

KRİMİNAL SİNEMA

Editör:

Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK



Kriminal Sinema

Editör:
Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK

ISBN: 978-625-6579-50-7
Paradigma Akademi Yayınları
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

Dizgi
Durmuş KAÇAR

Matbaa
Meydan Baskı
Sertifika No: 70835

Kitaptaki bilgilerin her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

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



Ekim 2023



Bilim Kurulu:

Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÜÇÜKALKAN
Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK
Doç. Dr. Ufuk UĞUR
Doç. Dr. Adem YÜCEL
Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARA
Murat TAŞDAN
Dr. Öğr. Üyesi Alper KASIMOĞLU
Doç. Dr. Serhat YETİMOVA
Dr. Öğr. Üyesi Özlem İNGÜN KARKIŞ
Doç. Dr. Menderes AKDAĞ
Doç. Dr. Sibel AKOVA HAVALI

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

İÇİNDEKİLER

Önsöz	VI
İçindekiler	V
Suçun Anatomisi	
Yavuz KÜÇÜKALKAN	1
Adı Konulmamış Cinayetlerin Sinemadaki Temsili: Ağustos'ta Sis Filmi Örneği	
Serkan ÖZTÜRK	31
Sinemada Metinlerarasılık Bağlamında Suç Olgusu ve Joker Karakteri	
Ufuk Uğur - Adem YÜCEL	63
Film Noir'da Kriminal Evren	
Cenk DEMİRKIRAN.....	91
Sinemada Manipülasyon: Başkanın Adamları Filmi Örneği	
Mustafa KARA	109
Sinemada Anarşizmin Temsili ve “Kriminal” Anlatı	
Murat TAŞDAN & Alper KASIMOĞLU	155
Ulusötesi Sinemada Travmatik Geçmişin Göç Hareketi Üzerine Etkisi: Yüksel Yavuz Sinemasında Sosyal Şiddet	
Serhat YETİMOVA.....	191
Kadın Politikacılara Yönelik Şiddet Suçu: Demir Leydi (Iron Lady) Film Analizi	
Özlem İNGÜN KARKIŞ	209
Türk Sinemasında Suç Tasarımının Kaynakları (1960-1980)	
Menderes AKDAĞ.....	231
Savaş ve Travma Anlatıları Bağlamında Bosna - Hersek Sineması	
Sibel AKOVA HAVALI.....	259

ÖNSÖZ

Sinema, insanları derinden etkileyen bir sanat formudur. Film izlerken duygusal bir tepki vermek, hayal dünyasına dalıp gitmek ya da belirli bir mesajı anlamak gibi birçok deneyim yaşanabilir. Ancak sinemanın etkileri sadece duygusal ve düşünsel düzeyde kalmaz, aynı zamanda suçla da bağlantılı olabilir. “Kriminal Sinema” adlı bu kitap, sinemanın suçla kurduğu ilişkiyi on farklı bölüm üzerinden ve farklı kavramlarla ele almaktadır.

Sinema ve suç arasındaki ilişki, yıllardır araştırmacılar, psikologlar ve sosyologlar tarafından incelenmektedir. Birçok sinema eseri, suç temalarını ele alır ve izleyicilerin suçla ilgili duygusal ve düşünsel tepkilerini tetikler. Film karakterlerinin suç işlemesi, suç mağduru olması veya suçla mücadele etmesi, izleyicilerin suçla karşı tutumunu ve düşüncelerini etkileyebilir.

Sinemanın suç temalarını işlemesi, izleyicilerin suçla olan tepkisini ve düşüncelerini etkilerken, sinemanın da suçun psikolojisi üzerinde etkili bir araç olduğu söylenebilir. Suça yönelme nedenleri, suç işleme motivasyonu, suçlu karakterlerin psikolojisi gibi konular, sinemanın sunduğu öyküler ve karakterler aracılığıyla incelenebilir.

Sinemanın suç ile ilişkisi oldukça kompleks bir konudur. Film izleme deneyimi, izleyicilere suç temaları üzerinden farklı duygusal, düşünsel ve psikolojik tepkiler sunabilir. Sinema, suçun psikolojisi üzerinde etkili bir araç olabilirken, aynı zamanda yanlış kavramların veya mitlerin yayılmasına da katkıda bulunabilir.

Sinema, uzun bir geçmişi olan ve toplumu etkileyen bir sanat formudur. Çeşitli konuları ele alan filmler, insanların duygusal tepkilerini harekete geçirerek toplumsal ve psikolojik etkiler yaratır. Suçun sinemadaki yerini anlamak için, suçun psikolojisi üzerine bir inceleme yapmak önemlidir. Sinemada suç birçok farklı şekilde görünür. Suçlu karakterler, suçun işleniş süreci, polis soruşturmaları, cezalandırma sistemi gibi çeşitli unsurlar sinema filmlerinde konu edilebilir. Bunlar aracılığıyla, suçun etkileri ve suçluların psikolojisi hakkında bir anlayış geliştirmek mümkündür.

Filmler, suçun psikolojik boyutlarını göstererek izleyicilere derin bir düşünme ve empati yapma fırsatı sunar. Suçun nedenlerini, motivasyonlarını, suçluların iç dünyasını ve suç sonrası duygusal durumlarını anlamak için sinemadan yararlanmak mümkündür. Örneğin, bir filmde suçlunun çocukluk travmaları veya sosyal baskılar nedeniyle suça sürüklendiği gösterilebilir. Bu tür filmler, izleyicilerin suçluların psikolojik motivasyonlarına ve iç çatışmalarına daha iyi bir şekilde anlayış kazanmalarını sağlar.

Suç temalı filmler, aynı zamanda halkı suçun sonuçları hakkında da bilgilendirir. Cezalandırma sistemi, polis çalışmaları ve suçun toplum üzerindeki etkileri gibi konular sinemada sık sık ele alınır. Bu tür filmler, izleyicilerin suçun gerçek dünyadaki sonuçları hakkında bilinçlenmelerine yardımcı olur. Ayrıca, suçla ilgili farklı perspektifler sunarak, izleyicilerin suç üzerine düşünme ve tartışma yapmalarını sağlar. Suç temalı filmler aynı zamanda toplumsal sorunları da ele alır. Siyasi korumacılık, yolsuzluk, organize suç, ahlaki ikilemler gibi konular sinemada işlenebilir. Bu tür filmler, toplumun suçla baş etme yollarını ve suçun toplumsal etkilerini eleştirel bir şekilde incelememizi sağlar.

Suç, toplumun hukuki normlarına aykırı davranışları ifade eden bir kavramdır. Bu davranışlar, kanunlar tarafından yasaklanmış olan eylemleri içerebilir ve genellikle cezalandırılır. Suçun tanımı ve tarihsel gelişimi, insanlık tarihi boyunca aktif bir araştırma alanı olmuştur. Suçun tanımı, belirli bir toplumun hukuk sistemi tarafından belirlenir. Suç kavramı, toplumdaki hukuki düzenin korunması ve bireylerin güvenliği için önemlidir. Suçun tanımı, zaman içinde toplumların değerleri ve ihtiyaçlarına göre değişebilir. Bu nedenle, suçun tanımı, farklı kültürler ve toplumlar arasında farklılık gösterebilir.

Suçun tarihsel gelişimi, insanlık tarihine kadar uzanmaktadır. İnsanlar, toplumun düzenini sağlamak ve huzuru korumak için suçla mücadele etmek zorunda kalmışlardır. İlk suç kavramları, insanların birbirlerine zarar verme eylemlerini kısıtlamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu kısıtlamalar, kabileler arası anlaşmazlıkların çözülmesi veya kişisel intikamın önlenmesi gibi amaçlarla kullanılmıştır. Tarihsel olarak, suçun tanımı ve cezaları dönemlere ve kültürlere bağlı olarak değişmiştir. Antik çağlarda suç, genellikle ahlaki değerlere

uygun olmayan davranışlar olarak kabul ediliyordu. Örneğin, Roma İmparatorluğu döneminde, suçların çoğu, kölelerin kötü muamelesini içeren eylemler olarak değerlendiriliyordu. Orta çağda suçun tanımı ve yaptırımları, düşünce ve inanç sistemlerinin etkisi altında şekillendi. Kilise, suç işleyenleri günahkar olarak kabul ediyor ve onları Allah'ın cezasına çarptırıyordu. İşkence ve idam gibi ağır cezalar yaygın olarak kullanılıyordu. Modern zamanlarda suçun tanımı ve cezaları, hukuki sistemlerin ve bilimsel kuramların etkisiyle evrim geçirmiştir. İnsan hakları ve adalet kavramları, suçun tanımı ve yargılama sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Temel hak ve özgürlüklere saygı ve hukukun üstünlüğü prensipleri, suçun tanımında ve yaptırımlarında dikkate alınmaktadır.

Suçun tanımı ve tarihsel gelişimi, insanlığın suçla olan mücadelesini anlamamız açısından önemlidir. Bu konu, suçun psikolojisi üzerine yapılan araştırmaların temelini oluşturur ve sinema sanatıyla ilgili çalışmaları etkiler. Suç temalı filmler, suçun tanımı ve toplumun suçla mücadelesi hakkında geniş bir perspektif sunarlar. Suçla ilgili filmler hem insan psikolojisini anlamamıza hem de toplumların suçla baş etme yöntemlerini gözlemlememize yardımcı olur.

Bu çalışmada Yavuz KÜÇÜKALKAN, *Suçun Anatomisi* başlıklı çalışması ile insan ve suç ilişkisini, tarih boyunca genel hatlarıyla suça, suçluya ve cezaya bakışını ele almaktadır. Çalışma, suçun insanlığın ayrılmaz bir parçası olduğunu, tarih boyunca bütün toplulukların çeşitli araçlarla suçu engellemeye çalıştığı dile getirmektedir. Modern hukuk öncesinde suç ile günahın birlikte değerlendirildiği ifade edilen çalışmada cezanın da toplumdan topluma, çağdan çağa değişiklik gösterdiği belirtilmiştir. Hukukun son yüzyıllarda çeşitli nedenlerle evrenselleştigiğine değinen yazıda, suçun sınırlarının toplumsal kural ve yasaklarla belirlendiği, dolayısıyla iktidarın sahibinin suçun ve cezanın belirlenmesinde en önemli unsur olduğu tespiti yapılmıştır.

Sinemanın suçla kurduğu ilişkiyi soykırım bağlamında ele alan Serkan ÖZTÜRK, *Adı Konulmamış Cinayetlerin Sinemadaki Temsili: Ağustos'ta Sis Filmi Örneği* üzerinden Nazi Almanya'sının ırk politikası ve Nazi öjeniği kavramlarını tartışmaktadır. Filmin olay örgüsü ve filmde öne çıkan karakterler üzerinden yapılan analiz, Nazi döneminde uygulanan insanlık dışı katliamların sadece Yahudiler

değil, toplumun diğer birçok kesimi üzerinden gerçekleştiğinin altını çizer. Araştırma, Nazi döneminde uygulanan soykırımda sadece gaz odalarının değil, aynı zamanda mahrumiyet beslenmesi gibi farklı öldürme yöntemlerinin de benimsendiğini ve sinemanın tarihsel gerçekliğe dayalı konuları anlatmada başarılı olduğunu belirtir.

Ufuk UĞUR ve Adem YÜCEL'in kaleme aldığı *Sinemada Metinlerarasılık Bağlamında Suç Olgusu ve Joker Karakteri* adlı çalışma, sinema sanatının suçla kurduğu ilişkiyi, metinlerarasılık bağlamında joker karakteri üzerinden incelemektedir. Modernizm ve postmodernizmin sinema anlayışının da tartışıldığı araştırmada, suç sinemasının öne çıkan karakterlerinden birisi olan Joker'in, farklı sinemasal metinlerde kendini gösterdiği ve evrimleştiği iddiası, metinlerarasılık kavramıyla ortaya konmaktadır. Araştırmada Joker karakterinin; suçluluk, akıl hastalığı ve toplumsal çürüme temalarını işleyen birçok filme etki ettiği ve Joker'in popüleritesinin suç sinemasında daha karmaşık ve incelikli kötü adam tasvirlerinin önünü açtığı sonucuna varılmıştır.

Film Noir'da Kriminal Evren adlı çalışmasında Cenk DEMİR-KIRAN, kara filmin suç evreninin art alanı ve bileşenlerini ele almaktadır. Bu kapsamda suç ve sinema ilişkisini sessiz sinema dönemindeki ilk örnekleriyle açıklamakta ve Amerikan gangster filmleri mercek altına almaktadır. Film noir; art alanı, temaları, karakterleri, anlatı ve görsel estetik yapısı üzerinden derinlemesine analiz edilmektedir. Araştırmada film noir, suç temasıyla da ilişkilendirilerek ve Hollywood tarafından hard-boiled romanlardan yola çıkılarak; siyasi, ekonomik ve toplumsal bunalımlar ve suç ile art alanının beslendiği, Alman Dışavurumcu estetiği ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ile biçimsel olarak bezenen, savaşın getirdiği ruh haliyle zamanın ruhunu perdeye yansıtan bir tür ya da stil olarak betimlenmektedir.

Sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiyi sinema bağlamında ele alan Mustafa KARA, *Sinemada Manipülasyon: Başkanın Adamları Film Örneği* adlı çalışmasında ideolojinin özellikleri ve yapısından yola çıkarak sinemanın egemen ideolojiyle ilişkisini manipülasyon kuramları çerçevesinde irdelemektedir. Ayrıca propaganda sürecinde uygulanacak yöntemlerin kapsamlı bir biçimde incelendiği araştırmada amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen Başkanın Adamları adlı film, içe-

rik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Filme ilişkin yapılan analizde filmin halka yalan bilginin verilmesi, medyadaki eşik beklilerinin ve tüm unsurlarının manipülasyon ve propaganda aşamalarında kullanılması, çözüm olacak karakterin psikopat-suç makinesi olması gibi kullanımlarıyla kriminal sinema örneği olduğu sonucuna varılmıştır.

Sinema: Anarşizmin Temsili ve “Kriminal” Anlatı başlıklı araştırmada Murat TAŞDAN ve Alper KASIMOĞLU, anarşist düşünce ile sinema sanatının hangi denklemde bağdaştığı ve bu bağdaşmanın film örneklerine “suç temsili” olarak nasıl yansıtıldığını tartışmaktadır. Bu bağlamda araştırma, anarşizmin temel referanslarının film evrenindeki temsil düzeyinin anlaşılması ve gerekli verilerin sunulması gerektiğini belirtir. Anarşizm nedir sorusundan hareketle, Anarşizm ve Sinema ilişkisi, anarşist temsil ve estetik diyalektik kavramlarını irdeleyen araştırmada, anarşizmin kısa tanımsal boyutu ve genel manada sinemada görülen yaklaşımlar, *Salt of the Earth*, (1954) ve *The Anarchist Cookbook*, (2002) film örnekleri üzerinden ideolojik analiz yapmaktadır.

Ulusötesi Sinemada Travmatik Geçmişin Göç Hareketi Üzerine Etkisi: Yüksel Yavuz Sinemasında Sosyal Şiddet başlıklı çalışmasında Serhat YETİMOVA, Hamid Naficy'nin ulusötesi paradigması kapsamında göç, bellek ve nostalji kavram seti referans olarak alınarak, bu kavramların Yüksel Yavuz sinemasındaki karşılıkları şiddet bağlamında, *Yakın Plan* (2007) ve *Küçük Özgürlük* (2003) filmleri üzerinden analiz edilmiştir. Bahsi geçen filmlerde ulusötesi sinemada nostalji, bellek ve geçmiş kavramları incelenmektedir.

Siyasal alanda kadın politikacıların uğradıkları psikolojik şiddet suçunu, İngiltere'nin ilk kadın başbakanı olan Margaret Thatcher'ın hayatından bir kesiti konu alan Demir Leydi filmi üzerinden analiz eden Özlem İNGÜN KARKIŞ, ***Kadın Politikacılara Yönelik Şiddet Suçu: Demir Leydi (Iron Lady) Film Analizi*** adlı çalışmasında, kadına yönelik şiddet alanında araştırmacılara siyasal alandaki şiddet pratiklerinin görünür kılınması bağlamında önemli veriler sağlamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda içerik analizi yöntemi kullanılarak, Demir Leydi filmi, Thatcher'ın siyasete atıldıktan sonra maruz kaldığı psikolojik şiddet pratikleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Çalışmanın, kadın araştırmaları konusunda araştırma yapanların kadına yönelik

şiddet konusunu kadınların sahip oldukları diğer kimlikleri ve mesleklerini de göz önünde bulundurarak sorgulamalarının, söz konusu ayrımcı ve şiddet pratiklerinin görünür olmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

Türk Sinemasında Suç Tasarımının Kaynakları adlı araştırmada Menderes AKDAĞ, 1960 ve 1980 yılları arasında çekilen filmlerde yönetmenler ve senaryo yazarlarının filmlerinde trafik ve otomobiller bağlamında ortaya koydukları suç unsurlarını nereye dayandırarak veya nerelerden ilham alarak tasarladıklarını ortaya koymaktadır. Toplumda araba ve şoför algısı, trafik, trafik kazaları üzerinden Türk Sinemasındaki suç ve suç tasarımını inceleyen araştırma, Türkiye’de 1950 sonrasında Amerikan sinemasından esinlenerek suç filmleri yapılmaya başlandığının altını çizer. Bu bağlamda *Şoför Nebahat Bizde Kabahat*, *Gurbet Kuşları*, *Sürü*, *Aile Şerefi* gibi filmlere değinen çalışma, teorik olarak medya içeriklerinin insan algılarına ve anlayışına etki edebildiği gerçeğinden yola çıkarak suçların işlenme biçimlerinde film vb. medya içeriklerin etkisinin olduğunu belirtir. Araştırmanın kapsadığı 1960 ve 1980 yılları arası dönemin Türkiye şartlarının daha iyi anlaşılabilmesi için dönemin gazeteleri de incelenmiştir. Araştırma, filmlerde görülen otomobil temelli suç tasarımlarında o günkü Türkiye gerçekliğinden yararlanıldığını belirtmektedir. Diğer yandan araştırmaya göre filmlerdeki suç sahnelerinin suçlulara ve suç potansiyeli olanlara ilham verip vermediği, araştırılması gereken diğer bir husustur.

