturmak için yapılmaktadır. Burada oluşturulan anlam ise o yıllarda devletin halkına dışarıdan bakmasıdır. Filmin içinde bulunduğu dönemde devlet tarafından yapılan hizmetlerin çoğu doğuya geç gittiği ya da hiç gitmediği için oranın toplumu tarafından dışlanmışlık algısı yayılmaktadır. Diğer bir deyişle film, doğu halkının üvey evlat muamelesi gördüğünü düşünmektedir. Hatta cezalandırılmak istenen devlet memurlarının dahi doğuya sürgüne gönderildiğini gösteren film bu durumu kamerasal açılarla izleyicide hissettirmeye çalışmaktadır.

Vizontele serisinde Erdoğan'ın doğululuğun kültürel kodları kişilerden dekorlara, yemeklerden oturma şekillerine kadar görülmektedir. Küfredilirken küfürün sonuna eklenen 'i' harfi bile bu diyarın kültürünün filme yansımasıdır. Ayrıca doğu kültürü içerisinde "şeyhlere ve ermişlere" verilen önem Vizontele serisindeki Emin karakteri üzerinden gösterilmektedir. Çünkü Emin'in dedesinin şeyh olduğuna inanılır ve Eminden, çocuğu olmayan kadına çocuk doğurtmasını sağlaması için isteklerde bulunulmaktadır.

Doğu illerinde fazlaca görülen ve bunu dini perspektifli biçimde süsleyerek verilmeye çalışılan batıl inançlar film de alaycı bir dille eleştirilmektedir. Bu eleştiri aslında her dönemde olduğu gibi dinin çıkarlar için kullanılması üzerinden şekillenmektedir. Cami hocasını vizontele hakkında dine aykırılığı konusunda uyaran kişinin belediyenin sinema sahibi olması tesadüf değildir. Çünkü vizontelenin gelmesi ile işlerin azalacağını bilmektedir. Bu yüzden cami hocasına vizontelenin şeytanın bir icadı olduğunu söyleterek, hocanın toplum üzerindeki

etkisini kullanmaktadır. Filmin yönetmeni Yılmaz Erdoğan'da iyi eğitilmemiş doğu toplumunun buna inancının daha fazla olmasını esprili bir dille eleştirmektedir.

Yönetmenin kültürel kodlarından geldiğine inanılan bir diğer eleştiri ise Vizontele serilerindeki asker ve merkezi devlet yapısına eğlence altında yapılan iğnelemelerdir. Özellikle birinci filmdeki askerin Kıbrıs savaşına gitmesini "zaten bütün gençleri aldılar, neden bu kadar çok asker gidiyor'' diyaloğunda eleştirir. İkinci filmde yapılanlar ise bütünleşik bir yapının tamamlayıcısıdır. İkinci filminde asker daha da belirgin hale getirilerek daha fazla sahnede gösterilmektedir. Örneğin okulun ve kitapların yağmacısı olarak askerler gösterilmektedir. Buradaki asıl anlam ve gösterge yönetmenin hayatında önemli bir yer tutan kitapların talan edilmesinin düşüncesine ve özgürlüğüne olan bir saldırı olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır.

Vizontele'nin ikinci filminde ideolojilerin insanların idraklerini nasıl zapt ettiği açık bir şekilde gösterilmektedir. Bunlar esprili ancak eleştirel bir anlatım yoluyla ifade edilmektedir. Yönetmen serinin bu filminde kendi gençlik dönemimdeki ideolojik kutuplaşmaların ne kadar çabuk ve sert şekilde dönüşümünü göstermektedir. İlk filmde arkadaş olanların ikinci filmde birbirini öldürecek kadar düşman haline gelmelerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte yönetmenin perdeye yansıyan diğer bir auterlik göstergesi, kitaplara olan ilgisi ve sorunların çözümünün kitaplarda aranması gerektiğidir. Bu filmde köye kurulan yeni kütüphane zıt kutupları aynı potada eriten, farklı fikirlerin dostça tartışılıp çözümler üretilmesini sağlayan yer olarak gösterilmektedir. Ancak filmde tek bir ideolojinin yükseltilmesi ya da yerin dibine sokulması söz konusu değildir. İki tarafında özgürlüğe aykırı olan yanları eleştirel bir şekilde ele alınmaktadır.

Yönetmenin üzerinde en çok durduğu noktalar ideolojinin ya da dinin çıkar odaklı kullanılmasını kabul edememesi ve alaycı bir dille eleştirmesidir. Örneğin filmde devrimci rolü üstlenmiş olan Bülent İnal, devrimci literatürü ve devrimin gücünü kendi şahsi çıkarları için kullanmaktadır. Kız arkadaşına mesaj göndermek isteyince diğer bir devrimcinin önce devrimci yanlarını sınamakta ve kız arkadaşına götüreceği haberin devrimin bir parçası ve devrimciliğin göreviymiş gibi bu ideolojiyi sadece dava için değil kendi çıkarlarının aracıymışçasına kullanmaktadır.

Ekşi Elmalar

Yılmaz Erdoğan'ın Ekşi Elmalar filmi 1970'li yıllarda Hakkâri ilinin Belediye Başkanı olan Aziz'in hayatını ve üç kızının aşklarını siyasi konjonktürün toplum üzerinde yaptığı etkiler çerçevesinde ele almaktadır. Doğa sekansıyla açılan filmde yönetmenin diğer filmleri ile benzer

biçimde çok fazla doğa sekansı kullanılmaktadır. Özellikle çekildikleri bölgelerin doğa güzellikleri filmde set olarak kullanılmaktadır.

Filmin açılış sekansında Âdem ile Havva miti kullanılmaktadır. Filmdeki Özgür karakteri Aziz beyin elma ağaçlarından çalmaya çalışırken sonradan âşık olacağı reis beyin ufak kızı olan Muazzez tarafından yakalanmaktadır. Özgür'ün yakalandıktan sonra aşağıya inmeye çalıştığı anda elma da düşmektedir. Burada görülen anlamın yanında bir de mitsel ve yan anlam vardır. Bu sahne filmin en başında geçmesine rağmen oluşturulan göstergeler sayesinde iki gencin birbirine âşık olacakları belli edilmektedir. Ancak düşen o yasak elmanın yenmesi onların cezası olmakta ve çok uzun yıllarca birbirlerine kavuşamamaktadırlar.

Yılmaz Erdoğan'ın bu filminde diğer filmleri ile bütünsellik sağlamalarına yarayan sahneler kullanılmaktadır. Özellikle de sanat ve musikiyle içten içe ilgilenmesi bunun göstergesidir. Örneğin "ağaçlarda tıpkı insanlar gibidir. Terbiye edeceksin. Her insan işin başında ekşidir. Eğitirsin öğretirsin tatlı olur" gibi cümleler doğaya özgü özellikleri sanatsal bir şekilde anlatılmasını sağlamaktadır. Ancak bunlar genellikle iktidar ve otorite edimleri üzerinden verilmektedir. Çünkü reis bey katı bir yöneticidir ve bunu sanatına da yansıtmaktadır. Reis bey sanat severdir ancak sadece kendi sevdiği sanatın varlığını kabul etmektedir. Bu durumda sanat sever babanın kendi ilgi alanı dışında olan foto romanların kızları tarafından sevilmeleri onlara karşı çıkmasına yol açmaktadır.

Doğu kültüründe halen yer yer görülse de filmin geçtiği yıllar baz alındığında kız çocuklarına yapılan kısıtlamaların daha fazla olması yönetmen tarafından eleştirel bir şekilde verilmektedir. Filme göre kızların herhangi bir seçim yapma hakkı yoktur. Evlenecekleri kişiyi bile seçememektedirler. Babaları evlenmeleri gereken en doğru kişiyi onlar yerine seçmektedir. Birini sevmeye hakları yoktur. Hatta yalnız başlarına çarşıya bile çıkamamaktadırlar. Bu yüzdende şehrin merkezde oturan eşraflarından biriyle evlenmek onlar için kaçış olmaktadır. Bunlar yönetmen tarafından hicvedici biçimde ele alınmaktadır.

Filmdeki aksiyonun yükselme noktası Reis Bey'in başkanlığı kaybettikten sonra Antalya'ya göçü ile başlamaktadır. Doruk noktasına ise Reis Bey'in yaşlılıktan dolayı beyinsel fonksiyonlarındaki işlevselliği kaybedip yolunu karıştırması ve kovduğu eski elamanı olan kişinin onu bularak eve getirmesi ile ulaşmaktadır. Filmdeki kurgu zamansal olarak düzenli akmakta ancak zaman aralıkları geniş tutulmaktadır. Yani olaylar kısa zamansal süreçler içerisinde değil de karakterlerin yaşlılıklarını ve hatta öldükleri zamansal süreçleri ele alacak biçimde tasarlanmaktadır.

Sonuç

Auteur olmadaki en önemli koşullardan biri yönetmenin kendisini ve gelişmesinde etkili olan kültürel kodlarını filmine yansıtabilmesinde görülmektedir. Bu durum Yılmaz Erdoğan'ın çalışmadan yer alan filmlerinde ve diğer filmlerinde sıklıkla görülmektedir.

Yılmaz Erdoğan'ın bu çalışmadaki filmlerinin tümüne yansıyan en önemli yanlarından bir tanesi şairlik ve şiirlerdir. Gerçek hayatta da şiirleri olan ve şairlik yapan yönetmen, filmlerini şiirlerinin ve şairliğinin bir pazarlama alanı olarak görmektedir. Özelikle Vizontele serisinde ikili diyaloglarda kadın ve erkek ilişkilerindeki konuşmalarda aşk metaforu bu şiirler üzerinden işlenmektedir. Kelebeğin Rüyası adlı filmde ise şiirselliğinin filme katkısında adeta Nirvana'ya ulaşmış ve Erdoğan'ın auteur bir yönetmen olmasının en büyük göstergelerinden biri olmaktadır.

Yılmaz Erdoğan'ın bu çalışmada bahsedilen üç filmi haricinde birçok filmi bulunmaktadır. Çalışmaya dahil olmayan filmlerinde de auterlik özelliklerini yansıtacak bazı göstergeler ve kodlar bulunmaktadır. Ancak spesifik olarak bu üç filmin ele alınmasındaki sebep, bu filmlerin tamamen Yılmaz Erdoğan'ın yaşanmışlıklarını ya da yaşayamadıklarını veya yarım kalmışlıklarını karakterler üzerinden filme başarılı bir şekilde aktarıldığının düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Kaynakça

- Çox, A. T. (2012). Sinemanın Ontolojisi Ya da Şiirsel Gerçekliğin Peşinde: Auterist Perspektiften Semih Kaplanoğlu Ve Yusuf Üçlemesi. Ö. Güllüoğlu. içinde Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak* . İstanbul: Metis Yayınları.