Sibel AKOVA HAVALI, ***Savaş ve Travma Anlatıları Bağlamında Bosna-Hersek Sineması*** konulu çalışması ile toplumsal bellek bağlamında savaş temalı film çalışmalarının Yugoslavya dönemi itibariyle anlatılarından başlayarak, Güney Slavları ülkesi Yugoslavya’nın parçalanması sonrasında bağımsızlığını ilan eden Bosna-Hersek ülkesinin çok dilli, çok dinli, çok sesli halklarının travma, suç ve savaş okumalarını ele almaktadır. Çalışmada, Bosna Savaşı sonrasında toplumsal belleğin yeniden inşası sürecinde sinema olgusundan en yoğun düzeyde faydalanan Bosna Hersek halkının savaş olgusuna dair deneyimleri, travmaları, yoksunlukları ve dahi kayıpları ile yaşama tutunma çabaları farklı bakış açıları ile irdelenmektedir. Çalışmanın ana motivasyonunu, dünya üzerinde varlık gösteren sinema yapıtları

arasında en başarılı olarak sınıflandırılan Yugoslav Sinema anlatılarının, Bosna Savaşı sonrasında küllerinden yeniden doğum çabalarını tahlil etmek ve doğum sancılarını analiz etmek oluşturmaktadır. Sinema sanatının toplumların günlük yaşam deneyimleri dahilinde ne önem arz ettiği aşikardır. Ancak sinema sanatı salt olağan akışların dışında insan varlığının olağandışı dönemlerinde de bir can simidi olma niteliğini haizdir. Bu minvalde değerlendirildiğinde, Bosna Hersek sineması çağcıl toplumların kayıtsız kalarak izlediği soykırımları, savaş acılarını ve insanlık dramları en çıplak, en yalın ve en net bir biçimde ortaya çıkarması bakımından, savaş sineması ve sinemacılığı bağlamından başat örneklerden birini oluşturmaktadır.

Serkan ÖZTÜRK

Yalova, 2023

SUÇUN ANATOMİSİ

Yavuz KÜÇÜKALKAN¹

Giriş

İnsanlık tarihi aynı zamanda suçun ve cezanın tarihidir. İnsan yaşamına etki eden bütün unsurlar suç ve ceza konusunda da etkilidir. Belirli bir zaman ve zemin kesitinde varlığa gelen ve yaşamını sürdüren insanların bu etkiden azade bir hayat sürmeleri mümkün değildir. Toplumsal, ekonomik, siyasal, düşünsel, kültürel ve dinsel koşullar insan yaşamını etkilediği gibi suça, suçluya ve cezaya yönelik anlayış ve uygulamaları da etkilemektedir. Dolayısı ile değişen tarihsel ve toplumsal koşullara göre suç anlayışı ve ceza uygulaması da değişmektedir.

Modern devletin oluşmasına ve yazılı hukukun gelişmesine kadar dünyada çok renkli, birbirinden farklı hukuk sistemleri uygulanmaktaydı. Modern zamanlarda suça ve cezaya yönelik anlayış ve uygulamaların çoklu hukuksal yapılardan, daha az sayıda fakat daha büyük yapılara doğru evrildiği görülmektedir.

Bugün suç, bireysel ve toplumsal yaşamın bir parçası olarak her tarafa yayılmıştır. Görece önemsiz kabahatlerden, ifade ve izah edilemeyecek olanlara kadar her türden suça rastlamak mümkündür. Bu suçlara yönelik ciddi bir araştırma yapıldığında, insanlık durumunun her yüzüyle karşılaşan kolluk kuvvetlerinin hayatı ve insanı en iyi bilenler olacağı söylenebilir.

Suçlular ve suça dair unsurlar, araştırmacıların ve geniş halk kesimlerinin uzun süredir dikkatini çekmektedir. Eski zamanlardan beri suçluların karakterleri ve fiziksel özellikleri üzerine düşünceler üretilmiş ve bunlar belli ölçülerde kabul de görmüştür. Eski Yunan'da fizyonomi alanındaki çalışmaların gerekçelerinden biri de budur. Bu araştırmalar son iki yüzyılda artmıştır. Sonunda da kriminoloji denen

1 Yalova Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, yavuz.kucukalkan@yalova.edu.tr, ORCID No: 0000-0003-3178-3602

suç bilimi ortaya çıkmıştır. Kriminoloji bir yandan suçun tanımını yaparken diğer yandan da suçluların ortak özellikleri, suç türleri, suçun ortaya çıkış nedenleri, suçun etkileri ve sonuçları, cezanın amacı ve cezalandırma sistemleri konularında araştırmalarda ve tespitlerde bulunmaktadır.

Modern hukuk öncesinde yasaların kaynağı tanrı ya da tanrılara dayanır ve yasalar buyruk hükmündeydi. Yasanın insan yapımı olması değil, insanüstü bir yapıda olması gerektiğine inanılıyordu. Yasalar insan tecrübesinin süzgecinden geçerek, tartışılarak, ihtiyaç ve zorunluluklara uygun olarak zaman zaman değiştirilip geliştirilerek rasyonel olarak oluşturulmamışlardı. Yasanın bağlayıcılığının, tartışılmazlığının sebebi insanüstü bir kaynaktan geldiğine olan bu inançtı. İnsanlar buyruklara muhatap olan kullar olarak yasaklanmış eylemlerde bulduklarında hem günah hem de suç işlemiş sayılmaktaydı.

Uzun yüzyıllar boyunca suç ile günah birbiriyle ilintili kavramlar olarak görülmüş hatta aynı olarak değerlendirilmiş, cezalar da bu anlayışa göre verilmiştir. Tanrısal buyruğa karşı gelmek hem bireysel hem de toplumsal olarak Tanrının/Tanrıların lanetini ve hiddetini çekme sebebi olarak görülmüştür. Bu, toplumun varlığının tehdit altında olduğu anlamına gelmekteydi. Bu tehdit algısı nedeniyle cezalar zaman zaman orantısızdı. İnançsızlığın, yani buyruğa karşı gelmenin suçun temel nedeni olduğu düşünülmüştür. Modern hukukla birlikte insani yasa ve normlara geçilmiştir. Suç artık Tanrıya karşı değil, topluma karşı işlenen bir şeydir. Dolayısıyla cezayı verme hakkı ve yetkisi de toplumda veya toplum adına yetki kullananlardadır. Normlara uymayanlar anormal olarak algılanmaktadır. Bu dönemde suçun nedenlerinde toplumsal, ekonomik, kültürel, psikolojik etkenler öne çıkarılmıştır. Son zamanlarda ise kişilerin psikolojilerine ve beyin sağlığına öncelik verilmektedir. Suçun nöral nedenleri, üzerinde durulan en önemli konulardan olmuştur.

Suç ve ceza çok boyutlu bir gerçekliktir ve birçok alandan araştırmacının ilgisini çekmeye devam etmektedir. Her alandan araştırmacı da kendi alanlarıyla bağlantılı olarak çeşitli bulgulara ulaşmaktadır. Psikolojiden tarihe, sosyolojiden fizyonomiye akla gelebilecek birçok alandaki araştırmacı suç, suçlu ve cezaya yönelik ilgi içindedir.

Suç Nedir?

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde suç, “törelere, ahlak kurallarına aykırı davranış” ve “yasalara aykırı davranış; cürüm” şeklinde tanımlanmaktadır. Suça yönelik bir başka tanım ise “kovuşturulabilir ve kanun tarafından cezalandırılabilir yasadışı eylemler” (James, 2023: 12) şeklindedir. Sosyolojik manada “suç, kişisel alanı aşır kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak meşru cezaların ya da yaptırımların uygulandığı ve kamusal bir otoritenin müdahalesini gerektiren fillerdir” (Marshall, 1999: 702). Bu tanımlara dikkatli bakınca suçun ortaya çıkması için kuralların, yasaların ve yasakların ve bunların sınırlarının aşılması gerekmektedir. Eğer kural ya da yasak yoksa suç da yoktur. Toplumsal bir varlık olarak insanın etrafını kurallar ve yasaklar sarmaktadır. Bu noktadaki haddi aşma ise bazı yaptırımlara neden olmaktadır. Ceza hukuku açısından suç ise yasanın cezalandırdığı, “kanun tarafından ceza hukuku yaptırımı ile tehdit edilen bütün hareketler” şeklinde anlaşılmaktadır (Demirbaş, s. 42). Buradan da anlaşılacağı üzere suç ve ceza kavramları düşünülürken sadece suçun ortaya çıkması beklenmemekte, suçu önleme noktasında emniyet tedbiri söz konusu olmaktadır. Ceza hukuku bu anlamda ikili bir sistem içermektedir. Kanun koyucu, “ceza-kusur-geçmiş” dizisinin yanına “emniyet tedbiri- tehlikelilik- gelecek” zincirini eklemiştir (Demirbaş, 2014: 42).

İnsanların bireysel ve toplumsal durumlardaki eylemleri çeşitlidir. Bu çeşitlilikte iyi eylemlerin yanında kötü eylemler; toplumun hoş karşılamadıkları, toplumu rahatsız edenler ve topluma zarar verenler de vardır. Kötü eylemlerin boyutları toplumun karşılığını ve hem suçun hem de cezanın boyutlarını belirlemektedir. Kötü eylemler de kategorilere ayrılmakta ve suç alt kategoriye oluşturmaktadır. Sigara içmek ve alkol almak gibi zararlı eylemlerin en geniş kümesindekiler başkasına zarar vermediği müddetçe işleyeni ilgilendirmekte ve devletin müdahalesine konu olmamaktadır. Bunun bir alt kümesinde topluma zarar veren ancak ceza kanunları tarafından düzenlenmeyenler yer almaktadır. Bu kümenin altındaki kümede ise kabahatler olarak adlandırılan topluma verilen zararın hafif olduğu eylemler yer almaktadır. Gürültü yapmak, dilenmek gibi eylemler bu kümeye dahildir. Bütün bu kümelerin içinde yer alan ve yasa koyucu tarafından ciddiye

alınan en alt kümede ise ceza kanunu tarafından düzenlenip cezalandırılan eylemler bulunmaktadır (Sözer, 2016: 7).

Yukarıda bahsedilen ceza hukuku son yüzyıllarda uygulanan modern hukukla gelişmiştir. Oysa suç insanlıkla yaşıttır. Dolayısıyla suçun tanımı ve toplumsal bir karşılık olarak ceza çağdan çağa ve toplumdan topluma değişiklik göstermiştir. Uzun yüzyıllar boyunca dağınık topluluklar şeklinde yaşayan insanlık yerel özellikler gösteren bir tanım, tasnif ve cezalandırma sistemi uygulamıştır. “On dokuzuncu yüzyıla kadar suç daha ziyade yerel bir mesele olmuştur.” (Roth, 2017: 23). Bu yüzyıldan itibaren hukuk, suç ve ceza ve bunlara yönelik uygulamalar genelleşmiş ve dünya ölçeğinde yayılmıştır.

Modern Hukuk Öncesi Dönemde Suç

Günümüzde görece küçük kabahatlerden adice eylemlere, cinayetten dijital suçlara kadar suç dört bir yanımızdadır. Suçla, suçluyla ve suçlu olma potansiyeliyle dolu bir hayat yaşanmaktadır. Suç insanın doğal bir yanı gibi hayatımıza yerleşmiştir. Ancak bu durum insanlık tarihi için yeni bir şey değildir. İnsanlık tarihi kabahatle, suçla, savaşla yaşıttır, denebilir.

Yuhanna İncili “Önce söz vardı.” ayetiyle başlamaktadır. Tanrı'nın yalnızlığını hesaba katmazsak, peşine Söz'den ve Söz'ün gereği olan yaratılıştan sonra suç ortaya çıktı denebilir. Allah'a karşı gelen şeytan ve devamında yasak meyvenin yenmesi suçun başlangıçtan beri olduğunun bir ifadesidir. Dünyada fesat/bozgunculuk yapacak birini yaratma konusunda meleklerden uyarı alan Allah, ilmiyle, onların değil Allah'ın bileceğini söyleyerek karşılık verirken suçun/bozgunculüğün gerçekleşmeyeceği konusunda bir beyanda bulunmamaktadır. Dolayısıyla insanın yaratılışı, insanın doğasının bir parçası olarak suçun yaratılışını da ortaya koymaktadır. Nihayet, şeytanın isyanının kökeninde de bozgunculuk yapacak olan insanın yaratılışı ve ona secde etmeme vardır. Buradan da anlaşılacağı üzere, insan demek suç demektir. Nihayetinde Hıristiyanlığa göre insanlık, babaları Hz. Adem ile anneleri Hz. Havva'nın günahını/suçunu dünya hayatı boyunca taşımakla yükümlü ve cezalıdır. Suç varsa ceza vardır ve tüm insanlık ceza yükümlüsüdür.

Bu inanişaya göre insan cennette suçla başlamıştır yolculuğuna. Tanrı'nın buyruğuna uymamış ve yasaklanan meyveden yemiştir. Bunun bedeli olarak da cennetten kovulmuştur. Aslında insanın cennetten kovulması mukadderdir. İnsanın cennette yaşağı deleceğı kesindir çünkü cennette bir şeyin yasak olması düşünülemez. Ebedi kalınacak bir yer olarak cennette herhangi bir yasağın olmayacağı düşüncesiyle, Hz. Adem ve Hz. Havva'nın bu günahı işleyecekleri, cennetten çıkmalarının kesin olduğu şeklinde yorumlayanlar da vardır. Eğer cennette bir yasak konmuşsa çiğnenmek içindir şeklinde dile getirilmiştir (Yücer& Küçük, 2019: 15-15). Hz. Adem ve Hz. Havva'nın kaderinde yasak meyveyi yemek vardır. Çünkü bir şeyi yasaklamak aynı zamanda dikkatleri onda toplamak ve unutulmasını imkânsız hale getirmek demektir. Dikkatler yasaklanan şeye yönelir ve akla musallat olur. İnsanlar, sürekli olarak, yasaklanan şeyin/şeylerin farkında olmak zordur. Yasaklamak, bu anlamda provakasyondur (Phillips, 2017: 14-19). Hz. Adem ile Hz. Havva da yasak meyveyi yiyerek dünya imtihanına gönderilmiştir.

Habil ve Kabil kıssası da konumuz açısından önem arz etmektedir. İbrahimi dinlerdeki anlatıya göre Kabil, kardeşi olan Habil'i haset sebebiyle öldürmüş ve böylece insan, yeryüzü serüvenindeki ilk günahı ve ilk suçu işlemiştir. Bu anlamda ilk suç şeytanın kibri, insanın ilk suçu cennette Hz. Adem ile Havva'nın yasak meyveyi yemesi, dünyadaki ilk suç da Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesi olarak ifade edilebilir.

İnsan, içinde hem iyiye hem de kötülüğe yönelik içgüdü, duygu ve düşüncelerle yaşamaktadır. İnsanı anlamaya yönelik bütün düşüncelerde bu durum tespit edilmektedir. İnsanı iyi bir varlık olarak değerlendirenler iyi yanını, kötü bir varlık olarak tasavvur edenler de kötü yanını öne çıkarmaktadır. MÖ 6. yüzyılda gelişmiş ve Pythagoras, Platon gibi filozofları etkilemiş gizli bir tarikat olan Orfik inancına göre ruhlar dünyaya günahkar olarak gelmektedir (Derbeder, 2007: 19). Platon'a göre ise ruhlar dünyaya saf olarak inmekte ama dünyada kirlenmektedirler. Platon'a göre ruhlar dünyaya gelmeden önce cennetvari idealler aleminde mutlu mesut yaşamaktadırlar. Sonradan görünümüler evrenine inmiş ve bedene bürünmüştür. Platon'a göre ruh akıl, irade ve istekler olmak üzere üç kısımdan oluşmaktadır. Bunlar

da bedende baş, kalp ve göbek/karınla temsil edilmektedir. Ruhun üç kategorisini Platon biri beyaz diğeri yağız iki at ve sürücüden oluşan at arabasıyla örneklendirmektedir. Sürücü aklın simgesiymiş beyaz at soylu isteklerin yağız at ise maddi isteklerin yani şehvetin simgesidir. Beyaz atın simgelediği irade bedeni(arabayı) idealar alemine çıkarmaya çalışmaktadır. Şehvet gücü ise bedeni aşağılara sürüklemektedir. Akıl ise bu iki atın dizginlerini elinde tutmaktadır (Platon, 1943: 244-250).

İnsanlık tarihi, kurallar, yasalar ve yasaklar insanın bu kötü yanını, dolayısıyla suçu engellemeye çalışmıştır. Sosyal bir varlık olarak insanın kötü eylemleri ve suçları topluma zarar vermiştir. Nasıl ki kişinin aklı, ruhun yağız at kısmını dizginlemeye çalışıyorsa aynı şekilde tarih boyunca her topluluk da ruhunun yağız at kısmına teslim olan kişileri durdurmaya çalışmıştır. İnançlar ve dinler de bunun en önemli aracı olmuştur. Kuralların temelinde inançların olduğu modern öncesi topluluklarda en büyük korku Tanrı'nın gazabını çekmektir. Tanrı'nın cezalandırması hem bireysel hem de toplumsal düzeyde gerçekleşmektedir. Tanrı'nın buyruklarına uymayan insanlar nedeniyle topluluklar da cezalandırılmakta, gökten lanet ve felaket yağmakta, yeraltından kötü varlıklar ve zehir etrafa saçılmaktadır. Dinsel anlatıya göre en büyük günah, dolayısıyla suç, Tanrı'nın emri dışına çıkmak, yasaklarını çiğnemek dahası Tanrı'yı yitirmektir. Tanrısını yitiren insan Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler'de bahsettiği gibi "açgözlü bir örümcek"e dönüşür, içindeki hayvani, hunhar ve şehvetli böceğin emrine tabi olur. Tanrının ve devletin yasalarına şüpheyle yaklaşan Raskolnikov gibi odasında günlerce böcek gibi yaşar ve eğer yolundan dönmezse de böcek gibi bir sonu olur. Suçtan, cezadan ve böceklikten kurtuluşun yolu ise Tanrının buyruklarına ve devletin yasaklarına uymaktan geçmektedir (Gürbilek, 2012: 25-28). Raskolnikov sonunda yasaya boyun eğmiş, güç istencinden vazgeçerek Tanrının ve devletin buyruklarına teslim olmuş, doğru yolu bulmuştur.