- Kablamacı, D. (2011). *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri,*. İstanbul: Derin Yayınları.

- Kolker, R. (2011). *Film Biçim Kültür.* Ankara: Ayyıldız Yayınları.

- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga.* İstanbul: Artı Bir Kitap.

- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* İstanbul: Metis Yayınları.

TOPLUMSAL SORUNLARIN SİNEMAYA YANSIMASI: MADDE 438 FİLMİ ÖRNEĞİ

Türker Söğütlüler[40]

Giriş

Günümüzde kadına yönelik şiddet eylemlerinin birçoğu kitle iletişim araçları tarafından topluma duyurulmasa da varlığı tartışmasızdır. Kimi ülkelerde kadına yönelik şiddet eylemlerinin kayıt altına alınmaması, toplumsal düzlemde kabul görmeyen davranışların üzerinin örtülmesi, kadına yönelik şiddet eylemlerinin görünür olmasını engeller. Bu noktada toplumsal alanda farkındalık oluşturma ve harekete geçirme gücü olan sinemadan bahsetmek gerekir. Sinema izleyiciyle buluşmasından kısa bir süre sonra sanat ve görsel gücünün yardımıyla toplumsal olaylara ışık tutmuş, odaklandığı konuları beyaz perde aracılığıyla deneyimleme imkânı sunmasıyla gündelik yaşamın merkezinde yer almıştır. Bu durum gelenek, görenek, değer yargılarında değişikliklere neden olmuş, sinema eserleri aynı zamanda toplumsal alanda çeşitli farkındalıkların oluşmasına aracı olmuştur (Wamane, 2023, s. 525). Bunların yanında toplumsal yaşamın bir yansımasını sunan sinema, olguların analizinde de bilim insanlarına fayda sağlamıştır.

Toplumdan beslenen ve toplum üzerinde etkiye sahip olan sinema eserleri, odaklanılan konuya ilişkin farkındalık yaratmak, dikkat çekmek için önemli araçlardandır. Üreten tüm öznelerin toplumun bir parçası olması sebebiyle filmlerinin, toplumun yansımasını perdeye taşıdığını söylemek mümkündür. Sinema toplumsal bir sorun olan ve insanlık tarihi kadar eskiye dayanan kadına yönelik şiddet konusuna da kayıtsız kalmamıştır. Kadınların aile, iş ve sosyal alandaki zorlukların yanında karşılaştıkları şiddet eylemleri, toplumsal yaşamdan soyutlamaya zorlamaktadır. Kadınların feminist hareketlerle birlikte ataerkil düzen karşısındaki başkaldırıları, çeşitli kazanımlar elde etmelerini sağlamış ve bu kazanımlardan en önemlisi zihinlerdeki kadına yönelik algıların değişmesi olmuştur. Kadınların dünyanın farklı yerlerinde protestolar gerçekleştirmesi ve konuya yönelik faaliyetlerde bulunması, şiddetin görünür kılınarak engellenmesine yönelik çabalara olumlu katkılar sağlamış, sinema eserleri de bu konu üzerine odaklanarak önemli bir misyon üstlenmiştir.

[40] Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Arş. Gör. Dr. turkersogutluler@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1154-1112.

Türk Sineması'nda 1980'li yıllardan sonra kadın sorunu üzerine artan bir ilgi görülmüş, yönetmenler tarafından filmlerle konu üzerine farkındalık sağlama amaçlanmıştır. *Madde 438* filmi de toplumsal bir soruna odaklanan ve odaklandığı hususa yönelik farkındalık yaratmaya çabalayan bir film olma niteliği taşımasıyla öne çıkmıştır. *"Bütün Kadınlar 438'e Karşı"*, *"Haklı Tecavüz Yoktur", "Bedenimiz Bizimdir"* gibi sloganlarla gerçekleştirilen eylemler, kadın konusunda feminist hareketlerin tavrını açık biçimde topluma göstermesi açısından önem taşımıştır (Savran, 2005). Film, seks işçilerine tecavüz suçuna verilen cezada indirim yapmayı uygun gören Türk Ceza Kanunu'nun 438. maddesinin yol açtığı N.T. olayını izleyiciye aktarırken kadına yönelik şiddet olaylarına da dikkat çekmeyi amaçlar. Türkiye'de kadın hareketlerinin ilk kazanımı olarak değerlendirilen Madde 438'in iptaline ilişkin süreci konu edinen film, sosyolojik açıdan çeşitli eleştiriler barındırır. Ümit Efekan'ın yönetmenliğini, Erdoğan Tünaş'ın senaristliğini üstlendiği filmin başrolü, Yeşilçam yıldızlarından Gülşen Bubikoğlu tarafından canlandırılır. Çalışmada Erler Film'in "onur filmi" olarak duyurduğu *Madde 438* filmi betimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiş, Türk sinemasının toplumsal bir soruna yönelik eleştirel tavrı incelenmiştir.

1. Toplumsal Bir Sorun Olarak Kadına Yönelik Şiddet

Türk Dil Kurumu tarafından "Bir devinimin, bir gücün, bir davranışın derecesi, yeğinlik, sertlik" olarak tanımlanan şiddet kavramı, modern yaşamda çeşitli problemlerin temelini oluşturur. Erkanı'ya göre (2013, s. 18) çeşitli amaçlarla karşı tarafa uygulanan bir hak ihlali anlamına da gelen şiddet eylemleri, bireysel veya toplumsal olarak gerçekleştirilebilir. Toplumsal alanın dinamiklerine ve kültürel kodlarına yönelik karşı çıkışları içeren hususlar, şiddet eylemlerinin kitleselleşmesine ve karşı tarafa uygulanmasına aracılık eder. Toplumsal düzene bir saldırı olarak addedilen durumlarda şiddetin kitlesel bir hâle dönüşmesi, toplumun meşru bir şiddet uyguladığını düşünmesine neden olabilecek kadar tehlikeli sonuçlar doğurur.

Flood ve Pease'e göre (2009, s. 137) şiddet eylemlerinde iki temel sınıf bulunur ve bu eylemlerin kökeni insanlık tarihi kadar eskiye dayanır. Araştırmacılara göre şiddet eylemlerinin altında yatan iki kümeden ilgili cinsiyete dayalı küme, ikinci ise kültürle ilişkilidir kümedir ve şiddetin uygulanmasının nedenlerinden bazıları evrenseldir. Akkaş ve Uyanık'a göre (2016, s. 40) şiddet eylemlerinin toplum, mekân, zaman fark etmeksizin dünyanın her yerinde görülmesi, onun evrensel bir nitelik de taşıdığını gösterir. Şiddetin insanlığın tarihi kadar eskiye dayanan kökenleri ve tek bir nedenle ilişkilendirilen açıklama girişimlerinin başarısız olması, kavramın geniş bir yelpazede incelenmesi gerekliliğini doğurur. Zaman zaman grupların belirli bir konu

etrafında kümelenerek karşı tarafa şiddet uygulama girişimleri, şiddetin sıradanlaşmasına da yol açar. Söz konusu sıradanlık ortamı, kültürel bir yozlaşmayı beraberinde getirerek bireylerde öfke, suçluluk, depresyon gibi sorunları doğurur. Toplumsal alanda kanıksanan şiddet eylemlerinin kitle iletişim araçlarının dikkatini çekmemesi ve bu nedenle topluma duyurulmaması ise çeşitli sorunları beraberinde getirir.

Kadınların temel hak ve hürriyetlerinin kısıtlanması anlamını taşıyan kadına yönelik şiddet olgusu, temelde kadın-erkek arası eşitsiz iktidar ilişkilerinin doğurduğu olumsuz bir sonuç olarak ortaya çıkar. Geleneksel toplum yapısında aile kurumunun bireylerin güvenliğini, toplumsal bütünlüğü ve sükuneti sağladığı düşünüldüğünden aile içi kadına yönelik şiddet eylemlerinin görünürlüğü azalmakta, konuya yönelik yaklaşımlar öznelleşmektedir. Kadının davranışlarını kontrol altına alma gayesi barındıran şiddet uygulamalarında tarih boyu erkek egemen bir tavır görülmektedir. Kadına yönelik şiddet uygulamaları yalnızca beden bütünlüğüne saldırı olarak kabul edilmemelidir (Erkanı, 2013, s. 18). Şiddet kavramının söz konusu karmaşıklığı ve uygulanış biçimlerine yönelik birey tutumları da toplum tarafından belirlenir. Şiddetin meşruiyet zemininin toplumsal gelişmişlik düzeyiyle yakından ilişkisi bulunur ve karşılaşılan şiddet eyleminin toplumsal alandaki anlamı, yine toplumsal teamüllerin etkisi altındadır.

Konrad Lorenz'in (1963) çalışmasındaki şiddet hususuna yönelik feminist teori karşıt bir yaklaşım sergilemiştir. Lorenz hayvanların davranışlarından hareket ederek çeşitli tespitlere varmıştır. Lorenz'e göre hayvansal güdüler saldırganlıkla iç içedir ve erkek cins, söz konusu doğal bir saldırganlık edimiyle yaşamını sürdürür. Bu tespitler karşısında feminist teori bazı yöntemsel karşı çıkışlar geliştirerek savları çürütmeye çabalamıştır. Lorenz'in fikirlerine dayalı olan akıl yürütme biçimlerinde öncelikle hayvansal güdüler düşünülmekte, ardından da insana yansıtılmaktadır. Seks işçiliği, sevgi gibi kavramların anamorfik bir yaklaşım ile açıklanma çabaları, feminist teori açısından yetersiz bulunmuştur. Feminist teoriye göre bu akıl yürütme biçimi kendi başına yetemez, toplumsal cinsiyete dayalı eylemleri açıklayamaz olarak nitelendirilmiştir. Konuya yönelik eleştiriler, biyolojinin kadınlar için kader olmadığı fikriyle temellenmiştir (Savran, 1994, s. 45).

Dünya Sağlık Örgütü tarafından yayınlanan tahminler, dünya çapındaki kadınların yaklaşık 3'te 1'inin (%30) yaşamları boyunca fiziksel ve/veya cinsel yakın partner şiddetine ya da partner dışı cinsel şiddete maruz kaldığını göstermektedir. Dünya çapında, 15-49 yaş arası ilişki yaşayan kadınların neredeyse üçte birinin (%27) birlikte oldukları partner tarafından bir tür fiziksel ve/veya cinsel şiddete maruz kaldığı raporda ifade edilmiştir

(WHO, 2023) Kadına yönelik şiddet, tüm kültürleri ve toplumları etkileyen önemli bir insan hakları ihlali sorunu olarak kabul edilmektedir (Moore, 2008, s. 777).

Şiddet türlerinin çoğuyla ilgili bir dizi ortak faktörü tanımlamanın yanı sıra, neden bazı insanların belirli şiddet türlerine sıklıkla başvurduğunu, diğerlerinin ise başvurmadığını açıklayan faktörler de konunun anlaşılmasında önem taşır (Grych, Swan, 2012, s. 105). Bu nedenle şiddeti hem bireysel hem de toplumsal kökenleri olan bir olgu olarak tanımlamak mümkündür. Şiddet konusuna eğilirken şiddete kimlerin maruz kaldığının ve şiddetin alt türlerinin bilinmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Şiddete maruz kalan gruplara yönelik aşağıdaki sınıflandırmalarda genel bir kabul olduğu görülmüştür.

1. Kadına yönelik şiddet
2. Çocuğa yönelik şiddet
3. Yaşlıya yönelik şiddet
4. Akranlar arası şiddet
5. Kardeşler arası şiddet
6. Flört şiddeti
7. Engelliye yönelik şiddet
8. LGBTI şiddeti
9. Mülteci şiddeti
10. Kişinin kendine yönelik şiddeti

Uygulanan şiddetin türüne göre ise aşağıdaki sınıflandırma ölçütleri, araştırmacılara yol gösterici olmaktadır.

1. Fiziksel şiddet
2. Cinsel şiddet
3. Duygusal şiddet
4. Ekonomik şiddet
5. Siber şiddet (Polat, 2016, s. 16-17).

Kendi içinde geniş bir perspektifle incelenmesi gereken şiddet kavramı, ilk bakışta fark edilemeyecek çeşitli dolaylı-doğrudan şiddet eylemlerini de içerir. Bu nedenle şiddetin tanımlamasını yapmak ve bir eylemin hangi şiddet türüne ait olduğunu belirleyebilmek önem taşımaktadır. Ataman'a göre (2003, s. 333) örneğin psikolojik şiddet eylemi, fiziki olarak

herhangi bir kanıt olmaksızın gerçekleşmekte olsa da bireyler üzerinde büyük olumsuzluklara yol açmaktadır. Kadına yönelik şiddetin en yaygın türlerinden olan cinsel şiddetin çözümüne odaklanılması ise şiddetin önemli bir türüyle mücadele edilmesi açısından önem taşımaktadır. 20. Yüzyılla birlikte cinsel şiddet uygulamalarının yasalarca çerçevesi genişletilmiş, vücuda zarar verme, fiziksel zorlama, zihinsel gerginlik ve ilaç etkisinde olunduğu durumlarda kadına yönelik şiddetin değerlendirilmesine yönelik adımlar atılmıştır. Kadının isteği dışında birliktelik için şiddet uygulanması, fiziksel-cinsel şiddettir ve kadına yönelik şiddet eyleminin en sık karşılaşılan türlerindendir. Bu tür şiddet eylemine eşlik eden psikolojik bozukluklar ise kadınlarda madde bağımlılığı gibi çeşitli olumsuzlukları tetiklemekte, sosyal alandan uzaklaşmalarına yol açmaktadır. Kadına yönelik fiziksel ve psikolojik şiddet, kuşkusuz şiddetin en bilinen örnekleridir ancak şiddet eylemi daha geniş bir perspektife incelenmeyi gerektirilmekte, modern toplumda şiddete yönelik tanımlamalar genişlemektedir. Şiddet eylemine yönelik tutumlar ülkeden ülkeye, toplumdan topluma da farklılık göstermektedir. Kimi ülkelerde cinsel şiddet evlilik içi veya dışı olduğunda cezai yükümlülüğü bulunmaktayken kimilerinde bulunmamaktadır. Hindistan'da resmi kayıtlara göre "kast"lara veya kimi etnik grup üyesi kadınlara binlerce tecavüz olayı gerçekleşmekte, yaygın kanının aksine kadınlar, kendilerine tecavüz eden kişiyi tanımaktadır. Bu durum ABD, Malezya, Meksika, Panama ve Peru'da yapılan çalışmalar aracılığıyla kanıtlanmıştır.

Şiddetin en yıkıcı olduğu tecavüz konusu da kadına yönelik şiddet unsurunun incelendiği çalışmaları içinde önem taşımaktadır. Tecavüze uğrayan kadınlara yönelik çalışmalar, 1970'li yıllarda gündeme gelmeye başlayan cinsel şiddet olgusu ve bir yandan da kadınların kurbanlaştırılmasına yönelik sunumlar, medyanın giderek konuya ilgi göstermesine sebep olmuştur. Kadına yönelik şiddet ve tecavüz ile ilgili bilimsel literatürün de artmaya başladığı bu dönem, kadın gruplarının tecavüze uğrayanları eğiterek psikolojik gelişimlerine destek olmaya çabaladığı dönem olarak tarihte yerini almıştır. Washington D.C.'de kurulan merkez, tecavüzü önlemek ve denetlemek gibi önemli bir misyonu üstlenmiştir. Benzer girişimlerle tecavüz eyleminin gün yüzüne çıkarılma çabalarının ilk örnekleri, dünya çapında verilmeye başlanmıştır (Scully, 1994, s. 46). Dünyanın kötülüklerinden arındırılmış, iş yaşamının karmaşalarından uzak ve kadın için güvenli olduğu algısı oluşturulan ev ise toplumsal yaşam tarafından kadına empoze edilmiş, sınırlandırılma alanlarından olmuştur. Aile içi eşitsizlikler ve şiddet eylemleri de kadının ev ile sınırlandırılmış yaşamında görünmez bir hâl almış, çözümlemek zorlaşmıştır (Bora, 2014, s. 59-60). Aile içinde karşılaşılan şiddet eylemleri de birbirinden oldukça farklıdır. Kadının mülkiyetini denetleme, yetersiz hâle getirme, el koyma, çalışmaya zorlama gibi etmenler aile

içi şiddetin ekonomik boyutlarını oluşturmuştur (Akkaş ve Uyanık, 2016, s. 39-40). Çalışan kadınlara yönelik şiddetin bir türü de işyerinde uygulanan şiddettir. Kadına yönelik mobbing, istifaya zorlama, görevi dışında iş verme gibi çeşitli hususlar iş yaşamında karşılaşabileceği şiddet unsurlarındandır (Neuman ve Baron, 1998, s. 413). Kadınların şiddet eylemlerine maruz kalmasına, sınırlandırılma çabalarına karşı çıkışın önemli aktörü feminist hareketler olmuştur. Birinci dalga, ikinci dalga ve üçüncü dalga feminist hareketler, kadınların kazanımlar elde etmesi açısından büyük öneme sahiptir. Taş'a göre (2016, s. 163) 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar uzanan süreçte gerçekleşen üç feminist kadınlar evrensel ve bireysel olarak birçok kazanıma sahip olmuştur.

Feminist hareketlerle birlikte kadına yönelik şiddet eylemlerine uluslararası düzeyde farkındalık yaratılmasına ilişkin tartışmalar, uluslararası örgütler, kadın örgütleri tarafından gerçekleştirilen girişimlerle özellikle 20. yüzyıl ile belirginleşir. Mexico City'de 1975 yılında gerçekleşen Birinci Dünya Kadın Konferansı'nı 1980 yılında Kopenhag, 1985 yılında Nairobi, 1995 yılında ise Pekin'de düzenlenen dünya kadın konferansları takip eder. Bu konferanslar cinsiyetler arası eşitlik ve kadına yönelik şiddetle mücadele gayesiyle organize edilmiştir. Kadının konumunun açıklığa kavuşturulması açısından önem taşıyan bu organizasyonlar dizisi, kadına yönelik şiddetle mücadelenin ülkelerin gündemlerine gelmesine olanak sağlamıştır (KSGM, 2015, s. 31). Dünya Sağlık Örgütü de şiddet eylemine yönelik çeşitli çalışmalar gerçekleştirmektedir. DSÖ 49. Dünya Sağlık Asamblesi'nde şiddet hususunun halk sağlığı önceliklerinden biri olması gerektiği yönünde beyanda bulunarak tüm boyutlarıyla ele alınması gerektiğini belirtmiş, konuya özel önem atfetmiştir. Şiddetin tanımlanması, azaltılması, önlenmesi ve etkilerinin azaltılmasına yönelik bir hareket planı hazırlamıştır. DSÖ üyesi 191 ülkeden katılan 1200'den fazla delege Cenevre'de uluslararası bir eylem planı yapılmasını oy birliğiyle kabul etmiştir (Atman, 2003, s. 334). Kadına yönelik şiddetle mücadele konusunda önem taşıyan bir diğer sözleşme, CEDAW (Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women) sözleşmesidir. Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesinin toplumsal hayata uygulanabilmesi için kuşkusuz iktidarlara görev düşmüştür. Kadın erkek eşitliğinin sağlanması ve ayrımcılığa etki eden faktörlerin ortadan kaldırılmasını amaçlayan sözleşme, küresel ölçekte büyük öneme sahiptir (KSGM, 2015, s. 31). Söz konusu küresel gelişmelerle kadına yönelik şiddet hususu üzerine artan bir ilgi oluşmuş, kadınlar dünya geneline yayılan bir özgürleşme hareketi başlatarak konu üzerine farkındalık kazandırmıştır. Kadına yönelik şiddet kitle iletişim araçlarında ve sinema alanında konu edilmiş, Türk sineması da konuya kayıtsız kalmamıştır.