İnsanlık uzun yüzyıllar pagan inançlar ekseninde yaşamıştır. Çok Tanrılı inanca sahip eski topluluklar Tanrılarıyla iyi geçinmenin, onların hoşnutluğunu kazanıp bolca nimetlendirilmenin yollarını aramışlardır. "Yazının icadından önce toplumlar bizim "suç" veya "günah" diye ele aldığımız kavramları topluluğa tanrıların gazabını

getiren, tüm topluluğu tehlikeye atan eylemler olarak eşit tutmuşlardır.” (Göze göz, 31). İlkel toplumlar, Tanrıların hiddetini çekip lanetlenmekten ve dalalete düşmekten kaçınmışlardır. “İlkel çağlarda suç esasen kötü ruhların etkisine bağlanırdı ve cezanın en önemli amacı da tanrıların öfkesini dindirmektir”(Barnes& Teeters, 2011: 163). Tanrıların hiddetini çekecek eylemlerle günah işleyenleri ağır şekilde cezalandırmışlardır. Kişilerin günah ve kötülükleriyle topluma zarar vermelerini engellemeye çalışmışlardır.

Durkheim’a (2005: 39-69) göre, yerlilerin Yüce tanrılara tapınmaları aslında toplumsal düzeni sağlama amacına yöneliktir. Tanrı ya da tanrılardan gelen bir yasa ya da kuralın çiğnenemiyor olması toplumun devamının ve düzeni için bir sigorta görevindedir. Aslında şunu söylemektedir: Yerli insanın tanrılara ya da yüce varlıklara tapınmaları aslında toplumun kendisine tapınması demektir. Toplum kendi varlığını sürdürebilmek için reddedilemez kural ve yasalar koyarak kendi varlığını devam ettirmeye çalışır. Suç, günahla eşleştirilerek yasağın etkisi artmaktadır. Aynı zamanda günah, toplum ve kişiler için engelleyici ve eğitsel bir işlev de görmektedir (Taçar, 2022: 9). Küçük yaşlardan itibaren insanları günah kavramıyla, her daim gören ve gözetleyen, duyan ve bilen bir Tanrı’nın kontrolünde hayata hazırlamaktadır.

Toplumların dini inançları ve gelenekleri cezalandırma usullerinde önemli yer tutmaktadır. İlkel toplumlarda ve Asya toplumlarında cezalar bazen “ölümden beter bir aşağılama” olarak teşhir edici bir biçimde uygulanmıştır. “Hiçbir ölüm cezası biçimi, vücudun bütünlüğünü bozanlardan daha korkutucu olmamıştır. Böylelikle nihai cezalandırma kafa kesme (sıklıkla diğer fiziksel sakatlamalarla beraber) olmuştur, zira ruhun rahat bir yolculuğa çıkabilmesi için beden eksiksiz olarak gömülmesi gerektiğine inanılmaktadır.” (Roth, 2017: 17). Tacitus, MS birinci yüzyılda yazdığı Kuzey Avrupa toplumlarındaki suç ve cezaya yönelik metinlerinde suçlara göre değişik cezalar verildiğini söylemektedir: “İdamın biçimi suça göre değişir. Vatan hainleri ve kaçaklar ağaca asılır; korkaklar, görevden kaçanlar ve sapkınlar sazdan yapılmış bir çitle turbalığın balçığı çamuruna bastırılır. Cezalandırmadaki farklılık devlete karşı suç işleyenlerden ibret alınması, yüz kızartıcı suç işleyenlerinse gözden uzak olması düşüncesine dayanır.” (Roth, 2017: 30) Hukuku eğer kurumsal bir yargı, mahkemeler,

yargıçlar ve arkasında da siyasi olarak örgütlenmiş bir devlet olarak değerlendirirsek devlet öncesi toplumların büyük kısmında hukukun olmadığı söylenebilir. Oysa bütün toplumlar bireyleri ve toplumsal düzeni korumak için kurallar koymuş ve kuralları ihlal edenlere cezalar uygulamışlardır. Ancak, nasıl ki inanç sistemleri ve gelenekleri farklılık gösteriyor, öyle de hukuk sistemleri farklılıklar göstermektedir. Her ilkel toplumun kendi hukuku vardır denebilir (Roth, 2017: 31).

İlkel topluluklarının inançları incelendiğinde dünyanın neredeyse her köşesinde insanların Tanrıya/Tanrılara dair aynı hikayenin değişik versiyonlarını ürettikleri görülmektedir (Ferrucci, 2007: 69). Pagan inançlarla semavi dinlerin inançları arasındaki en önemli fark Tanrı tasavvurlarıdır. Semavi dinlere göre Tanrı kusursuz iken paganların Tanrıları kusurludur. Bunun en önemli nedeni ise paganların tanrılarını insanbiçimli, kendileri gibi düşünmeleridir. Semavi dinlerde Tanrı her şeyi bilen, sadece doğruları yapan ve kusurlardan münezzeh olandır. Oysa pagan mitlerdeki Tanrılar hata yapar, yanılgıya düşer, zaaflarına yenilir, kötülük yapar ve suç işler (Şanlı, 2020: 14-15). Bu Tanrı/tanrılar, yetersizliklerle ve kusurlarla doludur. Bu kusurlarının yanında Tanrı/tanrılar, bazen dünyayı ve insanlığı yarattıktan sonra gökyüzüne yükselir, her şeyden elini çeker, kendi yalnızlığına çekilir. Evren ve insanlık ise kendi kendine gelişir, Tanrı'nın müdahalesine ve katkısına ihtiyaç duyulmaz (Ferrucci, 2007: 53-55).

Çok Tanrıçılıktan Tek tanrıçılığa geçiş insanlığın epeyce geç bir aşamasında gerçekleşmiştir. Firavun IV. Amenhotep (adını daha sonra Ahenaton olarak değiştirmiştir) tüm Mısır halkını, diğer bütün tanrıları reddedip tek tanrıya, Aton'a inanmaya çağırmıştır (Ferrucci, 2007: 62). Amenhotep ölümünden sonra Mısırlılar tekrar eski dinlerine ve Tanrılarına geri dönmüşlerdir. Bu dönüşün bir gereği olarak Ahenaton ismini hatırlamaz olmuşlardır. Amenhotep'in destekçisi ve takipçisi olarak Musa bu ayrımı netleştirip keskinleştirmiştir. “Çıkış anlatısı, tektanrıçılık ile putperestlik arasındaki dini uzlaşmazlığın zaman bağlamındaki anlamını vurgular... Çıkış, bir göç, dönüşüm, değişim ve yenilenme hikayesi, geçmiş, gelecek, duraklama ve ilerleme hikayesidir. Bu bağlamda Mısır eskiyi, İsrail yeniye temsil eder. İki ülke arasındaki coğrafi sınır böylece zamana ilişkin bir anlam kazanarak, insanlık tarihinin iki evresini temsil eder hale gelir.” (Assmann, 2016:

21). İsrail yeniyi, doğruyu, iyiyi, hakikati temsil ederken Mısır ise eskiyi, yanlış, kötüyü ve sahteyi temsil etmektedir. Bu ayırım çatışmayı, doğru ve yanlışla yönelik sınırların belirlenmesini, suç ve günahın sınırlarının değişip netleşmesini göstermektedir. Çok tanrılı dinlerde tanrılar farklı isim, form ve işlevlere ayrılmakla birlikte kültürler, diller ve gelenekler farklı olsa da tanrıların, özellikle kozmik tanrıların işlevleri birbirine çok benzemektedir. Musa ayırımında “Benden başka tanrın olmayacak.” ve “Kendine yontulmuş herhangi bir put yapmayacaksın.” emirleriyle pagan inançların ve çok tanrılı dinlerin yanlış olduğu vurgulanmaktadır. Bunları yapmak dini hatalardır/suçlardır. “Çıkış sembolik bir anlatı, Yasa sembolik bir yasama, Musa da sembolik bir şahıstır. İsrail ile Mısır’ın gruplaşması tamamen semboliktir ve her türden zıtlaşmayı sembolize eder hale gelir. Ancak en önde gelen ayırım gerçek din ile putperestlik arasındakiidir.”(Assmann, 2016: 17). Musa ayırımı “anlatı” ve “yasa” demektir. Dolayısıyla yasaya uygun olmayana, karşı olanı, suç ve cezalı olanı netleştirmektedir.

Çok tanrılı kültürlerde kesinlik yerine müphemlik hakimdir. Bu kültürlerde sınırlar belirsizdir ve geçişkenlik içerir. İnsanların farklı tanrılara inanmaları, farklı ibadet biçimlerine ve ritüellere sahip olmaları, dünyayı farklı biçimlerde algılamaları, bu inanç sistemi içerisinde aykırılık ya da tehdit arz etmez. Tek tanrılı dinlerde ise varlık kesin bir biçimde sınıflandırılır. Her şey yerli yerine konur. Nitekim İslam kültüründe adalet her şeyin yerli yerine konulması anlamına gelir. Sınır bilincinin kesin olarak belirlendiği yerde günah ve suç, ayırt edici temel kavramlardan olacaktır. Epistemolojik açıdan klasik dünya ile modern dünya arasındaki fark; aşkın bir hakikatin var olduğu ve bunun olduğu gibi bilinebileceğini kabul eden bir dünya ile varsa bile bu aşkın hakikatin olduğu gibi tam olarak bilinemeyeceğini kabul eden dünya arasındaki farktır. Hakikatin apaçık olduğu kabulüne dayanan bir gelenek ve kültürde asıl olanın itaat ve teslimiyet olması kaçınılmazdır. Nitekim özellikle Yahudilik ve İslam’a fenomenolojik açıdan bakıldığında, dinin özünün buyruk/yasa, kulluğun özünün ise yasaya itaat olduğu görülür. Emrin ve itaatin olduğu yerde sınır, dolayısıyla sınırın olduğu yerde ise günah ve suç kavramları çok belirgin olarak ortaya çıkar.

Semavi dinler söz konusu olduğunda önemli olan yasadır. Yeryüzünde semavi din olarak kabul gören (İslâm'a göre Hıristiyanlık ve Musevilik muharref dinlerdir) üç din bulunmaktadır: Musevilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlık (Genel,2014:107) Dinlerde Tanrı, yasa ve Peygamberden oluşan üçlü bir sacayağı vardır. Yasanın bir kısmını Tanrı, bir kısmını da Tanrı'nın yasasına aykırı olmamak koşuluyla Peygamber belirlemektedir. Kullara düşen ise yasaya, buyruğa itaattir. İtaat etmeme ihtimali, düşünülmesi dehşet uyandıran suçlardanmış gibi değerlendirilmektedir. Dinin yasa ile özdeşleştirilmesi tarihi gelişmelerden de takip edilebilir. Nitekim İslam dünyasında teolojik tartışma pek yoktur. Tartışmaların hemen tamamı fıkıh (yasa) üzerinedir. Ulema fakihdir, yargıçtır. Dinin, Tanrının, peygamberin varlık nedeni yasadır. Bir arada yaşamak, toplum olmak, devlet olmak isteniyorsa buyruk olmalıdır. Ve buyruk karşı konulamaz, reddedilemez isyan edilemez olmalıdır.

Yukarıdaki gerekçelerden anlaşılacağı gibi Yahudilik ve İslam yasadır. Yasa çıkarıldığında geriye fazlaca bir şey kalmaz. Hristiyanlık istisnadır fakat Kilise onu da yasaya dönüştürmüştür. İslam geleneği Hristiyanlığa değil Yahudiliğe daha yakındır. Tanrıyı ve peygamberi korumakla yasayı korumak aynı şeydir. Tanrı ve peygamber için düşünülemeyecek en büyük suç itaatsizliktir. İtaat kavramı paranteze alınarak din olgusu açıklanamaz. Din demek yasa ve yasaya itaat demektir. Cezaların bu kadar şiddetli olması, yasanın dinin varlık nedeni olmasındandır. Yasaya koşulsuz itaat edilmesinin nedeni Tanrı'nın her şeyi bilen adil bir varlık olduğuna iman edilmesidir. Tanrı'da olduğu gibi peygamberde de yasama yürütme ve yargı birleşmektedir.

Hıristiyan inancında insan doğuştan suçludur. Tanrı'nın önünde herkes ilk günahın izini taşıdığı için günahkârdır. Ayrıca insanın doğal güdülerini bir suç unsurudur ve dolayısıyla insan potansiyel olarak suçludur. İnsan böylece kendi doğasını reddetmekte, kendi doğasıyla arasına sürekli olarak bir mesafe koymaya çalışmaktadır (Çabuklu, 2014: 45). Hz İsa sadece 3 sene peygamberlik yapabildiği için aslında Hristiyan Şeriatı ile ilgili çok şey vaaz edememiştir. Zaten, Sezar'ın hakkı Sezar'a Tanrının Hakkı Tanrıya, sözülle Hristiyanlığın yasa koyucu yönünün zayıf olduğu anlaşılmaktadır. Yasa yönünün çok güçlü olmaması ile ilgili olarak şu hususun gözden kaçırılmaması gerekir:

Hristiyanlığın temel metaforu aile metaforudur. Aile ilişkisinde hukuktan ziyade sevgi ve gönül ilişkisi ön plandadır. İslam daha çok efendi ve köle ilişkisini andırır. Nitekim Allah da Rab'dır. Rab kelimesi tüm tevil çabalarına rağmen aslında temelde efendi demektir. Mümin ise kuldur/köledir. Yani burada daha çok hukukî bir ilişki, emir ve itaate yönelik bir durum var gibi gözükmektedir.

Müslümanlar Tanrı hakkında düşünmek ve konuşmak konusunda en başından bir isteksiz olmuşlardır. En erken kaynaklarda Tanrı hakkında düşünmeyin, denir fakat fıkıh hakkında konuşmak ve tartışmak doğru kabul edilmiştir. Bu nedenle fıkıh çok gelişmiş fakat kelam gelişmemiştir. İslam fikhı, modern hukuktan farklı olarak insanın haklarından çok, ödevlerine vurgu yapar. Çünkü Kur'an'da hakkı olan varlık insan değil yalnızca Tanrı'dır. Tanrı'nın hakkı vardır; insanların ise ancak ödevleri vardır.

İslam'da iman, sosyal hayatı düzenlemeye ve Müslüman bir toplum kurmaya yönelik en önemli araçtır. İman, dünyada Müslüman bir toplum kurmanın ayrılmaz bir parçasıdır. (İman amel ilişkisi İslam akidesinde bu yüzden çok önemli bir yere sahiptir. İman, öte dünyadan önce, bu dünyanın nasıl kurulacağını, iktidar ilişkilerini ve hiyerarşiyi belirleyen en önemli şeydir.) Hristiyanlıkta iman, sosyal hayatı kurmak için değil öte dünyadaki kurtuluş için (araç değil amaç olarak) ele alınır. Sosyal hayatı düzenleme, şeriat vazetme amacı yoktur. İslam bu dünyaya, Hristiyanlık öte dünyaya yöneliktir. Bu anlamda İslam'da davranış (praksis) önemlidir, Hristiyanlıkta iman önemlidir (Arslan, 2019; <https://www.youtube.com/watch?v=6rwsVrTc9ik>).

Musa ayırımı, yani din ve dindışı, Kutsal Yasa'ya uygun olan ile olmayan arasındaki keskin sınırlar modern dönemlerde zayıflamıştır. Neyin suç olduğunu neyin suç olmadığını artık Kutsal Yasa belirlememektedir. Modern devletin teşekkülü ve ortak bir hukuka geçiş ile Tanrı'nın değil insanın yasası yürürlüğe girmektedir. Toplumun eğitimsel bir aracı olan günah yerini norma ve norm dışına bırakmaktadır. Hristiyanlıktaki Tanrısal yargılama, itiraf ve günah çıkarma mekanizması on yedinci yüzyılın sonlarından itibaren "artık dinsel değil de idari bir merciye; af mekanizması da bir kayıt mekanizmasına yerini terk etmiştir. Yine de amaç görünürde aynıdır, kısmen bile olsa gündelik olanı söyleme katmak, düzensizliklerin ve önemsiz karışıklıkların

o küçük evrenini taramak.” Bütün gündelik hayat ve insanların hayatına dair en küçük ayrıntılar bile bu taramaya takılmakta ve haritadaki yerine yerleştirilmektedir:

“Bu toplumsal haritalandırma için, öteden beri var olan, ancak o vakte kadar yerleşmiş olan yöntemler sistematik bir şekilde kullanılır: ihbar, şikâyet, soruşturma, raporlama, casusluk ve sorgulama. Bu şekilde söylenen her şey yazıya geçirilir, toplanarak dosyalarda ve arşivlerde bir araya getirilir. Kötülüğü silerken kendi kendini de silen itirafın o tek, anlık ve iz bırakmayan sesinin yerini artık, devasa bir belge yığını içine eklenen ve zaman geçtikçe dünyanın tüm sıkıntılarının kaydedildiği mütemadiyen büyüyen bir tür kütük oluşturacak olan o çok ses alacaktır. Yoksulluk ve yapılan hatalar gibi ufak sıkıntılar artık o zar zor duyulan itirafın sırdaşlığıyla semaya gönderilmeyecektir: bunlar dünyada yazılı izler halinde birikecektir. Bu, iktidar, söylem ve gündelik olan arasında bütünüyle farklı bir ilişki, gündelik olanı yönetmek ve formüleştirmek için bütünüyle farklı bir yoldur. Sıradan yaşam için yeni bir mizansen doğmuştur” (Foucault, 2021: 27-28).