2. Sinemada Şiddet

İnsanlık tarihi boyunca yaşanan benzer hususlarda toplumsal alanda ayrışmalar meydana geldiği, ben, biz ve ötekiler olarak toplumun tabakalaştığı görülmüştür. Modern toplumlarda meşru olmayan davranışlar olarak değerlendirilen şiddet eylemlerinin açıklanma girişimleri, olguların gerçekleşmesinin altında yatan etkenler ile ilişkilerin çözümlenmesini gerektirir. Şiddet kavramının tanımlanması da şiddet olgusunun birçok yönü bulunması sebebiyle güçtür. Sosyal bilimlerin farklı disiplinlerine özgü şiddet tanımlamaları zamanla var olmuş, hukuk, ekonomi, siyaset, eğitim, politika, sinema gibi alanlarda şiddet konusu farklı karşılıklar bulmuştur (Erkanı, 2013, 17). 21. yüzyılda giderek önem kazanan kitle iletişim araçları, doğrudan topluma yönelik ürünler sunması sebebiyle toplumsal yönelimleri etkileme gücüne sahiptir. Kitle iletişim araçları olumlu amaçlarla kullanıldığında kültürün nesilden nesile aktarılmasına, toplumsal sorunlar üzerinde farkındalık yaratılmasına aracı olurken toplumsal fayda sağlamaya yönelik kullanılmadığında çocukların ve gençlerin sağlığına, aile ve toplum yapısına zarar verir. Dolayısıyla şiddet eylemlerine karşı takınılacak tutum, söylem ve görsellerin uygunluğunun önemi ortaya çıkar. Kadının medyada yer alış biçiminde özellikle karşılaşılan bu duruma yönelik eleştirel yaklaşımlar feminist kuramcılar tarafından üretilmeye devam etmekte ve kitle iletişim alanında şiddet olgusuna yönelik literatür durmaksızın genişlemektedir.

Kitle iletişim araçlarında şiddet eylemlerinin uzun süre boyunca, tekrara dayalı olarak gösterilmesi de farkındalık yaratmaktan öte farklı bir olumsuzluğun kapılarını aralar. Görünür kılınması gereken şiddet eylemlerinde özensiz gerçekleştirilen sunumlar ya da şiddet içerikli sahnelerin topluma aktarımında hassas davranılması önem taşır (Anderson ve Bushman, 2002, s. 2377). 20. yüzyılın başından itibaren sinema sanatı giderek artan bir popülerliğe sahip olmuş, toplumsal alanda yer edinmeye başlamıştır. Filmler bir yandan görsel anlatım tekniklerinin gücünü kullanırken, zamanla sözel iletişim yöntemleriyle de bütünleşerek izleyicilere ulaşmıştır (Can ve Uğurlu, 2013, s. 78). Toplumsal alanın yansımasını sunan sinema eserleri, üretildikleri dönemsel koşulların incelenebilmesi için kullanılan araştırma ürünleri olma niteliği taşır. Bu nedenle sinema filmleri aracılığıyla toplumsal alana yönelik çözümlemeler yapmak, filmlerin çekildiği döneme ilişkin toplumsal olguları kavramak mümkündür. Toplumsal bir sorun olan kadına şiddet konusu da sinema filmlerine birçok kez yansımış, Türk sineması da bu konu üzerine eğilen eserler üretmiştir. Kadına yönelik çeşitli şiddet türlerini içeren filmlerin toplumsal bağlamla yakından ilişkili

yapıları, ilgili konuyu işleyen filmlerin toplumsal cinsiyet kodlarını çözümlemek için birer araç hâlini almasına neden olmuştur.

Sinema ve televizyon alanında şiddet olgusuna yaklaşımlarda söz konusu hassasiyet nedeniyle farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Sinema filmlerinde şiddet eylemi izlemenin olumsuz etkileri üzerine literatürde çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiş, ekranda şiddet olgusunun özellikle çocuklar üzerindeki olumsuz etkileri gibi hususlar incelenmiştir. Bunların yanında sinemanın şiddet eylemlerine karşı takındığı tavrı ve şiddetin toplumsal alandaki yansımasını sinema eserleri aracılığıyla çözümleyen çalışmalar da üretilmiştir. Genellikle sanat sineması ve toplumsal gerçekçi sinema eserleri şiddeti bir eğlence unsuru olarak sunmaya değil, insanların neden şiddet eyleminde bulunduğunu anlamaya yönelik bir perspektifle konuya yaklaşır (Brown, 2013, s. 25). Ana akım sinema örneklerinde ise şiddet eylemleri, izleyicinin şiddeti doğrudan fark edebileceği biçimde sunulur. Bu nedenle sinemada şiddet konusu, şiddetin sunumunu da gözeten ilişkisel bir bakış açısıyla incelenme gerekliliği doğurur (Dudu, 2015, s. 112).

Türk Sineması'nda toplumsal sorunlar üzerine eğilen filmlerin 2000'li yıllar sonrasında üretilmeye başladığı kabul görse de bu tarihten önce de farkındalık yaratmak için çabalayan filmler izleyiciyle buluşmuştur. *Madde 438* filmi de 1990'lı yıllara damgasını vuran bir film olma niteliği taşımış, Türkiye'de kadın sorunlarının hukuki boyutlarına dikkat çekilmesini sağlamıştır. Atman'a göre (2003, s. 334) Türkiye'de yaygın biçimde görülen cinsel şiddet türlerinden tecavüz, ender rastlanmakta olan durumlardan değildir. TCK kocanın karısıyla zorla cinsel ilişkiye girmesini tecavüz olarak değerlendirmemektedir. Kadına yönelik şiddet eylemlerinde cezai müeyyideler, kadının toplumsal statüsüne göre düzenlenmektedir. Örneğin kadın seks işçiliğini meslek edindiyse saldırgana verilecek olan ceza üçte iki oranında düşürülmektedir. Söz konusu durum, sinema ve toplumsal sorunlara yönelik bir açıklama sunma girişimi olan *Madde 438* filminin örneklemde yer alarak incelenmesini gerektimiştir. *Madde 438* filmi Türk sinemasında kadına yönelik psikolojik, fiziksel, ekonomik, cinsel şiddetin en görünür olduğu filmlerden biri olma özelliği taşımaktadır ve bu nedenle incelenmesi gerekli görülmüştür.

Yöntem

Sosyal olguları gerçekleştiği toplumsal çerçeveler ile açıklama girişimlerinde öne çıkan nitel yöntemler, araştırmacılara olayların gerçekleştiği koşulları gözeterek inceleme özgürlüğü sunar. Nitel araştırmalar, üzerine eğidikleri konularda görünür olmayan pratikleri

ortaya çıkararak toplum ve birey üzerindeki etkilerini tartışmayı amaçlarken, yeni araştırma konularının da elde edilmesini sağlamaktadır. Olguların gerçekleştiği sosyal koşulları da ele alarak gerçekleştirilen nitel, betimsel araştırmalar ise araştırmacıların odaklandıkları konulara ilişkin geniş bir çerçeve oluşturmasına olanak tanır. Sosyal bilimlerde betimsel araştırmalar aynı zamanda olayların gerçekleştiği sosyolojik bağlamların da araştırmaya dahil edilmesine olanak tanır (Kemparaj ve Chavan, 2013, s. 89; Lambert ve Lambert, 2012, s. 255).

Yıldırım ve Şimşek'e göre (2008) betimsel analizler gözlemler sonucunda elde edilmiş verilerin tasnif edilmiş, incelenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunulmasını içerir. Araştırmacı tarafından önceden belirlenen temalara göre toplanan veriler ile genel bir çerçeve oluşturulur, sınıflandırılmış veriler özetlenerek yorumlanır. Betimsel analizler dört aşamadan oluşur. İlk aşama araştırmanın gerçekleştirilmesinde önem taşıyan, gözlemlere ve olgulara dayalı bir çerçeve oluşturulmasıdır. Oluşturulan çerçeve ile birlikte verilerin nasıl sınıflandırılacağı, düzenleneceği ve sunulacağı belirlenir. İkinci aşama tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesidir. Bu aşama, hangi verilerin dışarıda bırakılması, hangi verilerin araştırmaya dahil edilmesi gerektiğine karar verilen aşamadır ve sonuç yazılırken kullanılacak parametrelerin de elde edilmesini gerektirir. Üçüncü aşama bulguların tanımlanması aşamasıdır. Araştırmacı tarafından sistematik biçimde düzenlenen veriler tanımlanır, literatürdeki ilişkili kaynaklarla desteklenir. Dördüncü ve son aşama tanımlanan bulguların güncel koşullarla ilişkilendirilmesi, araştırmacı tarafından anlamlı bir bütün haline getirilmesi ve ilişkisel bir perspektif benimsenerek yorumlanmasını içerir. Lambert ve Lambert (2012, s. 255) sosyal bilimlerde nitel, betimsel analizlerin, sosyal olguların açıklanma girişimlerinde kullanışlı bir tasarım sunduğunu ifade etmekte, yöntemin sosyal bilimlerin doğasına uygunluğunu kabul etmektedir. Betimsel analizler araştırmacıların odaklandıkları konulara ilişkin literatüre dayalı bir çerçeve oluşturmasına ve ilişkisel bir perspektifle alana yaklaşmasına olanak sağlamaktadır. Sinema alanında önem taşıyan betimsel analizler, olayları sosyal bağlamlarından ve dönemsel koşullardan ayrıştırmadan incelemeye olanak tanıyan bir yöntem olarak önem kazanmıştır.

Çalışmada *Madde 438* filminin incelenmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmış, film incelenirken dönemin toplumsal koşulları gözetilmiş, yöntemin temel gereklilikleri uygulanmıştır. Çalışma sinemanın toplumsal alandan nasıl beslendiği, toplumsal sorunları kendi yaklaşımlarıyla yeniden ele alarak nasıl sunduğu ve bunların toplumsal alanda farkındalık oluşturmaya nasıl etkisi olduğu soruları üzerine odaklanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Ataerkil toplumsal düzenin yazılı olmayan kuralları, tarih boyu kadını ikincil plana itmeye çabalamış, bu çabalar kadına yönelik şiddet eylemlerinin gerçekleşmesine kadar büyük olumsuzluklara yol açmıştır. Kadınların bu baskılar karşısında tepkileri ise sinema eserlerine konu olmuştur. Sinema eserleri küresel ölçekte toplumsal düzlemin yansıtıcısı konumunda olmuş ve tarih sahnesinde önemli bir misyon üstlenmiştir.