Foucault, Hapishanenin Doğuşu kitabında, disiplinler iktidarın çalışma biçimiyle Kilise'nin işleyişini ve iktidarını karşılaştırmaktadır. Hiç kimsenin kaçamadığı resmi kayıt ve kütüklerin aleniliği ve kalıcılığı disiplinler iktidarın en önemli özelliklerindedir. Buna karşın Kilise günah çıkarmanın mahremiyeti ve uçuculuğuyla kötülükle baş etmeye çalışmaktadır. “... af mekanizmasının yerini on yedinci yüzyıldan itibaren bir kayıt mekanizması alır. Bugün tüm hayatı kuşatan “veri” bulutlarının bir önceli olduğunu söyleyebileceğimiz bu kayıtlar, Foucault'ya göre, toplumun konfigürasyonunda bir dönüşümün, bu konfigürasyonun etrafında şekillenen yeni bir kurumlar ağının ve bilme biçiminin nişanıdır”(Koyuncu, 2021: 8-9)

Kayıt mekanizmasının gelişimi ve buna dayalı hukuk işleyişi, yargılama ve cezalandırma sistemi, bireysel ve gündelik hayatı toplumsal düzenin ve hayatın konusuna dönüştürmüştür. Yeni bir hukuksal düzen ve suç ve ceza mantığı yerleşmeye başlamıştır.

Günümüzde sosyal medyanın kullanımıyla biriken muazzam veri yığını, her bir kullanıcının siyasal dini ve özel tercihlerini kaydetmekte ve ticari hedefler başta olmak üzere çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır.

Modern Hukuk ve Kriminoloji

Modern hukuk Tanrı'nın yasasından insanın yasasına geçiştir. Fransız İhtilaline kadar yasanın temelinde Ya Tanrı'nın ya da kralın buyruğu vardır. Buyruğun ihlali de suç denmektedir. J.J. Rousseau ile toplum sözleşmesi kavramı ortaya çıktı ve toplumun ortak iradesi buyruğun yerine geçti. Bu da siyasal tarihte ilk defa normu ortaya çıkardı. Normun ihlali de suç kabul edildi. Günümüzde artık bu sistem de değişiyor. Günümüzde norm yerine risk kavramı ön plana çıkıyor. Suç, istatistiksel bir olguya dönüştü. İstatistiksel oran kamu düzenine yönelik riski artırıyorsa ceza artıyor, toplumda uyum varsa ve risk düşüğe ceza azalıyor. Adalet kavramı ortadan kalktı (Canan, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=PaT4hjrB4ds>). Toplumsal uyumu bozacak suçlara daha yüksek cezalar verilirken toplumsal uyumu fazla bozmayan cezalara daha az ceza veriliyor.

Eski Yunan'da demokrasinin temeli akıldır. Örneğin Platon meşruiyetini akla (idealara) dayandırmıştır. Modern demokrasilerde akıl aranmamaktadır, aranan şey rızadır. Rousseau, toplum sözleşmesiyle akıllı değil rızayı ve iradeyi öne çıkarmaktadır. İradenin temelinde de psikoloji vardır. Yani çoğunluk bir şeyi istediğinde bunu neden istediği önemli değildir. İradenin hakikate uygun olması, akılcı olması, isabetli olması önemli değildir. İradenin meşruiyet kaynağı akıldır. İradenin meşruiyeti sorgulanamaz. Ahmet Arslan da eninde sonunda son tahlilde iradenin, rızayı ve tercihi temellendiren tek faktör olduğunu düşünüyor. O'na göre iradeden başka dayanılabilecek hiçbir meşruiyet yoktur. Akla dayanılırsa despotizme gider. İki kere ikinin dört ettiği bir hakikattir ve bu hakikat akıl tarafından tespit edildiğinde itaat zorunlu olur. Hakikat bu anlamda kendisini dayatan ve şiddet üreten bir şeydir. Hakikatin apaçık ve şüphesiz olduğu bir yerde tercih hürriyetinden, farklı seçeneklerden bahsedilemez. Arslan, komünizm rejiminin kendi temelini akla dayandığını, sonucun da despotizm olduğunu söylemektedir. Bu ikilemden dolayı karamsar olan Arslan, iradede akılsallığının olmamasını, aklın da tahakküm getirmesini bu karamsarlığına gerekçe olarak göstermektedir (Arslan, 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=6rwsVrTc9ik>).

Meşruiyetin kaynağının toplumun ortak iradesi haline gelmesi, bütün davranış ve eylemleri toplumla ilişkilendirmektedir. İyilik de kötülük de topluma yapılmaktadır. “Artık toplum içinde işlenen her cinayet sadece iktidara karşı değil topluma karşı da işlenen bir cinayettir.” 42. (Kovulanın İzi). Böylece toplumsal düzen ve düzeni sağlamak için oluşturulan normlar temele yerleşmiştir.

Her topluluk ve toplum kendi normları ekseninde organize oluren sınırların ve suçun ne olduğuna dair kabuller zamanla toplumlar ve devletler arasında yayılmıştır. “On dokuzuncu yüzyıla kadar suç daha ziyade yerel bir mesele olmuştur” (Roth, 2017: 23). Suç ve cezaya yönelik anlayış ve uygulamaların gelişip yayılmasında ve yaygınlaşmasında çeşitli etmenler etkili olmuştur. Bunların ilki Hristiyanlık ve İslam gibi evrensellik iddiasındaki dinlerdir. Hristiyanlık ve sonrasında da İslam kendi inancını ve inancına dayalı anlayış ve uygulamalarını, dinsel hukukunu toplumlara ve dünyaya yaymıştır. Gerçi Hristiyanlıktaki kilise-devlet ayrımı ile İslam’daki uygulama epeyce farklılık arz etse de yayılma çabaları ortaktır.

Feodalite de suç ve cezaya dair kavramların oluşmasında ve yaygınlaşmasında, bunlara göre hukuk oluşmasında etkenlerden biridir. Feodalite birleştirici bir güç olarak Japonya, Çin ve Avrupa gibi dünyanın farklı bölgelerinde birleştirici bir güç olmuştur (Roth, 2017: 23). Feodalite zamanla bir araya gelerek modern devletleri ve modern hukuku, yasaların ve dolayısıyla suç ve cezanın standartlaşarak yayılmasını sağlamıştır. Hukukta ve yasalarda standardizasyon sağlanması modern devletin en önemli unsurudur.

Dünyada suç ve cezaya dair çok çeşitli kavramsal modeller ve uygulamalar ortaya çıkmışken suç ve cezaya dair modellerin yayılmasında önemli etkenlerden biri de Avrupa sömürgeciliği olmuştur. Avrupalı sömürgeciler dünyanın dört bir yanını sömürürken kendi suç ve ceza anlayışlarını yaymış, bazen de yerel gelenekleri benimsemiş, sömürülen ülkeler bağımsızlaşınca da sömürgeci ile geleneklerin ortak hukukuyla oluşmuş suç ve ceza anlayışını benimsemişlerdir. (Roth, 2017: 26)

Ortak hukukun tüm dünyaya yayılması aynı zamanda modernizmin ideallerindedir. Tüm dünya medenileşmekte ve Batı’nın belirlediği ortak iyi ve kötü etrafında birleşmektedir. Modernizm Hris-

tiyanlığın sekülerize edilmiş biçimidir. Modernizm varlığı sınırları belirli, kesin ve kat'î bir halde anlamakta ve yöntemsel olarak da rasyonalizmi benimsemektedir. Dolayısıyla modern olduğunu iddia eden toplumlar müphemliğe, muğlaklığa, belirsizliğe kolay kolay katlanamamaktadır. Nitekim Bauman (2003: 34-60), özellikle modernizmin bu terbiye edici ve kesinlikli yapısını soykırımlar üzerinden, ırkçılık ve ayrımcılık üzerinden temellendirmeye çalışır ve modernizmin müphemliğe, belirsizliğe yer vermemesinin onun totaliter ve baskıcı yanını oluşturduğunu ifade eder. Modern iktidar bir bahçıvan gibi bahçedeki yabancı otları, müphem olanları, sınırları aşanları ayıklamalı ve toplumun dışına çıkarmaktadır. İktidarın hedefi ve hayali, tıpkı bahçecilikte olduğu gibi zararlı otları ayıklarken yararlı ve istendik olanları yetiştirmektir.

Foucault, Hapishanenin Doğuşu(2019) adlı eserinde suçun ve suçluya verilen cezanın tarihini incelemektedir. Tarih içerisinde suça, suçluya ve cezalandırmaya bakış değişmiştir. İnsanlığın önceki dönemlerinde cezalandırmanın temelinde intikam duygusu vardır. Devletin gelişmesi sonucunda şiddet ve cezalandırma tekeli devletin eline geçmiştir. Tarihin önceki dönemlerinde ağır suçlular toplumun önünde cezalandırılarak gözdağı verilir, başkalarının suç işlemesinin önüne geçilmeye çalışılırdı. Bu dönemde cezanın temel amacı caydırıcılıktır. Devletin ve modern toplumun gelişmesiyle birlikte tüm toplumsal yaşam yazılı ve genel yasaların denetimi altına girmiştir. Cezalandırmanın da amacı da intikam ve caydırıcılıktan ıslah etmeye yönelmiştir. Cezalandırma hakkını devlet, toplumun elinden almış, cezalandırma evrensel ve homojen bir nitelik kazanmıştır. Suç topluma karşı olma niteliği kazanmakta ve suçlular da toplum düşmanı olarak görülmektedir. Dolayısıyla suçlunun toplumdan dışlanması için hapishaneler kurumsallaşarak yeni bir cezalandırma mekanizmasına geçilmektedir. Ancak gene de yakın zamana kadar şiddet ve aşırı acı içeren cezalar uygulanmaya devam etmiştir.

İlkel toplumlarda cezaların daha vahşi olduğuna yönelik bir önyargı ve algı yerleşiktir. Oysa cezalandırmanın tarihine yönelik bütüncül ve tarihsel bir yaklaşım, ilkel kabile hayatında cezaların acımasız ve sert olmasına karşın birkaç yüzyıl önceki Batı dünyasında uygula-

nan kemik kırma çarkı, diri diri yakılma, diri diri karnı deşilme gibi cezaların yanında hafif kaldığı görülmektedir.

Toplumlar geliştikçe cezalandırma uygulamalarında değişiklikler ortaya çıkmıştır. Toplumlar, fiziksel cezalardan hapsedilme ve maddi tazminat cezalarına doğru eğilim göstermişlerdir. Ancak her çağda, geçmişten günümüze ayrıcalıklı sınıflara mensup olmak avantajlı sonuçlar üretmiş, suçluya yardımcı olmuştur. Aşağı sınıflar daha şiddetli cezalandırılırken üst sınıf mensupları hafif cezalarla veya hiç ceza almadan kurtulmuşlardır.

Cezanın amacında değişim gerçekleşmiştir. Modern öncesi dönemde -yukarıda da belirtildiği gibi-cezanın temel amacı caydırıcılıktır. Oysa modern dönemlerle beraber ve özellikle günümüzde cezanın amacı suçluyu rehabilite ederek tekrar topluma kazandırmaya dönüşmüştür. Cezanın temel amacı intikam almak değil ıslah etmek olmuştur.

Ancak bireyleri ve toplumu ıslah etme amacı sadece suç eyleminden sonrası için geçerli değildir. Bütün toplumsal ve bireysel gündelik hayat organize edilmekte, neyin doğru neyin yanlış olduğu benimsetilerek onların belirlenmiş sınırlar içinde istendik şekilde davranmalarını sağlanmaya çalışılmaktadır. Uzmanlar günümüzde herkese iktidar tarafından belirlenen doğruları ve çizilen sınırlar içindeki davranışları benimsetme görevini yerine getirmektedirler.

“Popüler psikanalizin, psikiyatrinin ve psikolojinin ve bir de bu alandaki “uzmanların” önemli bir bölümünün bize söylediği, “sorun çıkarma, normale dön”den başka bir şey değil aslında. Uyum sağla, razı ol, katlan, kanaat et, iktifa et. Üstelik bunlar “sus, boyun eğ, itaat et” diyen despot efendiden de beter, çünkü o efendi sesimizi çıkar-mamamıza, içimizden isyan etsek de pratikte itaat etmemize razıydı. Oysa bu sanki-psike-vesairelerin bize uygun gördüğü kölelik bununla bitmiyor; onlar içimizden de inanmamızı, rıza göstermemizi, kabullenmemizi istiyorlar. (Normalize olmamızı, ortalamaya yerleşmemizi, sıradanlığa tapınmamızı istiyorlar.)” (Soday, 2020: 19-20) Bu sistemde “resmi bir hukuk sistemi ile uyum içinde olmayan her türlü şiddet mahkûm edilmiştir”(Çabuklu, 2014: 42).

Suçun nedenlerine ve suçluya yönelik araştırmalar son fazlasıyla ziyadesiyle artmıştır. Hem fiziksel hem de psiko-sosyal olarak suçlu analiz edilmekte, suçta neden olan etmenler ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Birçok alandan uzman bu konuya eğilerek suçlu her yönden incelemeye tâbi tutulmaktadır.

“Kapitalizmin tarihi, suçun bireyselleşmesinin de tarihidir. Sadece sıradan bireyin değil, suçlunun özel hayatı da önem kazanır. Suçlunun “biyografisini” ortaya çıkarmak üzere psikiyatristler ve eğitimciler başta olmak üzere bir yığın bilim adamı harekete geçer. Tehlikeli birey tanımlaması yapılır. Sosyologlar suçluların esas olarak “aşağı sınıfların” yaşam koşulları içinden çıktığını ispatlamakta birbirleriyle yarışır. Yargılanan sadece suçun kendisi değil, suçlunun ruhudur da. Suçluyu suçta iten ne gibi faktörler vardır hayatında? Bunlar arasında nasıl bir nedensellik bağı kurulabilir? Suçlu hangi içgüdülerle hareket etmiştir? Kalıtımsal olarak bir bozukluğu var mıdır? Gündelik hayatı içinde toplumun kurallarına uyan bir insan mıdır?” (Çabuklu, 2014: 46). Bütün bu sorular suçluyu psikolojik ve sosyolojik olarak araştırmayı, sosyal çevresi içinde değerlendirmeyi içermektedir. Ancak araştırmalar artık bir sonraki evreye geçmiştir.

Psikolojik ve sosyal olarak incelemenin yanında son dönemlerde suçlulara yönelik nörolojik araştırmalar yoğunlaşmıştır. İnsanı çevresinden soyutlayarak kalıtımsal, fiziksel ve nörolojik özellikleri ekseninde inceleme söz konusudur. Suçun nedenleri suçluların beyinlerinden mi kaynaklanmaktadır? Suçlularla suçsuz insanlar arasında beyin fonksiyonları ve beyin yapıları açısından farklar var mı? Yapılan araştırmalar sonucunda suçlu ve suçsuz insanların beyin yapıları ve işlevleri noktasında farklılıklar tespit edilmiştir. İnsanın duygu ve düşüncelerinin kaynağı ve merkezi olarak beyin suç işlemeye de neden olabilmektedir. Bu araştırmalarda beynin ve biyolojinin değişimiyle duygu, düşünce ve kararların da değiştiği tespit edilmiştir. İnsana çok sıradan ve olağan gelen tercih ve kararların arkasında nöral bir sistem vardır ve bu sistem insanın tüm dünyasını etkilemekte, hatta belirlemektedir denebilir (Eaglemon, 2013: 231). Yapılan araştırmalarda beyindeki tümör nedeniyle korku ve saldırganlık güdüleri artan, suçta daha meyilli olan ya da suç işleyen kişiler olduğu görülmektedir. Beyindeki tümörün etkisiyle suç işleyen, duygu düşünce ve kararları

değişen insanlar tespit edilmiştir. Frontal lobları(alın lobu) zayıflayan ya da hasar gören kişilerde dizginlerinden kurtulup olumsuz eylemlerin ve durumların gerçekleştiği görülmektedir (Eaglemon, 2013: 226-235). Beyinle ilgili bu araştırmalar sonucunda suç ve suçluyla ilgili çalışmalarda nörolojinin önemi gün geçtikçe artmaktadır. Günümüzde nörohukuk geliştirmekte olan bir bilim dalıdır. Nörohukuk bilim dalında suçlu insanların beyinleri incelenmekte ve bilim insanlarına bu suçlu mu yoksa hasta mı sorusu sorulmaktadır (Canan, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=PaT4hjr4ds>).

Suç ve suçluya yönelik tarih boyunca yapılan analizlerin büyük kısmı suçluyu dışsal bir neden bağlı olarak değerlendirmiştir. Tanrısal yasaya ve toplumsal norma uymamanın, bunların sınırlarını aşır suç işlemenin nedenleri dinsel, siyasal, ekonomik, kültürel, psikolojik ve sosyal etmenlerde aranmıştır. Son yıllarda ise nörolojik araştırmalarla insan beyninin içine girilerek nöral ağlarda sebep aranmaya başlanmıştır. Bütün bunlarla suçun nedenlerinin ortaya çıkarılması, verilecek cezanın mahiyetinde ve ölçüsünde büyük önem taşımaktadır. Cezalandırma mekanizması ve ölçüsü değişse de sınırları aşan suçlulara ceza verilmesi her dönemde karşılaşılan bir vakıadır. İşlenen suç tespit edildikten sonra görevliler tarafından kovuşturma yapılmakta ve mahkemeye çıkarılarak suç ispatlanmaktadır. Suçun ispatı sonrası da ceza ve cezalandırma mekanizması devreye girmektedir.