Türkiye'de konuya bakıldığında kadının genellikle ataerkil düzenin bir parçası olarak konumlandığı hem akademik alanda hem de sinema filmlerinde pek çok kez ifade bulmuştur. Türkiye'de kadın konusuna yaklaşımları sinema eserleri aracılığıyla okumanın mümkün olduğu görülmüş, çalışma bu fikirden hareketle *Madde 438* filmi üzerine odaklanmıştır.

Çalışmada *Madde 438* filmi incelenmiş, filmin dönemin koşullarını yansıttığı, Türkiye'de 1990'lı yıllarda kadına şiddet konusuna yönelik tutumlara ilişkin bir öngörü sağladığı, kadınların özgürleşme hareketinde toplumsal bir sorunun duyurulmasını katkı sunduğu, sinemanın toplumsal sorunları yansıtmada önemli bir araç olduğu bulgulanmıştır.

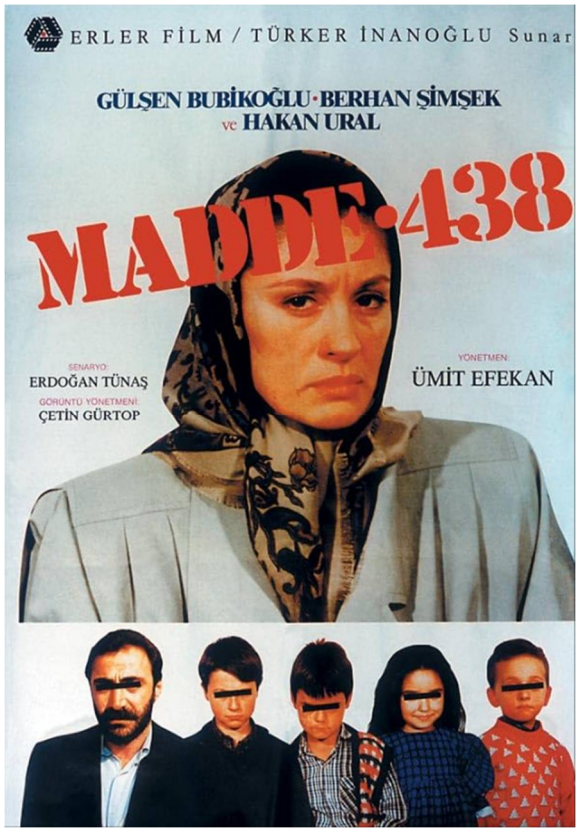
3. Madde 438 Filmi İncelemesi

1990 yılı yapımı olan *Madde 438* filmi, gerçek bir öyküden uyarlama özelliğine sahiptir. Türkiye tarihine "N. T. davası" olarak geçen bir cinsel şiddet uygulamasının sanıklarını anayasanın 438. maddesi kapsamında yargılama sürecini konu alır. 1986 yılında Antalya Ağır Ceza Mahkemesinde görülen, N. T. adlı bir kadının dört kişinin tecavüzüne uğraması sonucunda açılan dava dört yıl sürmüştür. *Madde 438* filmi, adını N. T. davasına yönelik toplumsal karşı çıkışların sonucunda 1990 yılında yürürlükten kaldırılan Türk Ceza Kanunu'nun aynı isimli maddesinden alır.

Ümit Efekan'ın yönetmenliğinde baş karakter Naciye Tuna'nın (Gülşen Bubikoğlu) yaşamı üzerinde odaklanılan film, 1991 yılında vizyona girmiş ve Türk Ceza Kanunu'nun 438. maddesinin kaldırılmasının önünü açan N. T. davasının sosyolojik etkilerini konu edinmiştir.

765 sayılı mülga Türk Ceza Kanunu'nun 21/11/1990 tarihinde kaldırılan 438. Maddesi *"Irza geçmek ve kaçırmak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikâp olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadarı indirilir."* şeklindedir. Çalışmanın örneklem seçimine yön veren 438. madde 21.11.1990 tarih, 3679

sayılı kanunun 26. maddesi ile yürürlükten kaldırılmış olsa da Türkiye'de kadın hareketleri ve elde edilen kazanımlar açısından önem taşımaktadır (Özel, 2018).



Görsel 1: *Madde 438 Filmi Afişi*

Kaynak: www.imdb.com

Filmde bir gazetecinin süreci takip etmesi ve yaşananlara medyada yer vermek istemesiyle olayların arka planı izleyiciye aktarılır. 16 yaşındayken kendisinden yaşça büyük olan bir erkekle evlendirilen Naciye Tuna'nın söz konusu evlilikten 4 çocuğu olmuş ve bu bilgi filmde verilmiştir. *"Geriye dönüş yoktu. Kaderimdir, kocamdır dedim dört elle sarıldım. Kocam yaşça büyük ama zengindi"* cümleleri ile gerçekleştirdiği evliliği anlatan Naciye, evliliğinin zamanla onda büyük yaralar açacak bir soruna dönüştüğünü anlatır. Evlendiği dönemde kocasının iyi olan kazancı kumar oynamaya başlamasıyla azalır ve ikinci çocuk doğduğunda Naciye'nin evindeki eşyalar satılmaya başlar. Dördüncü çocuğa hamileyken satacak hiçbir şeyleri kalmamıştır ve Naciye, *"karnım burnumda hamileyken kocamın satacağı bir şey daha varmış"* cümlesiyle şiddet eylemlerini kendisi için nasıl gerçekleştiğini temellerini anlatmaya başlar. Benzer konuların Türk sinemasında işlendiği, karakterlerin yıkıma uğramasının kumar ve madde bağımlılıklarıyla ilişkilendirildiği eserler bulunmaktadır ancak *Madde 438* filmi hayattan alınmış bir senaryoya sahiptir.

Ekonomik durumlarında yaşanan çöküşün etkisiyle evli olduğu erkek borçlarını ödeyebilmek amacıyla Naciye Tuna'yı başka erkeklerle para karşılığı birlikteliğe zorlar. Naciye karakteri dört çocuğuna hamileyken evli olduğu erkek bir arkadaşını eve getiren kocası, bu erkek ile Naciye'nin birlikte olmasını istemiştir.

Kocasının bu durumla ilişkisi olduğunu fark eden Naciye adamı evden kovmuş bu saldırıdan kurtulduktan sonra evli olduğu erkekle tartışmaya başlamıştır. Cinsel saldırıdan kurtulan Naciye o gecenin sabahında evli olduğu erkekle tartışır. Tartışma sırasında başka erkeklerle birlikte olması için onu zorlayan evli olduğu erkeğin başına kirli çamaşırları temizlemek için su kaynattığı kazanı döker. Yapmış olduğu bu eylem sonucunda Naciye, evli olduğu erkeğin kendisini para karşılığı bir başka erkekle birlikte olmaya zorladığını utanarak söyleyemez ve hapse mahkûm olur, bebeğiyle birlikte hapse girer. Hapishanedeyken boşanma davası açılır ve boşanırlar.

Naciye cezasını tamamladığında boşanmış, dört çocuğu bir kadın olarak yeni hayatına başlamak üzere çocuklarının yanına gider. Çocukları vermek istemeyen babaanne Naciye'nin ısrarlarına dayanamayarak bir çocuk haricinde diğer çocukları teslim eder. Filmin bu kısmında sonra Naciye karakteri toplumsal alanda meşru görülen çeşitli işlerde çalışmaya başlayarak ailesinin geçimini üstlenir. Karakter kendine yeni bir yaşam kurmaya çalışsa da toplumsal alanda şiddet peşini bırakmaz. Film bu açıdan bakıldığında gerçek bir anlatı sunarken olayların gerçekleştiği dönemdeki kadının konumuna yönelik sosyolojik eleştiriler de içerir.

Annesi, arkadaşı yaşayamayan Naciye, araba mezarlığında çocuklarıyla birlikte sokakta kalmış ancak eski ev sahibinin evine yerleşmiştir. Filmin bu noktasından sonra Naciye karakterinin fabrikada çalışmaya başlaması ve para kazanması anlatılır ancak bu kez Naciye çocukları ve onlarla büyüyen dertleri ile baş etmek zorunda kalır. Ekonomik özgürlüğünü sağlama çabasında izleyiciye sunulan Naciye karakterinin sorunları ve sonrasında gerçekleşecek olan olaylar dizisi, kadının ekonomik bağımsızlığını belli ölçüde kazansa dahi tam anlamıyla özgürleşememesini seyirciye aktarmaktadır.

Fabrikadaki iş yaşantısında karşılaştığı Arif ismindeki adam Naciye ile evlenmek ister ve Naciye bunu kabul eder. Naciye Arif'in evli olduğunu öğrenerek resmi nikahsız yaşamayı kabul etmez. Benzer durumları Türkiye'de görmek mümkündür ve filmin dönemin koşullarını gerçekçi biçimde aktardığı bulgulanmıştır.

Filmin bu kısmından sonra Arif karakteri tarafından Naciye karakterine uygulanan şiddet eylemleri izleyiciye sunulur. Bir gece Arif ve yanındaki dört kişi tarafından kapısı kırılan Naciye, tecavüze uğrar. Kadına yönelik cinsel, fiziksel şiddet eylemlerinin gerçekleştiği filmin bu kısmından sonra Naciye karakteri Sabri isminde biriyle tanışır. Sabri Naciye'nin yanında

olacağını söyler ve bunun üzerine Naciye Sabri'ye yakınlık hissetmeye başlar. Dini nikah ile Sabri ve Naciye birlikte yaşamaya başlar.

Arif maddi gücünü kullanarak avukatlar aracılığıyla Naciye üzerinde baskıları arttırır. Bir gece polislere para verir, polisleri Naciye'nin yaşadığı eve baskın gerçekleştirmesi için yollar. Naciye "o benim kocam" dese de resmi nikahları olmadığı için polisler evde fuhuş yapıldığı gerekçesiyle Naciye ve Sabri'yi karakola götürür. Sorgu sırasında kendini korumaya çalışsa da polisler tarafından dönemin tabiriyle fuhuşu kendine meslek edinmiş kadın / hayat kadını şeklinde vesikalanır. Gazetelerde Naciye kendisine verilen vesika ile tanıtılmaya başlanır. Fabrikada çalıştığı çıkarılır, küçük çocukları devlet koruması altına alınır.

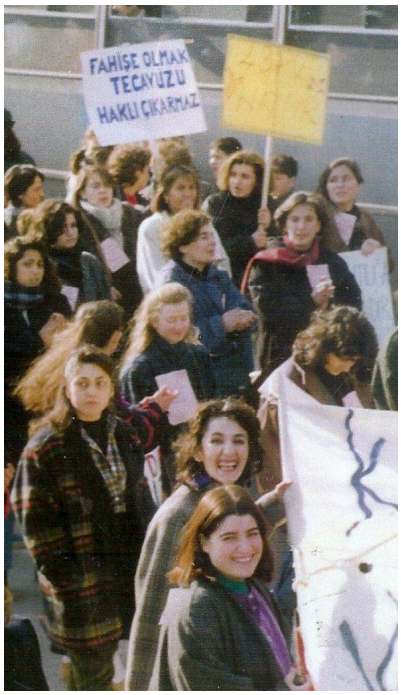
Naciye'nin seks işçisi olarak vesikalanması ile ilerleyen dava süreci 438. madde ile bütünleşir. Davada Arif ve üç arkadaşına tecavüz suçu için verilecek 12 yıllık cezanın, 438. madde gereğince 4 yıla düşürülmesi söz konusudur. Oktay adlı gazeteci davayı takip eder. 438. maddenin insan haklarına aykırı olduğuna inanan avukatlar, kadınlar kampanyalar başlatır. Söz konusu maddenin iptali talep edilir ve husus gazetelerde büyük yankı uyandırır. Konu kadın örgütlerinin de olaya dahil olmasıyla büyüyerek toplumsal etki alanını genişletir.

Görsel 2: *Madde 438'e Tepki*

Kaynak: www.bianet.org

Özel'e göre (2018, s. 214-215) Anayasa Makemesi tarafından Madde 438'in anayasaya uygunluğunu belirten karar sonrası Türkiye'de büyük tartışmalar yaşanmış, basın çalışanları, sivil toplum kuruluşları, siyasiler tartışmalara dahil olmuştur. Halk bu madde karşısında birlikteliğe davet edilmiş, Karaköy'de genelevlerin bulunduğu Zürafa Sokak'ta basın

açıklaması yapıldıktan sonra 18 Şubat 1990 tarihinde Üsküdar-Bağlarbaşı arasında kitlesel eylemler gerçekleşmiştir.



Görsel 3: *Madde 438'e Tepki*
Kaynak: www.catlakzemin.com

Bu dönem yürütülen feminist kampanyalar "Bedenimiz bizimdir, cinsel tacize hayır" kampanyasıyla Madde 438'e hayır kampanyasını ilişkilendirmiş ve iffetli-iffetsiz kadın ayrımı gibi hususlara yönelik eleştiriler getirmişlerdir. Bu düzenlemeye ilişkin artan toplumsal tepkiler, maddenin iptalinin gerçekleşmesine aracı olmuştur (Altınay ve Arat, 2008, s. 17-24). Film, hukuk, toplum ve sinema üçgeninde kesişen bir olayı izleyiciye anlatırken aynı zamanda söz konusu sistemlerin işleyişine yönelik eleştiriler sunar. *Madde 438* filmi sayesinde Türkiye'de yaşanmış hukuki ve sosyolojik bir olguya yönelik sinemanın takındığı eleştirel tavrı görmek mümkün olmuştur.

Sonuç

Evrensel bir niteliğe sahip olan şiddet olgusu, insan haklarının korunması için araştırılması gereken önemli bir husustur. Kadına yönelik şiddet ise dünyada ve Türkiye'de en yaygın şiddet türlerindendir. Şiddet eylemlerine yönelik cezaların caydırıcı olma gerekliliği gün geçtikçe kabul görürken zaman zaman şiddet eylemleri karşısında hukuki düzenlemeler, toplumsal tepkiyle karşılaşmaktadır. Türkiye'de bir dönem yürürlükte olan ancak 21.11.1990

tarih, 3679 sayılı kanunun 26. maddesi ile yürürlükten kaldırılan 438. madde, kadına yönelik fiziksel ve cinsel şiddetin faillerine ceza indirimi uygulamasıyla tepki toplamıştır. Madde *"Irza geçmek ve kaçırmak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikâp olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadarı indirilir."* şeklindedir. Söz konusu madde ile mağdur olan ve bir dönem N.T. olayı olarak bilinen olay, Türk sineması, hukuk ve toplum arasındaki ilişkinin çözümlenmesi için önem taşır. Gerçek bir olayı konu edinen film, Naciye Tuna'nın başından geçenleri eleştirel bir tavırla izleyiciye aktarır.

Madde 438 karşısında özellikle kadınlar tarafından kitlesel bir karşı duruş sergilenmiş, maddenin iptali için girişimler başlatılmıştır. Dönemde kadına yönelik şiddete karşı çıkışın önemli aktörlerinden olan feministler başta olmak üzere, entelektüeller, sivil toplum kuruluşları mağdur Naciye'nin yanında yer alarak Türk Ceza Kanunu'nda düzenlemeye gidilmesini sağlamıştır. Sinema söz konusu olayın topluma aktarımında önemli bir misyon üstlenmiş, Erler Film "onur filmi" olarak adlandırılan *Madde 438* filmiyle konuya odaklanmıştır. *Madde 438* filmi örneğinde görüldüğü üzere seks işçilerine yönelik gerçekleştirilen şiddet eylemlerine yönelik cezai yaptırımlar döneminde tepkiyle karşılanmış ve sinemaya da konu olarak günümüze taşınmıştır. Ümit Efekan yönetmenliğindeki Madde 438 filmi, söz konusu maddeyi odak noktasına alarak yaşanmış bir hikâyenin yok olmamasını sağlamış, bu sayede kadına yönelik şiddet eylemlerine farkındalık yaratmıştır.

Filmde Naciye karakteri geleneksel bir yapıya sahip olan ancak bir yandan da kendi ekonomik-sosyal bağımsızlığı için çaba harcayan kadın olarak sunulmuştur. Karakterin kıyafetleri dönemin kadın kıyafetleriyle uyumludur ve geleneksel bir kadın profili çizmektedir. Naciye karakteri için mücadele eden feminist kadınlar ise modern giyimli, entelektüel bireyler olarak sunulmuştur. Filmde Naciye'nin karşı karşıya kaldığı olaylar ekonomik, cinsel, fiziksel ve duygusal şiddet türlerinin tümünü yansıtmış, kadına yönelik şiddeti görünür kılınmıştır. Tecavüz fiziksel, cinsel şiddet eylemi iken ardından belirginleşen toplumsal tepki, psikolojik ve duygusal şiddet tanımlamalarına uygunluk taşımıştır.

Filmde yer alan erkekler genellikle saldırgan ve öfkeli olarak sunulmuştur. Tüm toplumsal baskılar karşısında Naciye karakterinin yılmadan mücadele edişini konu edinen film, şiddet eylemlerinin kadın yaşamı üzerindeki tahribatını göz önüne sermiştir. Film, toplumsal alanda gerçekleşen bir sorunu perdeye taşımış, sinemanın anlatı gücüyle olayı yeniden topluma aktarma misyonunu üstlenmiştir. Madde 438 filminin çekiminin de maddenin iptal edilmesinde etkisi olduğu, filmin sonunda dış ses olarak belirtilmiştir. Aynı zamanda film, yönetmen tarafından *"Türk sineması adına onur filmimiz"* dış sesiyle sonlandırılmıştır. Film *Madde 438*'in yol açtığı toplumsal sorunun duyurulmasında önemli bir görev üstlenmiş, Türkiye'de

kadın konusuna yönelik farkındalık oluşturmada etkiye sahip olmuştur. Hukuk, sinema ve toplum üçgeninde gerçekleşen olaylar zincirinde dönemin sosyolojik koşulları yansıtılmış, kadın konusuna yönelik ataerkil tutumlar eleştirel bir tavır benimsenerek izleyiciye aktarılmıştır.

Kaynakça

- Akkaş, İ., Uyanık, Z. (2016) Kadına Yönelik Şiddet. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, 6(1), 32-42.
- Altınay, G. A., & Arat, Y. (2008). Türkiye'de Kadına Yönelik Şiddet. Violence Against Women in Turkey). İstanbul, Metis Yayınları.
- Anderson, C. A. (2002). Psychology: The Effects of Media Violence on Society. Science, 295(5564), 2377–2379.
- Atman, Ü, C., (2003). Kadına Yönelik Şiddet, Cinsel Taciz/Irza Geçme, Türk Tabipleri Birliği Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi, 12(9) 333-335.
- Bora, A. (2014). Kadınların sınıfı: ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası. İletişim yayınları.
- Brown, W. (2013). *Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship. Projections, 7(1).* Doi:10.3167/proj.2013.070104
- Can, A. & Uğurlu, F. (2010). "Gölgesizler" Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine. Selçuk İletişim, 6 (3) , 76-84
- Dudu, E. (2015). Nedensiz Şiddet Bağlamında "Funny Games" Filmi Üzerine Bir İnceleme. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 3(1), 111-126.
- Erkanı, E. (2013). Sinemasal Şiddet. Marmara Üniversitesi Sanat-Tasarım Dergisi: İstanbul.
- Flood, M., & Pease, B. (2009). Factors Influencing Attitudes to Violence Against Women. Trauma, Violence, & Abuse, 10(2), 125–142.
- Grych, J., & Swan, S. (2012). Toward a more comprehensive understanding of interpersonal violence: Introduction to the special issue on interconnections among different types of violence. *Psychology of Violence*, *2*(2), 105.
- Kemparaj, U., and Chavan, S. (2013). Qualitative research: A brief description. Indian Journal of Medical Sciences, 67(3/4), 89.
- KSGM (2009). Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet. Ankara: Elma Basım: İstanbul.
- Lambert, V. A., and Lambert, C. E. (2012). Qualitative descriptive research: An acceptable design. Pacific Rim international journal of nursing research, 16(4), 255-256.