Burada suçlu için iki seçenek vardır. Ya mahkemede kendini savunarak cezayı hafifletmeye çalışacak ya da mahkemeyi reddederek kurulu düzeni ve iktidar sahiplerini ve yasakoyucuları tartışmaya açacaktır. Davalarda Verges(2019: 15-17) iki temel ayrım yapmaktadır: Uyum davaları ve kopuş davaları. Uyum davalarında suçlu kurulu düzene saygı göstermektedir. Sanık isterse suçunu kabul etsin veya isterse suçunun olağanüstü şartlarda gerçekleştiğini ispatlamaya çalışsın, kurulu düzene ve mahkemeye yönelik bir tartışma yoktur. Kopuş davalarında ise suçlu kurulu düzeni ve mahkemenin yargı yetkisini reddetmektedir. İkincide suçlu bir nevi masayı devirmektedir. Eğer başarılı olursa tam anlamıyla kazanır ancak başarısız olursa bedeli hayatıyla öder. Burada iktidarın tavrı ve gücü önemlidir. İktidar çok güçlü ve kararlaysa suçlunun kaybetme ihtimali çok yüksektir. Çünkü yasayı iktidar sahipleri yapmakta ve mahkemeyi de onlar kurmakta-

dır. Tarih boyunca bu böyle olmuştur. Ancak “... yasayla adalet aynı şey değildir. Yasa, galibin adaletidir” (Gürbilek, 2021: 41). Tarihteki kopuş davalarında da çokça görüleceği gibi kazananlar büyük çoğunlukla iktidar sahipleri olmuştur (Verges, 2019: 47-105). Bu anlamda Raskolnikov’un yargılanması da kopuş davasıyla başlamıştır. Dostoyevski’nin Suç ve Ceza’da tartışmaya açtığı en önemli konu aslında suçu ve cezayı iktidar sahiplerinin belirlemesidir. Raskolnikov neden yasa koyucuların kan döküp insan, hatta milyonlarca insanı öldürünce suçlu olmayıp kendisinin aşağılık, topluma zararlı birini öldürünce suçlu olduğunu sormaktadır. Buradan da aslında neyin suç neyin suç olmadığını yasaların, dolayısıyla yasaları yapan iktidar sahiplerinin belirlediğini ortaya koymaktadır. “Bizden güçlü biri bize “böceksin!” diyorsa, böceğizdir. Çünkü yargının bir başkasının yargısı olduğunu bilmemize rağmen içimizdeki bir ses bize böcek olduğumuzu söylemeye devam eder” (Gürbilek, 2012: 33). Raskolnikov, “Yasanın ardında daima bir şiddet olduğunu, şiddetin yasaya dönüşebilmesi için muzaffer olması gerektiğini” söylemektedir (Gürbilek, 2021: 26). Başlangıçtaki reddiyeye rağmen Raskolnikov mahkemeyi uyum davasıyla sonuçlandırmıştır. Hem devlete ve iktidar sahiplerine hem de Tanrı’ya boyun eğerek, cezasına razı olarak hükmü kabul etmiştir. İktidar sahipleri bir kez daha yasakoyuculuk, suç olanın sınırlarını ve neyin suç neyin suç olmadığını belirleme yetkilerini tes-cillemişlerdir. Ne zaman ki daha güçlü birileri çıkıp iktidar sahiplerini yerlerinden edip iktidara geçerek bu yetkileri üzerlerine alana kadar sistem böyle devam edecektir.

Belirlenen normun dışına çıkmanın, anormal davranış ve eylemlerde bulunmanın sebeplerine, suçun nedenlerine ve cezanın mahiyeti ve ölçüsüne yönelik sorulara cevap arayışı farklı disiplinlerden birçok araştırmacıyı bu konularda çalışmaya itmiştir. Bu sayede suç bilimi denen kriminoloji ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Kriminoloji, suçu, suçluyu, cezayı ve cezalandırma kurumunu etraflıca araştırıp bilimsel sonuçlar ortaya koymaya çalışmaktadır.

Kriminoloji

Suçla ilgili konular eskiden beri dikkatleri çekmiş ve üzerine araştırmalar yapıp düşünceler üretilmiştir. Son iki yüzyılda ise “suç” (crime) ve “bilim” (loji) kelimelerinin birleşiminden suçbilimi ortaya konmuştur. “Kriminoloji, suçun nasıl tanımlandığı, suç olarak tanımlanacak eylemlerin nasıl ve hangi dinamiklere göre belirlendiği, suçlu davranışın nedenleri, suç tipleri ve profili, suçlu davranışın engellenmesi, suçluların cezalandırılması ve ıslahı, toplumun suça karşı verdiği tepki, otoritenin suçluya verdiği tepki, mağdurların durumu ve suçlu psikolojisi gibi konuları çalışmaktadır” (Sözer, 2016: 4). Suç deyince suçlu, mağdur ve kanunkoyucu ve uygulayıcısı olmak üzere üç unsurdan bahsedilebilmektedir. Son yıllarda suçun mağduru olanlara yönelik de çalışmalar çoğalmıştır. Mağdurbilim olarak adlandırılabilen “viktimoloji”nin çalışma alanlarını suç sonucu ortaya çıkan etkiler ve bunların çözüm yolları, “mağdurun olayın merkezinde olduğu aile, toplum, suçlu yargılaması, yasal, mental ve sağlık bakım sistemleri, medya ve koruyucu ilişkiler” oluşturmaktadır (Polat, 2020: 9).

Kriminoloji yeni olmakla birlikte suça yönelik araştırma ve teorilerin tarihi çok eskidir. Antik Yunan’da Platon’dan beri suç ve suçluya yönelik görüşler takip edilebilmektedir. Aristo, Hipokrat, Sofokles, Ortaçağda Thomas Aquinas, suçun nedenlerine ve suçlulara yönelik düşünceler ortaya koymuşlardır. Thomas Moore, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Beccaria ve Bentham gibi düşünürler suçu toplumsal bir olay sayan görüşler ortaya koymuşlardır. 19. yüzyılın başında, ilk pozitivistlerden Gall, Pinal, Lavater ve Esquirol gibi düşünürler ise suçun fiziksel ve psikolojik nedenleri ve kişiliklerle ilgilenmiş, sosyal nedenlere ve çevre şartlarına değinmişlerdir. 19. yüzyılda birçok araştırmacı suça ve nedenlerine odaklı araştırmalar yapmış, farklı suç ve etmenleri ortaya koymuşlardır. Maudsley, Alfonso de Candolle, Villerme, Quetelet, Andre Guerry, Tarde, Lacassagne ve Joly ilk elden sayılabilecek isimlerdir. Bu isimler suçu araştırırken fiziksel, psikolojik ve sosyolojik etmenleri, coğrafi ve sosyal çevreyi incelemişlerdir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra suç ve suçun nedenleri gibi insanın sapıcı eylem ve davranışlarını inceleyen kriminoloji bilimi doğmuştur. Kriminolojinin doğuşunda ve gelişiminde üç büyük isim olarak Cesare Lombroso, Raffaello Garofalo ve Enrico Ferri önemlidir. Suç İşleyen

Adam adlı devrim niteliğinde kitap yazan Lombroso, suçu doğum ve ölüm gibi doğal bir olay olarak görmektedir. Suçun organizma şartlarının ürünü olduğunu düşünen Lombroso, belli bir memlekette ve zamanda örf, adet ve gelenekle çelişen davranışların suç olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Lombroso'ya göre bazı insanlar bedenlerindeki anatomik, fiziksel ve psikolojik olağan dışı özellikler nedeniyle suçlu doğarak suç işlerler. Ona göre ceza suçu engellemeye yeterli değildir; devlet ortamı sağlıklı ve hijyenik hale getirmeye çalışmalıdır. Raffaello Garofalo(2022), suçun serbest iradenin değil suçlunun biyolojik teşekkülünün sonucu olduğunu düşünmektedir. Enrico Ferri ise suçlunun anormal olduğunu ve onu iradesi dışında biyolojik, fiziksel ve sosyal etmenlerin suça ittiğini savunmaktadır. Ona göre cezanın caydırıcı bir etkisi yoktur ve ceza vermenin temelinde toplumu savunma esası vardır (Dönmezer, 1994: 1-5).

20. yüzyılın başında önemli bir düşünür olarak Sigmund Freud, suçun nedenini bireyin ruh yapısında aramakta, ruhtaki gerilim ve çatışmanın bir ifade tarzı olarak görmektedir. Suça sosyolojik izah getirenler ise nedeni toplumsal ortamda bulmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki araştırmalar da bu yolu izleyerek suçun sebeplerini bireyin yetiştiği, yaşadığı ve faaliyette bulunduğu aile, sosyal çevre ve kültürel değerlerde aramışlar ve bulmuşlardır. 1960'lerde Amerika'da radikal kriminoloji akımı ortaya çıkmıştır ve bunlar suçun sebeplerine yönelik yerleşik ve genellikle kabul görmüş varsayımları değiştirme gayreti göstermişlerdir. Eleştirel kriminoloji olarak da adlandırılan bu akıma göre sınıflı toplumda ceza kanunu iktidardakilerin halkı ve azınlık gruplarını kontrol etmek için kullandığı bir araçtır (Dönmezer, 1994: 5-6)

Kriminolojiyle ilgili birçok tanım yapılmaktadır. Dar ve geniş olarak iki temelde yapılan tanımda dar olan sadece suç olgusunu inceleyen bilim olarak ifade edilirken geniş tanımda birçok alanı kapsayan bir tanım yapılmaktadır. Costant, geniş bir tanım yaparak kriminolojiyi teorik kriminoloji ve uygulayıcı kriminoloji olarak ikiye ayırmaktadır. Teorik kriminoloji suç antropolojisi, suç psikolojisi, suç sosyolojisi, suç psikiyatrisi ve penoloji alt alanlarını kapsamaktadır. Uygulayıcı kriminoloji ise suç siyaseti, suç profilaksisi ve kriminalistik ya da bilimsel polis alt alanlarından oluşmaktadır (Dönmezer,

1994: 7-8). Türkiye’de ise ilk kriminoloji çalışmaları Sulhi Dönmezer öncülüğünde İstanbul Üniversitesi’nde kurulan Kriminoloji Enstitüsü ile başlamıştır (Sözer, 2016: 5).

Kriminoloji, birçok bilim alanının çalışmalarından yararlanan disiplinler arası bir bilimdir. Antropoloji, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, hukuk ve tıp gibi alanların suç, suçlu davranışları ve cezayla ilgili çalışmalarından faydalanmaktadır. Bütün bu alanlardan faydalanması onu daha güçlendirmektedir.

İnsanlık tarihi boyunca çok çeşitli suçlar görülmüştür ve görülmektedir. Değişen yaşam şartları ile suçlar da değişmekte ve çeşitlilik sergilemektedir. Suçlardaki bu çeşitliliğe rağmen suç türleri belirli üst başlıklarda da toplanmaktadır. Kriminolojinin ilgilendiği alanlardan bir de suç türleridir. Ancak kriminoloji ceza hukukundaki gibi bir tasnif yapmamaktadır. Kriminoloji suçları “faillerinin maksatları, saikleri, toplum tarafından suça karşı gösterilen tepkinin niteliği ve şiddeti” bakımından tasnif etmektedir. Ceza hukuku ise hukuk tekniği ve yargılama kolaylığı amacıyla sınıflandırmaktadır (Dönmezer, 1994: 53).

Çeşitli suç tasnifleri yapılmıştır. Doğan Soyarslan(2003: 173-174) , genel olarak suç türlerini “suçu işleyen dürtüye göre suçlar” ve “işleme şekline göre suçlar” şeklinde genel başlık halinde ikiye ayırmaktadır. Yapılan tasnife göre genel olarak suç türleri: şiddet türleri, mal varlığına karşı işlenen suçlar, organize suçlar, beyaz yaka suçları, siber suçlar, terör suçları, aile içi şiddet, mağdursuz suçlar, uyuşturucu madde ve alkolle ilgili suçlar şeklinde tasnif edilmektedir. Şiddet suçları cinayet, cinsel saldırı ve yaralamayı(darp) kapsamaktadır. Mal varlığına yönelik suçlar olarak hırsızlık, yankesicilik ve dolandırıcılık sayılmaktadır. Yolsuzluk, kara para aklama ve terörizm organize suçlara girmektedir. Çeşitli terör eylemlerinin sıralandığı terör suçları ve mesleki suçlar olarak adlandırılacak beyaz yaka suçlar diğer suç türleridir. Aile içi şiddet, aile bireylerinin birbirlerine uyguladığı fiziksel, cinsel, psikolojik ve ekonomik şiddet biçimlerini içermektedir. Mağdursuz suçlar başlığının altına ise fuhuş ve kumar suçları girmektedir. Uyuşturucu maddeler ve alkol sınıflandırmasındaki suçlarda ülkeden ülkeye değişmekle birlikte yasaklı maddelerin kullanımı ve ticareti kastedilmektedir. Bir diğer önemli suç türü ise son yıllara

özgü olarak siber/dijital suçlardır. Siber suçlar kapsamına elektronik ağlar aracılığıyla işlenen klasik suçlar olarak dolandırıcılık, sahtecilik, siber taciz, şantaj, zorbalık ve nefret suçları ile yasa dışı mal ve hizmetlerin temini gibi suçlar girmektedir. Ayrıca bilgisayar korsanlığı, hizmeti engelleme, zararlı yazılımlar, sosyal mühendislik saldırıları gibi elektronik ağlara özgü suçlar da siber suçlar olarak ifade edilmektedir (Sözer, 2016: XII-XVI). Bunların dışında eşkıyalar, soyguncular ve kaçakçılar, suikastlar ve siyasi komplolar da suç türlerinin içinde sayılmaktadır (James, 2023: 6-8). Timur Demirtaş(2014: 20-22) ise nefret suçları, şiddet suçları, cinsel suçlar, mal aleyhine işlenen suçlar, trafik suçları, ekonomik suçlar, çevreyle ilgili suçlar ve bilgisayar suçları şeklinde tasnif etmektedir.

Bütün bu tasniflerden ve suç çeşitlerinden de anlaşılacağı üzere, dünyadaki çeşitlilik suçlardaki çeşitliliğe de yansımaktadır. İnsan ve araç çeşitliliği arttıkça suçlar da artacaktır. İnsanın olduğu yerde suç, suçun olduğu yerde insan vardır.

SONUÇ

Suç, insanın ve insanlığın bir gerçeğidir. Nasıl ki gülsüz gül fidanı tahayyül edilemez, aynı şekilde suçsuz toplum da düşünülemez. Suçun veya suç potansiyelinin insanın varoluşsal bir yanı olduğu dinlerden filozoflara kadar neredeyse herkes tarafından üzerinde fikir birliğine vardığı bir gerçektir. İnsanla ve insanlıkla yaşıt olan suç bireysel ve toplumsal hayatta büyük öneme sahiptir. Bu önemine binaen de üzerinde çokça durulan, düşünülen ve araştırmalar yapılan bir konudur. Tarih boyunca birçok alandan araştırmacı ve düşünür suç, suçluyu, cezayı ve cezalandırma mekanizmasını anlayıp açıklamaya çalışmıştır. Bu ilgi günümüzde artarak devam etmektedir.

Zamanın ve zeminin çocuğu olan insan, günün ve ortamın şartlarıyla şekillenmektedir. Dolayısıyla zaman ve mekan değişirken insan da değişmektedir. Bu değişimden inançlar, duygu ve düşünceler, kararlar ve bu kararların uygulamaları, tavırlar ve davranışlar da etkilenmektedir. Bu değişimden suç konusu da payını almaktadır. Çağlar boyunca insanlıkla beraber suç, suçluya bakış, ceza ve cezalandırma ya bakış değişmiştir.

İnsanlık tarihinin aşkınlıktan içkinliğe, dışsallıktan içsellığe doğru seyreden bir örüntü taşıdığı söylenebilir. Suç bağlamında ele alırsak bunu şöyle yorumlamak mümkün gözüküyor: Kadim zamanlarda suç Tanrı ya da tanrısal olanın buyruğuna karşı gelmek olarak algılanmıştır. Burada Tanrı ya da tanrısal olan varlıklar aynı zamanda insan yaşamının tüm anlam rezervlerinin belirleyicisi konumundaydı. Her taraf Herakleitos'un tabiriyle ruhlarla ya da anlamlarla dolu idi. Modern zamanlara yaklaştıkça bu büyük anlamın kaynağı olan Tanrı, yani insan bilincinin ve davranışlarının dışında bulunan bu büyük varlık katmanı yerini topluma bırakmıştır. Artık suç Tanrının buyruğuna karşı gelmek değil toplumun normlarına karşı gelmek olarak düşünülmektedir. Modern zamanlara gelince, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemden bahsedecek olursak, bilimin gelişmesi insan doğasıyla, insan biyolojisiyle ilgili yeni gelişmeler suçun tanımını da değiştirmiş oldu. Suç artık Tanrıdan ve toplumdaki bağımsız olarak insan biyolojisinin ya da nörolojisinin bir sonucu olarak görülmektedir. İnsan bedeni ya da nörolojisine

girdiğimizde doğanın alanına girmiş oluyoruz. Dolayısıyla doğanın alanı demek aslında herhangi bir amacı herhangi bir nihai anlamı olmayan bir varlık alanından bahsediyoruz demektir. Artık anlam da burada kaybolmuş demektir. Dolayısıyla suça toplumsal ya da tanrısal bir amaç yüklenmediği zaman, doğal olarak bakıldığı zaman, suç artık istatistiğin bir konusu haline gelmiş oluyor. Modern dönem öncesinde buyruk ya da Tanrının yasası egemenken işlenen suçlar buyruğa karşı gelmektir ve suç günah ile eş anlamdadır. Dolayısıyla suç işlemek Tanrının/Tanrıların lanetini ve hiddetini bireylere ve topluma çekme tehlikesi barındırmaktadır. Toplumun varlığını tehlikeye sokan suç/günah ağır şekilde cezalandırılarak Tanrının rızası ve hoşnutluğu kazanılmaya çalışılmaktadır. Bu dönemde suçun en önemli nedeni inançsızlık ya da iman zayıflığıdır. Modern hukukla birlikte tanrısal yasadan insanî yasaya geçilmiştir ve hukukun temeline toplumsal irade ve düzen yerleşmiştir. Toplum düzeni normlarla sağlamakta, bunun dışına çıkanlarsa anormal ve anlaşılamaz olmaktadır. Modern zamanlarda anormal ve anlaşılamazın sonu ise kapatılmak, toplumdan dışlanmak ve ıslah edilmektir. Bu dönemde suçların nedenlerinde psiko-sosyal, ekonomik, kültürel ve toplumsal etkenler öne çıkmaktadır. Son yıllarda ise suçun nedeni olarak kalıtsal ve fiziksel etkenler, nöral unsurlar öne çıkmaktadır. Dışsal nedenlerden içsel nedenlere bir yönelim vardır ve suçun asıl nedeni büyük oranda nörolojik bir eksiklik ya da hastalık olarak görülmektedir. Suça sebep dışta değil içtedir.

Suç ve suçun nedenlerine yönelik bakıştaki bu değişim ceza biçimlerine, ölçülerine, cezaların mahiyetine ve cezalandırma mekanizmasına da yansımaktadır. İntikam ve laneti atma ekseninde bir cezalandırma düşüncesinden ıslah etme ve son olarak da tedavi etme odaklı yaklaşıma geçilmektedir. Suç artık istatistiksel bir vakıadır ve rakamlar yüksekliği veya düşüklüğüne göre ceza değişebilmektedir. Hayatın çoğu alanında olduğu gibi burada da nicelik ve rakamlar belirleyici olmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca diğer konularda olduğu gibi suç konusunda da belirleyici olan iktidar sahipleridir. İktidar sahiplerinin çizdiği sınırlar kesin kabul edilmiş ve bu sınırlara uymayanlar yasayı çiğnemekle, kâfir ya da günahkâr olmakla; normun ve normalin dışına çıkıp anormal ya da hasta olmakla itham edilmiştir.

KAYNAKLAR

Assmann, Jan. (2016). Mısırlı Musa: Batı Tektanrıcılığında Mısır'ın İzi. Çev. Bozkurt Leblebicioğlu. İstanbul: İthaki Yayınları.

Barnes, Harry Elmer& Teeters, Negley K. (2011). İlkel Cezalar ve Fiziksel Cezanın Başlıca Türleri. (Devrim Aydın, Çev.). Ankara Barosu Dergisi. S:4. 161-176.

Bauman, Zygmunt. (2003). Modernlik ve Müphemlik. (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Canan, Sinan. 2023). “Sinan Canan’la: İslam’da Eşcinsellik Haram Mıdır?”. Düccane Cündioğlu Youtube Kanalı. <https://www.youtube.com/watch?v=PaT4hjrB4ds>. (Erişim Tarihi: 10. 10. 2023).

Çabuklu, Yaşar. (2014). Kovulanın İzi. 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Demirbaş, Timur. (2014). Kriminoloji. 5. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Derbeder, Fazlı. (2007). Platon ve Aristoteles’te Ruh Beden Problemi ve Karşılaştırılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Durkheim, Emile. (2005). Dini Hayatın İlkel Biçimleri. (Fuat Aydın, Çev.). İstanbul: Ataç Yayınları.

Dönmezer, Sulhi. (1994). Kriminoloji. 8. Baskı. İstanbul: Beta Basım Yayım.

Eaglemon, David. (2013). Incognito Beynin Gizli Hayatı, (Zeynep Arık Tozar. Çev.) İstanbul: Domingo.

Ferrucci, Franco. (2007). Tanrı'nın Ağzından Evrenin Hikayesi. 3. Baskı. (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, Michel. (2019). Hapishanenin Doğuşu, 8. Baskı. (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, Michel. (2021). Rezil İnsanların Yaşamı. (Emre Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Garofalo, Raffaele. (2022). Kriminoloji. (Tuğçe Uzel, Çev.). İ-

tanbul: Albaraka Yayınları.

Genel, M. G. (2014). Avrupa'daki Türk Medya Perspektifinden Batı'nın Bir "Ötekileştirme" Dili Olarak Kullandığı İslâmofobi'ye Bakış. Atatürk İletişim Dergisi, Erzurum.

Gürbilek, Nurdan. (2012). Benden Önce Bir Başkası. 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan. (2021). Sessizin Payı. 5. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Hepimiz Sanalız. (2019). "Prof. Dr. Ahmet Arslan: "Aklın Felsefe Tarihindeki Serüveni"". Youtube Kanalı. <https://www.youtube.com/watch?v=6rwsVrTc9ik>. (Erişim Tarihi: 10. 10. 2023).

James, Peter. (2023). Suç Kitabı. 3. Baskı. (Murat Erden, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Koyuncu, Emre. (2021). Sunuş. Rezil İnsanların Yaşamı içinde (Michel Foucault). (Emre Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları. 7-11.

Marshall, G. (1999) Sosyoloji Sözlüğü. (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü) Ankara: Bilim ve Sanat.

Phillips, Adam. (2017). Yasak Olmayan Hazlar. (Saliha Nilüfer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Platon, (1943), Phaidros, Çeviren: Hamdi Akverdi, Maarif Matbaası, İstanbul.

Polat, Oğuz. (2020). Viktimoloji, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Roth, Mitchel P. (2017). Göze Göz: Suç ve Cezanın Küresel Tarihi. (Barışhan Erdoğan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Somay, Bülent. (2020). Bir Şeyler Eksik. 8. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Soyaslan, Doğan. (2003). Kriminoloji. 3. Baskı. Ankara: Yetkin Yayınları.

Sözer, M. Alper. (2016). Kriminolojinin Tanımı, Tarihi Gelişimi ve Temel Kavramlar. Kriminoloji içinde (M. Alper Sözer& Ercan Balcıoğlu, Ed.). Ankara: Nobel Yayıncılık. 3-13.

Şanlı, Mahir. (2020). Kötülüğün Mitleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Taçar, Yasin, (2022). Yasak Elmanın Cazibesi, İstanbul: Lejand Kitap.

Verges, Jacques. (2019). Savunma Saldırıyor. 7. Baskı. (Vivet Kanetti, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yücer, H. M& Küçük, S. (2019). Tasavvuf Literatüründe Ağaç Sembolizmi ve Muhyî'nin Temsîl-i-Şecer İsimli Eseri, Akademik Platform Dergisi, 03(01), 13-28.

ADI KONULMAMIŞ CİNAYETLERİN SİNEMADAKİ TEMSİLİ: *AGÜSTOS'TA SİS* FİLMİ ÖRNEĞİ

Serkan ÖZTÜRK²

Giriş

1895 yılında adeta uzaklardan gelen bir yıldız gibi insanların hayatına giren sinema, neredeyse 130 yıllık macerasında altı kıtada binlerce hikâyeyi gündemine almıştır. İlk örneklerinde bir öykü anlatmaktan ziyade durum denilebilecek olaylara yer verse de ilerleyen zamanlarda insan duygularını, yönetmenin istediği biçimde yönlendirebilecek ve hatta yedinci sanat olarak bile nitelenecek kadar şöhrete kavuşacaktı. İlk örneklerin öyküden yoksun olması, onları seyredenlerin heyecanlanmasına engel olmamıştır. Sinema tarihi bu ilk deneyimlere ilişkin hikayelerle doludur. Ancak en akılda kalıcı olanlardan birisi, sinema tarihçilerinin çoğuna göre ilk belge niteliğindeki *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat – Bir Trenin Gara Gelişi* adlı görüntü karşısında izleyicilerin trenin kendilerini ezeceğini zannederek büyük bir korkuyla salonu terk etmesidir. Şimdiki yüz yılda bu hikâyenin çok abartıldığı düşünülebilir. Çünkü 1900'lü yılların başında yer kürede en az sinemanın icadı kadar önemli olan birçok olay yaşandı. Mesela ilk uçak seyahati, Mısır'da Kahire tren yolunun tamamlanarak ilk tren seyahatinin başlaması, İrlandalı yazar Oscar Wilde'ın ucuz bir otel odasında duvar kağıdına “birimiz gitmeli” ifadesini yazarak intihar etmesi, Einstein'ın Görelilik Teorisi, Titanik'in batması, 1. Dünya Savaşının başlaması bunlardan birkaçıdır. Bu yaşananları sinemanın icadıyla kıyaslayınca bu icadın çok da önemli olmadığını sanılsa da aslında tam olarak öyle değildir. Çünkü sinemayla uğraşanlar, gün gelecek yukarıda yaşananları insanların duygu ve düşünce dünyalarına tekrar sokacaklardı. Hem de abartılı biçimde. Abartı, olumsuz bir ifade gibi düşünülse de sinema açısından tam bir

2 Yalova Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, serkan.ozturk@yalova.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-8882-3607

veli nimettir. Çünkü izleyici akla ve mantığa yatkın makul abartının sinemanın önemli bir anlatım biçimi olduğunu kabullenmiştir. Öyle olmasa Titanik filmini 2 milyon 965 bin 523 kişi neden seyretsin? Sinemanın bu başarısını sadece abartı ile açıklamak yanlış olur. O halde sinemayı, orada olduğunu hissettirme sanatı biçiminde nitelemek bu başarıyı daha açıklayıcı hale getirir.

Sinema adına ortaya çıkan ve bir hikaye anlatmaktan yoksun ilk görüntüler, bu yeni icadın büyüyle her ne kadar önemli izleyici kitlesine ulaşılar da, onların gündelik hayatın sıradan olaylarını tekrar tekrar perdeye aktarması, ilk heyecanın zamanla sönümlenmesine neden olmuştur. Gündelik hayatta karşılaşılan olayların ayrıca perdede yansıtılması, izleyiciyi artık heyecanlandırmıyordu. Bu durum, sinemayla uğraşanları yeni arayışlara itmiş ve hikaye anlatan filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Artık belgesel içerikli görüntüler yerine izleyiciyi çok farklı duygulara yönlendirecek hikaye arayışları ortaya çıkmış ve senaryo denilen yapının sinemaya eklenmesine neden olmuştur. Filmlerin senaryoya kavuşması beraberinde birçok yeniliği de getirmiştir. Kurgu, oyunculuk, kostüm ve bugün sinema adına bilinen her şey...

Sinemaya senaryo ve kurgunun eklenmesi, sinemanın gerçekle kurduğu ilişkiyi karmaşık hale getirmiştir. Bu kargaşaya neden olan en temel unsur, sinematografik anlatım araçlarının -senaryo, kurgu, oyunculuk, ışık, mekan, kostüm, makyaj vb.- gerçek dünyayı taklit etme çabasıdır. Sovyetler döneminde Devlet Sinema Enstitüsünde kurgu hocalığı yapan *Aleksey Sokolov*, *insan her şeyin ölçüsüdür der*. *Bu ifadeyle evrendeki tüm tasarımın, insan gerçeğine göre ortaya çıktığının altını çizer. Benzer durum, görüntü dilini oluşturan çekim ölçeklerinin adlandırılmasında da görülür. Baş plan, omuz plan, bel plan, diz plan gibi. Sinemaya eklenen her bir yenilik, estetik kaygıların yanında sinemanın gerçeği biraz daha taklit etme çabasının sonucudur. İnsanın çevreyi renklerle ve seslerle algılaması, sinemada da bir değişimi zorlamış ve bu sanat alanına renk ve sesin girmesini sağlamıştır. Doğru tasarlanmış kullanımıyla var olan renklerin belirli bir anlam meydana getirecek biçimde bir araya gelmesiyle birlikte renk ahengi (uyumu) sağlanmaktadır. Bu uyum, renklerin yapısına uyacak biçimde oluşturulabileceği gibi yönetmenin öznel bakış açısına göre*

de şekillenebilmektedir (Yücel, Uğur, 2018). Her tür yenilik, beraberinde bu alanda çalışanları karşı karşıya getirirse de günün sonunda artık filmlerin renkli ve sesli izleniyor olması (kimi örnekler dışında) sinemanın teknik olarak da gerçeği temsil etme çabasının bir sonucu niteliğindedir. Sinemaya geniş ekran ve üçüncü boyutun eklenmesi de yine insan algısının bir taklidinin sonucudur. Sinemanın bu denli kendisini gerçeğe yakınlaştırma çabası diğer yandan onun kurmaca yapısıyla bir araya gelince, yukarıda da değinildiği üzere gerçeğe kurduğu ilişkiyi belirsizleştirmektedir. İşte bu belirsizlik, sinemanın kitleleri etkileme, propaganda yapma, yönlendirme gibi özelliklerini güçlendirmektedir. Çünkü izleyici filmi gerçeğe yakınlaştıran sinematografik anlatım araçları ve teknik olanaklarla çevrili filmi her ne kadar kurmaca da olsa gerçeğin yerine ikame etme potansiyeline sahiptir. Bu kabul, yönetmenlere ya da bu sanatı sanat dışı amaçlarla kullanmak isteyenlere önemli fırsatlar sunmuştur. Politik filmler, propaganda filmleri, savaş ve işgali konu edinen filmler bu fırsatları hayata geçirmede önemli araçlar haline gelmiştir.

Sinema her ne kadar birçok kaynakta eğlence aracı olarak nitelendirilse de insana dair duyguların sadece eğlenceden ibaret olmadığı gerçeği, sinemanın konu edindiği olayların eğlence unsuru dışındaki konulardan da yoğun bir biçimde beslendiğini gösterir. Tarihi olaylar, toplumların yaşadığı önemli var oluş sorunları, insanlığa dair işlenen önemli suçlar, bir cinsiyete ya da etnik kimliğe yönelik saldırılar eskiden beri sinemanın da gündeminde olan konulardır. İşte bu son derece önemli olayların, sinemanın kurmaca özelliğiyle ve kurgu marifetiyle anlatılması beraberinde neyin gerçek olduğu sorunsalına neden olmaktadır. Her ne kadar bu sorunsal, yönetmenin filmsel evrende kurduğu kendi gerçeğiyle açıklanmaya çalışılsa da, sonunda filmin gösterdiği ve anlattıklarıyla asıl gerçek olanın izleyici tarafından ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır.

Emperyal ülkelerin sinemayı bir tür coğrafi, kültürel ve siyasi genişleme aracı olarak görmeleri bilinen bir gerçektir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında farklı ideolojilere sahip egemen güçler iletişim araçları üzerinde bir hakimiyet sağlayarak ideolojik söylemlerini toplumlara benimsetme yoluna gitmiştir (Darı ve Gülada, 2021: 323). Yaymayı planladıkları her tür içerik, sinema sayesinde geniş kitlelere

ulaşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sinemayı bir tür öncü kuvvet olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Emperyal güçlerin hangi coğrafyalarda ne tür aktiviteler yapacaklarının ön izlemesini yıllar önce çektikleri filmlerde görmek mümkündür. Amerika Birleşik Devletleri'nin Ortadoğu coğrafyasında yıllar sonra yapacağı tüm girişimler ve işgal planları İslam coğrafyasında bile hayranlıkla izlenen *Rambo* ve benzeri filmlerde açıkça gösterilmektedir. İlginç olan ise bu filmlerin Müslümanlar arasında da beğeniyle izlenmesidir. Peki sinema bunu nasıl başarmaktadır? Bu sorunun cevabı aslında en başta da ifade edildiği gibi sinemanın orada olduğunu hissettirme sanatı tanımında gizlidir. Bu tanımı biraz değiştirip sinemanın başka bir özelliğini ortaya koymak istersek sinemayı gerçeğe şekil veren bir çekiç ya da gerçeği anlatan bir yalan olarak nitelemek mümkündür. İzleyiciyi bu yalana inandıran şey ise yine sinematografik anlatım araçlarından birisi olan özdeşleşmedir. Yani izleyicinin filmde anlatılan kişi ve olayları içselleştirip kendisini filmdeki karakterin yerine koymasıdır. Ancak yönetmenin bu duyguyu izleyicide oluşturabilmesi için özel çaba harcaması gerekir. Öyle ki bu duygu, izleyicide kendiliğinden oluşmaz. Ortak düşman yaratmak, bu çabaya hizmet eden önemli yöntemlerden birisidir. Tüm insanlığı ve özellikle de Batı uygarlığını tehdit eden ve terörist olarak sunulan bir topluluktan daha iyi bir ortak düşman bulmak zordur. Bu sayede nüfusunun %99'u Müslüman olan Türkiye'de bile *Rambo* filmi izlenirken Afgan toplumu yerine Rambo karakteri ve temsil ettiği düşünce biçimi takdir edilir. Üstelik bunu yaparken Amerika'nın kendisinden 11925 km uzaklıkta ne aradığını sorgulamamaktadır. Sinema tarihinde bu örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür.

Teknolojiyi elinde bulunduran ve bunu sinema üzerinden büyük bir sanayiye dönüştüren ülkelerin dünyadaki emperyalist aktiviteleriyle sinemada işledikleri konular ve ürettikleri film sayıları birlikte düşünüldüğünde oldukça çarpıcı sonuçlar ortaya çıkar. Her ne kadar sinemanın icadı Batıda gerçekleşse de onu sanayiye dönüştüren ABD olmuştur. 1920'li yıllarda sinema pazarının büyük bölümünü ele geçiren ABD, Avrupa'ya o kadar film ihracatı yapmıştır ki İngiltere basınında "bu sene Amerika'dan ithal ettiğimiz filmlerin uzunluğu dünyayı iki defa saracak kadar uzundur" ifadesine yer verilmiştir. Niceliksel veriler bir kenara bırakılıp, siyasal ve kültürel etkiler düşünüldüğünde ABD'nin sinema alanında da emperyal bir yaklaşım sergile-

diği görülür. Dolayısı ile küresel politikalara yön veren süper güçler dünyanın geri kalanını kendi projelerine ortak değil, sadece müşteri görüp ve onlara kendilerinin istediği ölçüde müdahale hakkı tanıyarak sınırlandırmaktadır (Genel, 2019: 4).

Yukarıda bahsi geçen tüm olumsuzluklara rağmen sinemayı insanlığa karşı işlenen suçlara dair bir anlatım aracı olarak gören sinema anlayışı da vardır. Sinema alanındaki bu iki karşıt duruş, fizik ve kimya ile uğraşanlarda da görülür. Bazı kimyacılar insanlara zarar veren uyuşturucu nitelikli maddeler üretirken bazıları ameliyatlarda hastaların daha az acı çekmelerine yardımcı olmak için kimya tecrübesini kullanırlar. Kimi fizikçiler atom bombası üretirken kimileri uçakların hava da nasıl hareket edebileceğine kafa yormuşlardır. Sinemayı kitleleri etkileme amacıyla kullanan sanatçı ve ülkelerde de benzer karşıtlık görülür. Evrendeki tüm konuları beyaz perdeye aktarabilme özelliği bulunan sinemanın suç ve suçluyla kurduğu ilişki de yukarıda bahsedilen karşıtlıkta önemlidir. Bir kısım ülkeler ya da yönetimler sinemayı, işledikleri suçları aklamak ve kara propaganda yapmak için kullanırken, bazı sinemacılar insanlığa karşı işlenen eylemleri ifşa etmek adına film yapımını tercih ederler. Bunların dışında çevrede olup bitenlere karşı duyarsız ve tamamen eğlence odaklı sinema eylemi de bulunmaktadır ancak bu durum şimdilik tartışma dışında tutulmaktadır.