- Lorenz, K. (2021). *On aggression*. UK: Routledge.
- Moore, A. R. (2008). Types of violence against women and factors influencing intimate partner violence in Togo (West Africa). *Journal of family violence*, *23*, 777-783.
- Neuman, J. H., Baron, R. A. (1998). Workplace Violence and Workplace Aggression: Evidence Concerning Specific Forms, Potential Causes, and Preferred Targets. Journal of Management, 24(3), 391–419.
- Özel, K. (2018). Kadin Haklarinda Dönüşümün Simgelerinden Biri Olarak N.T. Olayi ve "Madde 438" İzmir Barosu Dergisi, 83(3), 201-223
- Polat, O. (2016). Şiddet. Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi, 22 (1), 15-34.
- Savran, G. (1994). Feminist Teori ve Erkek Şiddeti. Defter, 21, 45-53.
- Savran, G. (2005) 80'li Yılların Kampanyaları ve Özel Alanın Politikası, Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri (Der. Kum, B., Gülçiçek, F., Selek, P. ve Baflaran, Y.) s.81-99. İstanbul: Amargi.
- Scully, D. (1994). Cinsel Şiddeti Anlamak. Şirin Tepeli ve Laleper Aytek (Çev.). İstanbul: Metis.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik hassasiyetler*, *3*(5).
- Wamane, N, U. (2023) A Critical Study Of Socio-Cultural Impact Of Cinema On Society, International Journal of Advance and Applied Research, Vol.10 No.3, pp 525-529.
- World Health Organization (2021, March, 9) Violence against women, https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008).Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Editör Özgeçmişleri

Prof. Dr. Mehmet Koştumoğlu

1960 Akhisar doğumlu. 1994 yılında Polaroidâ malzemeden oluşan 'PolaNü' adlı deneysel sergisini açtı. 1995 yılından itibaren Türk Sinemasının sanatçı ve çalışanlarını görüntülemeye başladı. 20.000 karelik arşiv oluşturdu, "Türk Sinemasından Portreler" adlı sergiler açtı.1999 yılında Kosova mültecilerinin bulunduğu Kırklareli Göçmen kampında çektiği fotoğraflarla yakın tarihin insanlık dramına belgeselci anlayışla yaklaşarak 12 Temmuz 1999 tarihinde "Vatanım Kosova" sergisini açtı. 2004 yılında yapmış olduğu 'BODYGRAM' adlı sergi çalışması fotoğrafın bulunduğu yıllara ait bir kimyasal teknik çalışmasıdır. 'Kırımın Renkleri ve Yüzleri' sergisi, 2004 eylül ayında Kırım savaşının 150.yılı nedeniyle yapılan etkinlikler sırasında çekilmiş olan görüntülerden oluştu ve Ukrayna-Kiev Taras Sevçenko Ünversitesi'nde Sergilendi.2006 yılında çekmiş olduğu 'Üç kale Üç kader' başlıklı sergisinde Ukrayna'da bulunan Akkerman-Hotin ve Kamaniçe kalelerinin fotoğraflarından oluşmaktadır. Bu sergi Ukrayna-Kiev Arkeoloji müzesinde ve Ukrayna-Lviv İvan Franko Üniversitesi'nde sergilendi. 'Portreler' Adlı sergisi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyelerinin 50x60 cm siyah-beyaz Fotoğraflar oluşmuştur. 'İnvalid' adlı sergisi 4. Uluslararası Egeart Günlerinde İzmir AASSM sergilenmiş olup, bu sergi arızalı Polaroidlerden oluşmaktadır. Eylül 2012'de Plastik Sanatlar alanında Doçent olmuştur. ''Türk Sinemasından Portreler'' kitabı Haziran 2015'te basıldı. DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesinde Temel Eğitim Bölüm Başkanı olarak görev yapmaktadır.

Doç. Dr. Ragıp Taranç

1962, İzmir doğumludur. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon ve Fotoğrafçılık Ana Bilim Dalı mezunudur. Halen aynı okulda Doçent Doktor kadrosuyla çalışmaya devam etmektedir. 1988'den bu yana belgesel film, deneysel ve kısa metrajlı film üretmektedir. Uluslararası festivallerde birçok ödül kazanmıştır. Kentin kültürel çöküşünü anlatan 'İzmir İzmir' filmiyle, 4. Ankara Film Festivali'nde En İyi Belgesel Film ödülü almıştır. Fotoğrafçılıkla da uğraşmaktadır. İlk kişisel sergisini "Kudüs Renkler ve Yüzler" 2000 yılında açmıştır.

Filmografi

Bir Düğün Masalı-1993/Ragıp Taranç, Faik Kartelli/Uzun Metrajlı Film

Kapıkule 1989-1989/Belgesel

İzmir İzmir-1990/Belgesel

Haziran Yağmurları-2000/Belgesel

Bazıları Onlara Levanten Diyor-2005/Belgesel

9/8 Zenne (Belly Dancer)-2018/Belgesel

Sadıkbey-2022/Belgesel

Öğr. Gör. Melih Tomak

1988 yılında İzmir'de doğumludur. 2011 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. 2017 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı yüksek lisans eğitimimi "2000'li Yıllarda Türkiye Sineması'nda Polisiye Türünde Erkek Kimliği" adlı tez çalışmasıyla tamamladı. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine devam etmektedir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Temel Sanat Eğitimi Anasanat Dalı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Çeşitli belgesel ve filmlerde görüntü ve kurgu yönetmenliği yapmaya devam etmekte olup polisiye alanda yazı ve hikayeler yazmaya devam etmektedir.

Yazar Özgeçmişleri

Akil Fikret Tosun

14.01.1968 yılında İskenderun'da doğdu. Lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Sinema TV Fotoğrafçılık bölümünde tamamladı. Yüksek Lisans eğitimini Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Anabilim dalında tamamladı. Doktora eğitimini aynı Enstitünün Film Tasarımı bölümünde tamamladı. Halen Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışmaktadır.

Azime Cantaş

Azime Cantaş, 2007 yılında Selçuk Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi bölümünden mezun olduktan sonra İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde lisans ve Yüksek Lisans programlarını tamamladı. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Türk Sinemasında Minör İzdüşümler" başlıklı tezi ile doktoradan mezun oldu. Öğrenciliği sırasında yönetmenliğini yaptığı Hürriyet Mimarı isimli belgesel ve Guernica isimli kısa film çalışmalarıyla çeşitli ulusal ve uluslararası film festivallerine katıldı. Afyon Kocatepe Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon bölümünde akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Cenk Ateş

Selçuk Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünde lisansını, aynı bölümde Armağanın Tarihsel Dönüşümü ve Modernizmle Birlikte Tüketim Ürünü Olarak Televizyonda Sunumu: Sevgililer Günü Örneği teziyle master, Schopenhauer Felsefesinden Zeki Demirkubuz Filmlerinin Çözümlemesi teziyle doktorasını tamamladı. The Search for Value in the New Turkish Cinema: Creating Values or Creating Appropriate Conditions for It, Schopenhauer ve Nietzsche Nihilizmi Sarkacında Dövüş Kulübü Filminin Çözümlemesi, Analysis Of The Anayurt Oteli Film With Method Neoformalism, , İletişim Fark Yaratır, Schopenhauer ve Sinema: Anti Varoluşçuluk-Zeki Demirkubuz Filmleri isimli çalışmaları bulunan yazar, 2013 yılından bu yana Kısa-ca Uluslararası Öğrenci Filmleri Festivali'nde düzenleme kurulu üyesi ve tören koordinatörlüğü görevini yürütmekte, Selçuk Üniversitesi'ndeki görevini sürdürmektedir.

Mehmet Işık

İzmir İli Urla İlçesi Özbek Köyü'nde bir çiftçi ailesinin çocuğu olarak dünyaya geldi. 2002 yılında Kara Harp Okulu'ndan mezun oldu. Savunma Bilimleri Enstitüsü, Uluslararası Güvenlik ve Terörizm Bölümü'nde ve Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler bölümünde iki ayrı yüksek lisans yaptı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Genel Gazetecilik anabilim dalında 2009 yılında başladığı doktora eğitimini 31 Ocak 2013 tarihinde "Türkiye'nin Madde Kullanımı ve Bağımlılığı ile Mücadele Politikasının Stratejik İletişim Yaklaşımı Çerçevesinde Değerlendirilmesi" başlıklı tezini

savunarak tamamladı. 2014 yılında zorunlu hizmetini tamamlamasını müteakip kendi isteği ile Jandarma Genel Komutanlığındaki görevinden ayrılarak Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünde öğretim üyesi oldu. 3 Mart 2017 tarihinde "Gazetecilik ve Medya Çalışmaları" alanında doçent unvanı aldı. Siyaset Bilimi alanındaki çalışmalarını da sürdürmeye devam eden Mehmet Işık, ikinci doktorasını İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümünde "Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Milliyetçi Söylem ve Özne" başlıklı teziyle 28 Şubat 2020 tarihinde tamamladı. 23 Nisan 2022 tarihinde profesörlüğe atandı. İletişim bilimleri, sinema, medya, gazetecilik ve siyaset bilimi alanlarında çeşitli akademik çalışmalar yürüten ve akademik dergilere makaleler yazan Prof. Dr. Mehmet Işık, halen Mardin Artuklu Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünde bölüm başkanı olarak görev yapmaktadır. Işık, evli ve bir çocuk babasıdır.

Dilaver Bayındır

İzmir doğumlu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Sinema-TV – Fotoğrafçılık Dalı'nı bitirdikten sonra Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Sinema-TV Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisansına devam etti. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Sanatta Yeterlilik mezuniyetinden sonra Araştırma Görevlisi daha sonra Yardımcı Doçentliğe atanarak Öğretim Üyesi oldu. 1993-2000 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümünde çalıştı. Kısa bir dönem İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Yüksek Okulu Radyo-TV Yayımcılığı Programında Film Yapım-Yönetim Teknikleri dersleri verdi. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü Film Tasarımı ve Yönetmenliği Anasanat Dalında Doktor Öğretim Üyesi olarak çalışmakta. 1988 yılından itibaren birçok belgesel projeleri, kısa film projeleri, uzun metraj film, TV dizileri, tanıtım filmleri çalışmaları var. Uluslararası ve Ulusal Film Festivali aktivitelerinde yapım-yönetim koordinatörlüğü, danışmanlık, düzenleme kurulu ve kısa film jüri üyeliği yapmaktadır.

Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler

Cumartesi 11 Sizin Saatiniz Nisan 1994

Mavi Hüzün Mayıs 1998

Oradaki Köy Eylül 2003

Geri Dönemeyenler Mart 2005

Göç Şiirleri Ekim 2016

18 Mart Çanakkale Zaferi ve Şehitleri Anma Günü Mart 2023

Makineler Arasında Sinema "Necip Sarıcı" Mart 2023

Diğer Filmografisi

Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali (2018-2023) Tanıtım Filmi Danışmanlık, Yapımcı

Yağmurlarda Yıkansam 2016 Yapım Koordinatörü (Uzun metraj Kurmaca)

Hilal Süreyya Yılmaz

2000 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV mezunu olan Hilal S. Yılmaz sonrasında kariyerini uluslararası ilişkiler alanında geliştirmiştir. 2008 yılında üniversiteye geri dönerek Film Tasarım bölümünde yüksek lisans ve doktora çalışmalarını tamamlamıştır. 2011 yılından beri DEÜ/GSF Temel Eğitim Bölümü'nde akademisyen olarak görev yapmaktadır. Başta Antalya Uluslararası Film Festivali olmak üzere uluslararası film festivallerinde de önemli görevlerde bulunmuştur. Belgesel ve uzun metraj projeleri dışında fotoğraf ve tasarım çalışmalarına devam etmektedir.

İhsan Koluaçık

1981 yılında Hekimhan/Malatya'da doğdu, ilk, orta ve lise eğitimini Malatya'da tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü'nden 2003 yılında mezun oldu. 2004 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2010 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda "Kültür Endüstrisi ve İdeoloji: Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği" adlı tezle yüksek lisans eğitimini, 2021 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü'nde "2000 Sonrası Türk Sinemasında Aleviliğin Görünürlüğüne Dair Temsiller" adlı tezle de doktora eğitimini tamamladı. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde doktor öğretim üyesi olarak çalışmaya devam etmektedir.

Kıvanç Hekim

1981 yılının Ekim ayında, bir bayram sabahı dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini İzmir'de tamamladı. Meslek lisesi mezunu birçok akranı gibi üniversite tercihlerinde de meslek yüksekokulu seçeneğine yönelmek durumunda kaldı. Ek kontenjanla yerleştiği Dokuz Eylül Üniversitesi İzmir Meslek Yüksekokulu, Satış Yönetimi (bugünkü adıyla Pazarlama) programını o kadar sevdi ki, zamanında bir mecburiyet gibi gördüğü okulu, en büyük gurur kaynağı oldu. Burayı birincilikle bitirdi. Aynı yıl girdiği Dikey Geçiş Sınavı'nda sözel puanda Türkiye kırk ikincisi olarak Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümüne girdi ve burada üç yıl daha öğrenim görerek lisans eğitimini tamamladı. Ege Üniversitesi yıllarında, bazı Hocalarının referansı ile bazı yerel kanallarda radyo ve televizyon programları yapmaya başladı. Kültür ve sanat alanındaki programları, kendisine bu cemiyet içerisinde yer alma imkânı verdi. Sonrasında ise İzmir'de bir sanat kurumunda göreve başladı. Bir süre sonra Yüksek Lisans öğrenimi için Ankara'ya gitti ve Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ortaöğretim Alan Öğretmenliği, tezsiz yüksek lisans programını tamamladı. İçindeki okuma isteği, kendisini Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Reklamcılık alanında yüksek lisans yapmaya yöneltti ancak bu eğitimi tamamlayamadı. Yine aynı motivasyonla; 2022 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı yüksek lisans programına kaydoldu. Prof. Dr. Özdemir Nutku ve Prof. Dr. Hülya Nutku'nun bir vasiyeti gibi gördüğü bu eğitimin ilk basamağı olan ders aşamasını geride bıraktı. Hâlen, tez yazma çalışmalarına devam etmektedir.

Liane Linda Bencuya

1983'te İzmir Amerikan Koleji'nden, 1987 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Mühendislik Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nden dereceyle mezun oldu. 1990 yılında 'Makomim'de mimar olarak çalışmaya başladı. Lise yıllarında okulun karanlık odasında başlayan fotoğraf serüvenini 2009 yılında aldığı dijital kamerayla amatör olarak sürdürmeye başladı. 2010-2011 yılları arasında Cengiz Özer Eğitim Merkezi'nde dijital fotoğraf, Photoshop ve İleri derece Photoshop Eğitimleri aldı. 2012 yılında IFOD (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği) üyesi oldu. Dernek bünyesinde Özcan Yurdalan ile 'Sokak Fotoğrafçılığı' atölyesine, Gabriel Brau ile 'Görüntü İşleme Atölyesi'ne, Merih Akoğul ile fotoğrafın teorisi üzerine çeşitli atölyelere katıldı. IFOD 4. İzmir Fotoğraf Günleri için oluşturulan fotoğraf atölyelerinden Soyut Atölye'nin yürütücülüğünü yaptı. 2018 yılında Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim

Fakültesi, Fotoğrafçılık ve Kameramanlık bölümüne girdi ve 2020'de mezun oldu. 2020 yılında DEÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım bölümünde Yüksek Lisansa başladı. 2022'de mezun oldu. Halen, 2022'de aynı okulun fotoğraf bölümünde başladığı doktora programına devam etmektedir. İngilizce, Fransızca ve İspanyolca olmak üzere üç dil bilmektedir.

Katıldığı fotoğraf sergileri:

- 2023, 'Mühürlenmiş' ve 'Mardiven', Uluslararası Tasarım Vakfı Mardin, Atölye ILE Sergileme.
- 2022, 'Arada- In Between', Etz Hayim Sinagogu, İzmir, Kişisel Sergileme
- 2022, İzmir'in Durakları, AASKM, İzmir, Sergileme
- 2022, Foto Resne'nin İzinde Hayat Hikayeleri, AASKM, İzmir, Sergileme
- 2021, Fotoğrafa Öykü Yazma Atölyesi, AASKM, İzmir, Segileme
- 2021, Photosphere, Pharos ve Patmos adaları, Kişisel Sergileme
- 2019, Bursa FotoFest, Bursa, Kişisel Sergileme
- 2019, Kıbrıs Fotoğraf Günleri, Kıbrıs, Kişisel Sergileme
- 2019 'Her Kare Bin Kadın' Fotoğraf Sergisi, Bornova, Sergileme
- 2018, IFOD Geleneksel Sergiler- 'Sonsuzluk' Sergisi, MMOD, İzmir, Sergileme
- 2018, 4. İzmir Fotoğraf Günleri 'Soyut Atölye', AASKM, İzmir, Sergileme
- 2017, 'Fotoğraf Yolcusu 'Üç Ülke, Onaltı Fotoğrafçı, Sayısız Kare' Sergisi, MMOD, İzmir, Sergileme
- 2017, IFOD 30. Yıl Sergisi, Kültürpark Resim Heykel, İzmir, Sergileme

Muhammed Toprak

1988 yılında İzmir de doğdum. Dramaturji, Fizik ve Sinema- TV bölümlerini okudum. Dokuz Eylül Üniversitesi Film Tasarımı Anasanat Dalı'nda yüksek lisans yapıyorum. Sektöre reklamcılık yaparak başladım. Kısa filmler ve belgeseller ilesinemaya adım attım. Birçok kısa filmde ve belgeselde çeşitli alanlarda bulundum. (Senarist, görüntü yönetmeni, yönetmen) yönetmenliğini yaptığım 1 kısa film ve 1 uzunmetraj belgeselim vardır.

Filmografi

Adalet-Senaryo- Yönetmenlik- Kısa film

Kuzgun – Senaryo- Kısa film

Süt şişesi- Yardımcı yönetmen- Kısa film

Kömür beyazı- Senarist- Kısa film

Pisa- Senaryo danışmanlığı- Kısa film

Kalemdar ve Kayıp Prens – Senaryo danışmanlığı- Uzun metraj kurmaca film

Ayrık Otu (Kısa Film) / Wild Grass (Short Movie)- 2020

Letafet Kumpanyası- Senaryo ve Yönetmenlik- Uzun metraj belgesel

Davetsiz – Uzun metraj uyarlama senaryo

Son bir gece daha – 3. Ve 5. Bölüm yönetmen yardımcılığı - Uzun metraj belgesel

Ozan Otan

1978 yılında İzmir'de doğdu. 2000 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Stajını Cumhuriyet Gazetesi İstanbul Bürosu Haber Merkezi'nde tamamladıktan sonra, 1998-99 arasında hem öğrenciliği hem de Cumhuriyet Gazetesi İzmir Büro'da gece muhabirliği, foto muhabirliği görevlerini yürüttü. 2002 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak atandı. 2004 yılında "Türkiye'deki Ticari Televizyonlarda Etik" isimli teziyle yüksek lisans, 2013 yılında "Televizyonda Gerçeklik ve Yeniden Sunumu" isimli teziyle doktora öğrenimini tamamladı. Halen Film Tasarım Bölümü Yazarlık Anasanat Dalı'nda Doktor Öğretim Üyesi olarak çalışmakta; senaryo, iletişim, iletişim sosyolojisi, televizyon, meslek etiği üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Salih Ocakoğlu

03.05.1991 yılında Manisa Şehzadeler Hacıhaliller'de doğmuştur. İlköğrenimini Hacıhaliller köyü ilkokulunda tamamladıktan sonra orta ve lise öğrenimi için Manisa'ya giderek eğitimi orada görmüştür. 2009 yılında Marmara üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünü kazanması sonucu İstanbul'a giderek Lisans eğitimini orada tamamlamıştır. Lisans eğitimi sürecinde çeşitli medya kuruluşlarında çalışarak kendisini sektörel anlamda da geliştirmiştir. Aynı süre içerisinde akademik olarak da kariyer yapmayı planlayıp ona göre çalışmalar yapmıştır. Bunun neticesinde Lisansüstü eğitim için İzmir'e gelerek Ege Üniversitesinde Radyo Televizyon Sinema bölümünde Doktora programına başlamıştır. 2017 yılında başladığı Doktora programı günümüze kadar sürmektedir. Şu an da

belgesel sinema üzerine çalışmalar yapan Ocakoğlu, tezinde de belgesel sinema üzerine çalışmaktadır.

Türker Söğütlüler

Lisans eğitimini Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. Lisans eğitimi süresince çeşitli film projelerinde yönetmen, senaryo, görüntü yönetmeni olarak yer aldı, ulusal ve uluslararası festivallerde ödüller kazandı. 2016 yılında Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2018 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans programından, 2022 yılında da Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Doktora programından mezun olarak Doktor unvanı almaya hak kazandı. Sinema, izleyici araştırmaları, medya etkisi ile ilgili sempozyumlarda sunulmuş bildirileri ve kitap bölümleri bulunmaktadır.