İçinde yaşadığı toplumun sorunlarına karşı duyarlı kimi sinemacılar, oksidentalist bakış açısıyla kendi toplumlarına karşı eleştirel filmler üretebilmektedir. Yunan asıllı Fransız yönetmen Costa Gavras'ın *Cennet Batıda* adlı filmi bu açıdan bakıldığında iyi bir örnektir. Filmde Ortadoğu ve Afrika ülkelerinden kaçarak Batıya ulaşmaya çalışan bir grup insanın yaşadığı ve ölümle sonuçlanan olumsuzluklar anlatılır. Filmin öne çıkan karakteri Elias, film boyunca Batıya ulaşma çabası güder ancak bu zor yolculukta onu Batının iki yüzlü tavrı karşılar. Her fırsatta kendisini medeni olarak tanıtan Batının bir grup mülteciye yaşattığı tüm zulmün Batılı bir yönetmen tarafından sinemaya aktarılması umutların yeşermesine yardımcı olur. Buna benzer kendi toplumlarında meydana gelen olumsuzlukları sinemasına yansıtan yönetmenler her ne kadar azınlıkta da olsa vardır. Bunlardan birisi de bu araştırma açısından son derece önemli olan yö-

netmen Kai Wessel ve araştırmanın örneklemini oluşturan *Ağustos'ta Sis (Nebel im August)* adlı filmidir. Nazi Almanya'sında meydana gelen soykırımın farklı bir türevini konu edinen filmi diğer soykırımı anlatan onlarca filmden farklı kılan şey ise hiçbir şekilde silah ve gaz odası göstermemesidir. Film incelemesine geçmeden önce soykırım ve o dönemin Almanya'sına değinmek yararlı olacaktır.

1. Soykırım

En genel anlamıyla soykırım, bir toplumun ya da etnik grubun bir kısmını ya da tamamını tasarlama sonucu yok etmeyi hedefleyen eylemler bütünü olarak tanımlanır. Bu tanım başta 1951 yılında kabul edilen Soykırım Suçunun Önlenmesi ve Cezalandırılması Sözleşmesi olmak üzere Ruanda Uluslararası Ceza Mahkemesi ve Eski Yugoslavya Uluslararası Ceza Mahkemesi'nce de kabul edilmiştir. Soykırımın hukuk çerçevesinde tanımlandığı Soykırım Suçunun Önlenmesi ve Cezalandırılması Sözleşmesi'nin 2. Maddesinde soykırımı oluşturan eylemler şu şekilde sıralanmıştır:

- a) Gruba mensup olanların öldürülmesi.
- b) Grubun mensuplarına ciddi surette bedensel veya zihinsel zarar verilmesi.
- c) Grubun bütünüyle veya kısmen, fiziksel varlığını ortadan kaldıracığı hesaplanarak, yaşam şartlarını kasten değiştirmek.
- d) Grup içinde doğumları engellemek amacıyla tedbirler almak.
- e) Gruba mensup çocukları zorla bir başka gruba nakletmek

(https://inhak.adalet.gov.tr/Resimler/Dokuman/2312020093827bm_11.pdf (E.T.: 23.08.2023))

Yukarıda yer alan tanımlar ve maddelerden de anlaşılacağı gibi bir eylemin soykırım niteliği taşıması için bu suç u işleyenlerin sistematik bir biçimde belirli bir amaca yönelik olarak davranması gerekir. Azarkan'a göre bir fiilin soykırım olarak değerlendirilmesi için bu fiilin ırki, dini, milli veya etnik bir topluluğu hedef alması, bu topluluğu kısmen de olsa yok etmeyi hedeflemesi gerekir (Azarkan, 2003: 93).

Soykırım Sözleşmesi, içeriğindeki bazı belirsizliklerden ötürü oldukça fazla eleştirilmiştir. Kaç kişinin öldürülmesi durumunda bunun bir soykırım niteliği taşıyacağı, kısmen ya da tamamen yok etme kastının ispatına dayalı güçlükler, bu sözleşmenin en çok eleştirilen taraflarındandır. Bunun yanı sıra ırk, din, milliyet ve etnik özellikler dışında işlenen katliamların soykırım tanımında yer almaması da yine sözleşmenin önemli eksiklerindedir. Bundan dolayı başta Nazi Almanyası olmak üzere yeryüzünde işlenen ve soykırım niteliği taşıyan birçok katliam, soykırım olarak adlandırılmamıştır. Ve yine bu nedenle dünyanın birçok yerinde zihinsel ve bedensel engellilerle, kimsesiz insanlar, yaşlılar ve iyileşmesi mümkün olmayan hastalar sözde Ötanazi Programlarına dahil edilerek katledilmişlerdir. Başak'a göre Soykırım Sözleşmesi'ndeki maddeler kapsamında insanların milliyet, etnik köken, ırk ve dine dayalı biçimde gruplandırılarak korunmaları, Naziler'in 300 bine yakın zihinsel engelli ve homo-seksüeli katletmesine ve bunun soykırım olarak nitelendirilmemesine neden olmuştur (Başak, 2003:77). Çünkü Naziler'e göre dünyanın sınırlı sayıda kaynaklarının her açıdan sağlıklı bireyler tarafından kullanılması önceliklidir. Bu araştırmanın örneğini oluşturan *Ağustos'ta Sis* filminde asi tavırlarıyla dikkat çeken Cristoph isimli çocuğun bu yapısı nedeniyle gri otobüse bindirilerek gaz odasına gönderilmesi ve Yeniş (Gezgin, tıpkı Roman'lar gibi) etnik kimliğinden ziyade asi tavırlarıyla öne çıkan Ernst isimli baş kahramanın iğneyle katledilmesi, Soykırım Sözleşmesi'ndeki maddelerle açıklanamamakta ve bu eylemlerin hiç birisi soykırım olarak nitelendirilememektedir. Benzer biçimde 2. Dünya Savaşı sürerken yaşanan birçok katliam, soykırım niteliği taşımasına rağmen, soykırım olarak nitelendirilmemiştir. Beşiri'ye göre soykırım suçu kavramı, uluslararası toplumda 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve kullanılan bir kavramdır. 2. Dünya Savaşı'nda Naziler tarafından yapılan eylemler, Winston Churchill tarafından "isimsiz bir suç" olarak ifade edilmiştir. Bu nitelikteki eylemlerin soykırım olarak adlandırılması ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra olanaklı hale gelmiştir (Beşiri, 2016: 467).

2. Nazi Almanya'sının Irk Politikası ve Nazi Öjenciği

Nazi Almanya'nın ırk politikası, üstün Alman ırkı yaratma çabasına hizmet eder. Bu çabanın önünde engel olarak görülenlerin zorunlu kısırlaştırmaya tabi tutulmaları ve alt insanlar olarak değerlendirilen grupların toplumdaki bertaraf edilmesi, ırk politikasının en temel özelliklerindedir. Nazi Almanya'sı ırk politikasını hayata geçirirken doktorlardan da yararlanmıştı. Saç ve göz rengi, burun, kafatası gibi özellikleri sınıflandıran doktorlar, bir çeşit gruplama yapsalar da bilimsel olarak insanların ırk özelliklerine göre sınıflandırılmayacak kadar çeşitli oldukları sonucuna varılmıştı. Bu bilimsel gerçeğe rağmen Hitler, ırk politikasını sürdürmüştür. Aşağıda yer alan görselde Irksal Hijyen ve Demografik Biyoloji Araştırma Birimi'nden Eva Justin, bir Roman kadınının kafatasını ölçmektedir.



Resim 1. Roman Kadınının Kafatası Ölçümü

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Nazi_Almanya%C4%B1, (E.T.: 23.08.2023))

Nazi Almanya'sının ırk politikası Adolf Hitler'in 1925 yılında ilk cildini yayınladığı *Mein Kampf* (Kavgam) adlı kitabına dayanır. Hitler, dünyanın farklı ırklara bölündüğüne inanmaktaydı. Ve buna göre en üstün ırk Aryan ırkıdır. Almanların içinde de bu ırka mensup olanlar en üstünlerdir. Hitler, Aryan ırkını fiziksel olarak da diğerlerinden üstün olarak tasvir etmiştir. Uzun boylu, mavi gözlü,

sarışın olarak betimlediği Aryan ırkına kahverengi saçlı ve ortalama boya sahip Hitler tam olarak uymasa da Hitler'in tek ölçütü bu fiziksel özellikler değildir. Zeka seviyesi, yaratıcılık gibi özellikler de Hitler'in ari ırk yaratma mücadelesindeki önemli kriterlerdendir. Bu ırkçı yaklaşım, başta Yahudiler olmak üzere birçok etnik grubun sistematik bir biçimde soykırıma uğramasına neden olmuştur. Irksal hijyeni hedefleyen Nazi Almanya'sının ırk politikası, altı milyondan fazla insanın ölümüyle sonuçlanmıştır.

Bunun yanı sıra 1933 yılında çıkarılan Hadım Yasası kapsamında kalıtsal sağırlık, körlük gibi dokuz farklı tıbbi teşhis konulan 400 bin kişinin kısırlaştırıldığı tahmin edilmektedir (<https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/nazi-racism>, (E.T.: 23.08.2023)).

Ulusal Sosyalist Irk Hijyeni olarak da nitelendirilen Nazi Öjenliği, Alman toplumundaki sağlıklı insanların sayısının artırılarak sağlıksız olanların sayısının azaltılması politikasıdır. Öjenik, kaba hâliyle ilk kez Platon tarafından ortaya atılmış, ancak modern anlamıyla ilk olarak Sir Francis Galton tarafından formüle edilmiş, sağlıksız ceninleri ayırıp sağlıklı ceninler yetiştirmenin yollarını arayan, bilimselliği tartışmalı bir toplumsal akım veya toplumsal felsefedir. Öjenik, Galton'un *iyi doğan* anlamında eski Yunancadan ürettiği bir kelimedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Öjenik>, (E.T.: 23.08.2023))

Nazi Öjenığının temelinde geçmişi uzun yıllara dayanan bir düşünce ve felsefe birikimi vardır. Darwin, yirminci yüzyılda bir aydınlanmaya yol açarak Tanrı'yı ve insanı yerinden etmekle kalmamış, aynı zamanda ırklar arasında bir ayırım da yapmıştır. Irklar arasındaki bu ayırım, evrim şemasında bazı ırkları yüceltip "güçlü ırklar" ve bazı ırkları da alçaltıp "karanlık ırklar" olarak ayıran ırkçılar tarafından da kullanılmıştır. Almanlar ve Naziler de farklı ırkları böceğe, fareye, haşereye, örümceğe benzetmişlerdir. "Naziler Yahudileri ve Çingenerleri ortadan kaldırırken, bunu Kafka'nın kullanacağı sözcükle, bir "haşere" (Ungeziefer) temizliği olarak sundular." (Gürbilek, 2012: 33-34). Modernlik, kusurluya, anormale, aşağı olana tahammül edememektedir. Modernliğin ruhu müphemliği tasfiye etmeye çalışmaktadır. Düzen tutkusu temel motivasyondur. Bu dönemde bahçecilik metaforu çokça kullanılmaktadır. Bir bahçe kendi haline bırakılırsa kısa zamanda muhakkak orası yabancı otlar tarafından basılır. O ne-

denle bahçe kendi haline bırakılmamalı, sık sık yabancı otlardan temizlenmeli, istedik ürünlerin yetişmesi için bahçe organize edilmelidir. Böylece kaynaklar yabancı otlar tarafından paylaşılmaz ve bütün besin ürünler tarafından alınabilir. Nasıl ki bahçecilikte bahçıvanın görevleri vardır, iktidar sahibinin ve onun yandaşlarının görevleri de toplumu düzene sokmak ve toplumun ortak faydasını gerçekleştirmektir. Kısa zamanda bahçecilik metaforu tıp alanına da sirayet etmiş ve uygulamaya geçilmiştir. Toplum için zararlı olan otlar sadece suçlular değildir, doğuştan hasta olanlar, zihinsel ve bedensel özürlüler. Modernliğin ruhu, toplum mühendisliği yaparak bütün bu ayrık otlarını ayıklamanın, onları toplum dışına atmanın ve ortadan kaldırmanın yollarını arayıp bulmuştur (Bauman, 2003: 34-60). Foucault'nun *Büyük Kapatılma* (2020) dediği şeyi gerçekleştirerek hastayı hastanelere, aklen kusurluyu tımarhaneye, suçluyu hapse göndermiştir. Siyasal ve etnik anlamda ayrık otu olanları ise ya sürerek ya da öldürerek toplum dışına atmanın yolunu bulmuştur. En öncelikli olarak Yahudiler, Çingenerler, Afrikalılar, Asyalılar ve Müslümanlar bunun hedefindedir.

3. Ağustos'ta Sis Filmi İncelemesi

3.1 Filmin Künye Bilgileri



Resim 2. Film Afışı

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/A%C4%9Fustos%27ta_Sis/Erişim Tarihi: 22.08.2023

Orijinal İsmi: Nebel im August

Yönetmen: Kai Wessel

Senarist: [Holger Karsten Schmidt](#)

Süresi: 126 dk.

Türü: Dram

Oyuncular:

- Ivo Pietzcker Ernst Lossa
- Sebastian Koch Dr. Werner Veithausen
- Thomas Schubert Paul Hechtle

- Fritzi Haberlandt Baş Hemşire Sophia
- Henriette Confurius Edith Kiefer
- Karl Markovics Christian Lossa
- Branko Samarovski Max Witt
- David Bennent Oja
- Franziska Singer Bayan Klein
- Juls Serger Hermann Klein
- Jule Hermann Nandl

Yapım Yılı: 2016

Yapım: Almanya-Avusturya

3.2 Filmin Olay Örgüsü

Film, Robert Domes'un 2008 yılında yazdığı *Nebel im August* adlı romanda anlatılanlara dayalıdır. Almanya'nın Hessen eyaletinde bulunan Hadamar Ötanazi Merkezi'nde hastalara ve düşüklere uygulanan soykırım niteliğindeki suç eylemleri, filmin konusunu oluşturur. Filmin baş karakterlerinden olan Ernst Lossa, bir Yeniş çocuğudur. Yenişler ya da diğer bir ifadeyle Gezginler, kendi dillerini kullanan ve tıpkı Romanlar gibi Avrupa'nın birçok ülkesinde göçebe olarak yaşayan etnik gruptur. Ernst'ün babası Christian Lossa, Nazi yönetiminin uyguladığı politikalar sonucunda toplama kampına götürülür ve bunun sonucunda oğlu Ernst, Hadamar Ötanazi Merkezi'ne gönderilir. Ötanazi Merkezi çoğunlukla çocuklardan oluşmasına rağmen az sayıda yetişkin de bulunmaktadır. Merkeze getirilenlerin büyük bir kısmını down sendromlu, fiziksel ve zihinsel engelli, sara hastası insanlar oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra Ernst gibi Nazi Almanya'sının ırksal hijyen politikasının önünde engel olarak görülen ve birçok açıdan sorunlu olarak nitelenen kişiler de Ötanazi Merkezi'nin hedefindedir. Ernst de tıpkı diğer birçok çocuk gibi ailesi aracılığıyla Hadamar'dan kurtulmak ister. Ancak Hadamar'dan kurtulmanın yolunun ölüm olduğunu geç de olsa anlarlar. Ernst'ün hayali babasıyla birlikte Amerika'ya gitmektir. Babası onu almak üzere merkeze geldiğinde, mer-

kezin müdürü ve aynı zamanda doktor olan Veithausen ile görüşür. Ancak Dr. Veithausen, kendisinden daimi bir ikametgâh belgesi ister. Toplama kampından yeni çıktığını söyleyen babaya ikametgahının olmaması gerekçe gösterilerek çocuğu verilmez ve baba eli boş bir biçimde merkezi terk eder. Bundan sonra Ernst bu hastane görünümü Ötanazi Merkezinde birçok katliama ve suça tanık olur. Çünkü Ernst boş zamanlarında hastanede patolojik olarak görev yapan Witt'in yanında çalışmaya başlar. Bu kişi Dr. Veithausen'in talimatıyla öldürülen çocukların otopsi raporuna istemeyerek de olsa zatürre teşhisi ifadesini yazmak zorunda bırakılır.

Hadamar Ötanazi Merkezi, filmde bir hastane görünümünde olsa da aslında oraya gidenlerin son durağıdır. İyileşme olasılığı olmayan hastaların yanı sıra işitme problemi gibi genel toplum işleyişine hiçbir tehdit oluşturmayan kişilerin de tıpkı diğerleri gibi katliama tabi tutulmaları, Nazilerin üstün Alman ırkı yaratma çabalarının çarpıcı sonuçlarından birisidir. İlk dakikalarda Merkezi Ötanazi Programı olarak sunulan katliam, filmin ilerleyen kısımlarında durdurulur ve daha lokal bir şekilde sürdürülür. Merkez tarafından bundan sonra hastaların ötanazi operasyonlarının kurumların inisiyatifine bırakıldığı iletilir. Artık hastalar Hadamar'daki merkeze gönderilmeyecek, Dr. Veithausen'in hastanesi Sargau'da katledilecekti.

Sargau'da görev yapanlardan birisi de rahibe Sophia'dır. Sophia çalıştığı kurumda meydana gelen ötanazi programından oldukça rahatsızdır. Bunu her fırsatta dile getirirse de Dr. Veithausen'in tepkisiyle karşılaşır ve süreci durduracak güce sahip değildir. Sophia'nın bu tavrının programı aksatacağını gören Dr. Veithausen, çocukların katledilmesi görevini Hadamar'dan gelen ve yeni işe başlayan hemşire Edith Kiefer'a verir. Kiefer bu görevi büyük bir keyif ve titizlikle yapar. Öyle ki kendince bir yöntem geliştirir ve barbitürat denilen anestezi amaçlı ve öldürücü ilacı, ahududu suyunun içine koyarak çocukların yaşamına son verir.

Ernst ve sara hastası arkadaşı Nandl, kurumda meydana gelen katliamdan kurtulmak için bir kaçış planı hazırlasalar da kaçmayı denedikleri sırada meydana gelen hava bombardımanı sonucunda bu planları gerçekleştiremez. Nandl bacağından yaralanır ve bu bombardımanda rahibe Sophia ölür. Dr. Veithausen ötanazi programı açısından

gittikçe tehdit oluşturan Ernst'ün öldürülme emrini hasta bakıcı Paul'e verir. Ancak Paul, Ernst'in herhangi bir sağlık probleminin ya da sakatlığının olmadığını belirterek kararsız bir tavır ortaya koyar. Bu durumda Ernst'i öldürme emrini hemşire Kiefer'e verir ve o da tereddüt etmeden Ernst'i iğneyle öldürür. Çünkü Ernst, kendilerine ölümün ahududu suyu ile geldiğinin bilincindedir. Ernst'in öldürülmesine dair görüntüler filmde yer almamaktadır. Ernst'in öldüğünü duyan Nandl, yemekhaneye giderek Ernst'in sonunda Amerika'ya gittiği söyler ve yemekhanedeki tüm çocuklar sevinç çığlıkları eşliğinde tabaklarını fırlatırlar.

3.3 Filmde Öne Çıkan Karakterler

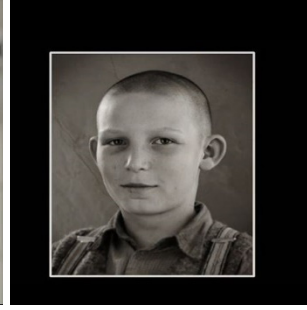
Ernst Lossa

1 Kasım 1929 Augsburg doğumlu Ernst Lossa'nın annesi Anna, 1933 yılında ölmüştür. Birçok sabıka kaydı bulunan babası Christian Lossa ise 1936 yılında Nazi yönetimince Dachau'daki toplama kampına götürülür ve iki yıl boyunca orada kalır. Ernst, Ötanazi Merkezi'ne gelene kadar kaldığı ıslah evlerinde tamamen dengesiz çocuk ve doğuştan hırsızlık bağımlısı olarak etiketlenmiştir. Dr. Veithausen'in Ötanazi Merkezi'ne geldiğinde ise Dr. Veithausen kendisine daha önce kaldığı yurtlarda asosyal, hırsız ve yalancı damgası vurulduğunu söyler.

Ernst merkeze ilk giriş yaptığında, Dr. Veithausen'in hastane-deki kanlı eylemlerine yardımcı olan hasta bakıcı Paul tarafından saç kısıp kesilerek tıraş edilir. Bu durum aslında tıpkı hapisane ortamı gibi insanları tek tipleştirici yaklaşım olarak sunulur.



Resim 3.. Saç Kesimi 1



Resim 4. Saç Kesimi 2

Kaynak: *Ağustos'ta Sis* (2016). Film. Yönetmen: Kai Wessel

Ernst zeki, özgüveni yüksek ve kurallara uymayan yapısıyla öne çıkar filmde. Ona saygı duymayan diğer çocuklara karşı kaba olsa da aynı zamanda empatisi yüksek ve yardımseverdir. Bu özelliğinin filmde öne çıktığı sahnelerden birisi hemşire Kiefer'in bir kızı ahududu suyu ile zehirlenmesini engellemek için onu Ötanazi Merkezi'nin çatısına çıkardığı sahnedir. Ernst, Sophia'nın da yardımıyla zehirlenmek için seçilen kızı merkezin çatısına çıkararak Dr. Veithausen'in katliamından korumuştur. Ernst'in öne çıkarılan özelliklerinden birisi de adaletli davranmasıdır. Sophia'nın ölümünden Dr. Veithausen'i sorumlu tutan Ernst, düzenlenen cenaze töreninin bitiminde Dr. Veithausen'a bağırarak onun bir katil olduğunu söyler.

Lossa, Nazi Almanya'sının ırk politikasına göre ırk hijyeni ve ari ırkın oluşturulmasının önünde engel oluşturan ve topluma yük olarak değerlendirilen tiplerden birisidir. Her ne kadar kalıtsal bir hastalığı ya da fiziksel bir engeli olmasa da asi tavırları ve Yeniş etnik kökene sahip olması onun alt insan kategorisinde değerlendirilmesine neden olur.



Resim 5. Lossa'nın İsmi Üzerine Çizilmesi

Dr. Veithausen

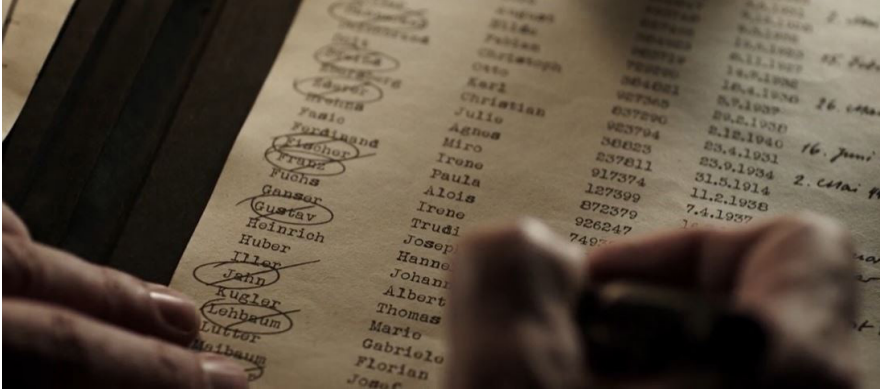
Doktor kimliğinin yanı sıra bakım evi niteliğindeki merkezin yöneticisi de olan Dr. Veithausen, kendisini Nazi ideolojisine adanmış birisidir. Nazi yönetiminin en önemli temsili olarak sunulur filmde. Bu karaktere ilham kaynağı olan kişi ise Nazi Almanya'sında yüzlerce çocuğun ölümüne neden olan Doktor Valentin Faltilhauser'dır. İlk başlarda çocuklara yardımcı tavırlarıyla öne çıksa da sonrasında geliştirdiği öldürme yöntemleri onun nasıl bir cani olduğunu gözler önüne serer.



Resim 6. Dr. Veithausen ve Engelli Çocuk

Kaynak: *Ağustos'ta Sis*

Yukarıdaki görselde Dr. Veithausen kısmen yürüme engelli bir çocuğu bir süre kucağında sevdikten sonra karşısına geçip kendisine doğru yürümesini ister. Güçlkle ilerleyen çocuğun durumunu rahibe Sophia'ya soran doktor, aldığı olumsuz cevapla bu kısmi engelli çocuğun isminin üzerini de katledilecekler listesinde çizerek ve listeyi çocukları öldürme de oldukça istekli davranan hemşire Kiefer'e verir. Gündelik hayatta kullanılan üzerini çizmek deyiminin vücut bulmuş halidir aşağıdaki liste.



Resim 7. Katledilecekler Listesi

Kaynak: *Ağustos'ta Sis*

Yukarıda yer alan görseldeki listeye bakınca 1993 yılı yapımı Schindler'in Listesi filmi akla gelir. Bu filmde Oskar Schindler, filme de adını veren bir liste oluşturur. Ancak bu liste Dr. Veithausen'in listesinden oldukça farklıdır. Öldürüleceklerin değil yaşatılabileceklerin listesini tutar Schindler.

Ağustos'ta Sis filminde Dr. Veithausen hastaların artık Hada-mar'daki merkezde değil kendi bünyelerinde öldürüleceğini söylediği hasta bakıcı Paul'e, öldürdüğü hastalar için ayda kırk Reichsmark para alacağını söyler. Ve bu durum çok isteksiz gözükken hasta bakıcıyı az da olsa motive eder. Hastaların merkeze gönderilmesi yerine kendi binalarında katledilmesinin nedenini Dr. Veithausen, hastaları gaz odalarına taşıyan gri otobüslerin artık çok dikkat çektiğine ve halkın çok tepkisine neden olduğuna bağlamaktadır. Ayrıca halkın henüz bunu anlayacak kapasitede olmadığını iddia etmektedir.



Resim 8. Otobüse Bakış

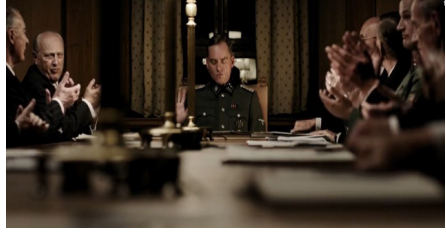


Resim 9. Christoph'un Gaz Odasına Gönderilmesi

Kaynak: *Ağustos'ta Sis*

Filmde ırk hijyeni sağlama yönünde politikalar geliştiren bir bilim kurulu bulunmaktadır. Kurulun açılış konuşmasını yapan kişi aşağıdaki sözlerinin ardından alkışlanır:

“Bu sadece yönettiğiniz akıl hastanesinin iradesi ile ilgili değil. Bu sadece başlangıç. Bu iş gelecekte halkımızın üçte birinin tamamını kapsayacak. Aşağılıklar, sakatlar, aptallar, alkol hastaları, seks suçluları, tembeller... Kısacası sağlıklı halkımızdan aldıkları toplumumuza kattıklarından çok daha fazlasına mal olan hastalıklı unsurlar. Halkamızı tekrardan sağlıklı temele oturtabilmek için bu üçte birlik alt tabaka yok edilmeli. Açıkçası modern uygarlığımızın büyük başarıları, yaşama kabiliyeti olmayan varlıkların doğal seleksiyonunu yıllarca erteledi. Bütün bunların bir sonucu olarak bakıma ve yaşatılmaya muhtaç kişilerin bizlere maliyeti görülmemiş şekilde kişi başı 60000 Reichsmarks'a kadar yükselmiştir. Biz beyler hepimiz on yıllardır doğanın işleyişini kendi ellerimizle bozduk esasen ve artık Alman halkı bu bedeli ödemek istemiyor. İşte bu yüzden bizim niyetimiz mantıklı eleme yöntemleri ile hasta sayısını toplumun kaldırabileceği makul sayıya indirmek. Daha fazla insan ölmek zorunda” (*Ağustos'ta Sis* Filmi, 2016).



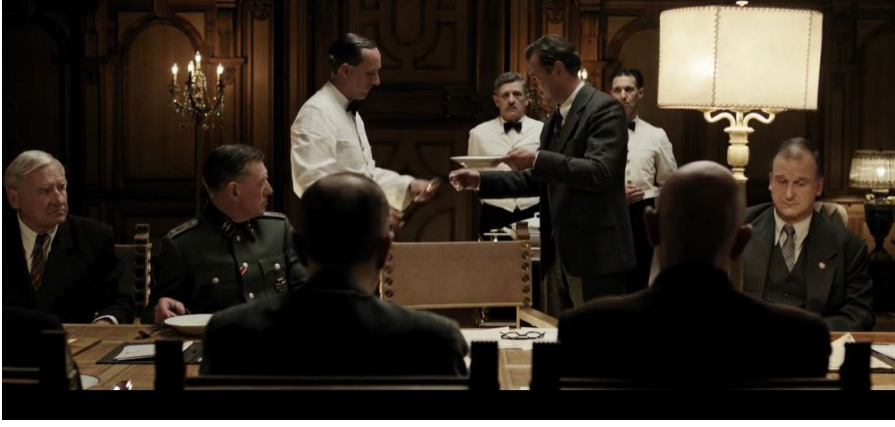
Resim 10. Bilim Kurulu Toplantısı 1

Resim 11. Bilim Kurulu Toplantısı 2

Dr. Veithausen'ın filmde en dikkat çeken ve belki de onun insan öldürmede ne kadar usta olduğunu gösteren taraflarından birisi de yeni geliştirdiği öldürme yöntemidir. İçerisinde asker, yönetici, siyasetçi ve doktorların olduğu bilim kurulunun bulunduğu odaya, kendi merkezinde hazırlattığı sebze çorbasını ikram etmek üzere getirir. Çorbayı oldukça güzel bulan kurul üyelerine az önce ne içtiklerini sorar. Sebze çorbası cevabını alan doktor, hayır siz aslında hiçbir şey içmediniz der.

“Barbitüratlar ve morfinlerle çözüm az önce de duyduğunuz gibi hem masraflı hem de zahmetli ve bazen hastalara büyük acılar yaşatıyor. Buna ek olarak hastaların yavaş ve acılı ölümü dikkat çekiyor ve bazı kurumlarımızda zaten huzursuzluğa yol açmıştır. Bugün sizlere benim geliştirdiğim bir yöntemi sunmak istiyorum. Bu yöntemle hem tüm problemlerimizi çözebileceğiz hem de değerli tıbbi malzemeleri gerçekten ihtiyaç duyulan yerlerde kullanabileceğiz. Ne yediğinizi biliyor musunuz? Görünüşe göre sebze çorbası. Hayır hiçbir şey içmiyorsunuz, evet beyler doğru duydunuz hiçbir şey. İkinci, üçüncü ve hatta dördüncü tabakta da hiçbir şey yemiş olmayacaksınız. Saatler süren bir pişirme işlemi neticesinde sebzelerin içindeki besin değerini sıfıra indirdik. Ve şu anda yemekte olduğunuz bu çorbayı günde üç kere farklı iki deney grubuna verdik. Her hasta istatistiksel ortalamada vücut ağırlığından 2,1 kg kaybetti, haftada. Bu kayıp hem yatalak deneklerde hem de çalışabilir durumdaki deneklerde vücut ağırlıkları kritik seviyeye ulaşana kadar katlanarak artıyor. Buna

göre hastalar yemek yerken açlıktan ölüyorlar” (*Ağustos'ta Sis Filmi*, 2016).



Resim 12. Mahrumiyet Besini İkramı

Toplantı bitiminde bilim kurulu yöneticisi ve Dr. Veithausen arasında geçen aşağıdaki diyalog, bundan böyle katliamların nasıl yapılacağına ışık tutmaktadır:

Yönetici: *Aslında doğruyu söylemek gerekirse elinizde tencere ile toplantıya girdiğinizi görünce biraz endişelendim. Bu özel beslenme şeklinin adı var mı? Biz bürokratlar böyle şeylere önem veririz.*

Doktor: *Ben ona mahrumiyet besini diyorum.*

Yönetici: *Veithausen! Adına D-gıda diyelim. Derhal tüm kurumlara bu gıdayı sevk ettireceğim.*

Doktor: *Çok güzel (Ağustos'ta Sis Filmi, 2016).*

Doktor Veithausen karakterini canlandıran Sebastian Koch, kendisiyle yapılan bir röportajda bu karakterle ilgili söylediği sözler dikkat çekicidir:

“Ben bir aktör olarak oynadığım karakterin mantığıyla bakmaya çalışırım. O yüzden bende şeytani bir gülümseme görmeyeceksiniz. Canlandırıdığım Veithausen da kalkıp sabah aynaya baktığında Alman halkı için önemli bir görevi yerine getirdiğini düşünüyor. Buna inanıyordu. Yaptığı işe ikna olmuştu. Bu

rolde beni etkileyen de bu. Bizim bugün cinayet olarak gördüğümüzün o zararsız olduğuna inanıyordu. İnanıyorum ki Dr Veithausen kendisini saldırgan biri olarak görmüyordu. O yapılması gerektiğini düşündüğü bir görev için bilimsel bir öncü olduğu zannını taşıyordu. Hatta bunun için hastalara verilecek ve hiçbir besin değeri taşımayan yiyecek de icat etmişti. Onların yetersiz beslenmeden dolayı ölmesi Dr Veithausen'e daha insancıl görünüyordu. Yaptığıyla gurur duyuyordu ve Naziler tarafından da ödüllendirilmişti. Kimin öleceğine karar veriyordu. Tabii bu haince bir rezillik” (<https://www.dailymotion.com/video/x4y9602>, E.T.: 24.08.2023).

Katolik Başhemşire Sophia

Ağustos'ta Sis filmi, katliamlara karşı kilisenin duruşunu ortaya koymaya çalışırken Başhemşire Sophia'yı öne çıkarır. Sophia, çalıştığı kurumda meydana gelen trajik olaylar sonucunda sık sık Dr. Veithausen ile karşı karşıya gelir. Hastaları oradan kurtarmaya gücü yetmese de bu yolda çok çaba gösterir. Kiliseye giderek durumu rahibe anlatan Sophia ile rahip arasındaki aşağıdaki diyalog, kilisenin olaylara karşı duruşunu ortaya koymaktadır:

Rahip: *Bu haber endişe verici. Endişe verici ve can sıkıcı. Ve korkunç.*

Sophia: *Peki şimdi ne yapabiliriz?*

Rahip: *Mümkün olan her şeyi. Kardinale bir bilgilendirme mektubu yazacağım. Ve o da ilk fırsatta kutsal babamıza iletilecek.*

Sophia: *Anlıyorum.*

Rahip: *Zor zamanlardan geçiyoruz. Kutsal babamız ezilmişler için dıştan güç sarf edemiyorsa da bunu içinde yapıyor olmalı. Burada iki inanç karşı karşıya rahibe Sofia. Biri 2000 yıllık bir geçmişe dayanırken diğeri*

ise sadece birkaç yıllık. Onların üstesinden geleceğiz. İnanın bana.

Sophia: Peki Sargau'daki görevimizi bırakırsak? Bizim huzurumuzda hayal edilemeyecek suçlar işleniyor.

Rahip: Hayır şimdi orası bize en çok ihtiyaç duyulan bir yer. Orada hapsedilenlerin bizim şefkat elimize ihtiyaçları var. Bakıma ve şefkate.

Sophia: Diğer kız kardeşlerimle cinayetleri engelleyemeyeceğiz ama öldüklerinde onların elini tutacağız.

Rahip: Kesin şunu! Ellerimiz bağlı bizim. Ve nelere tahammül ettiğinizi tahmin edebiliyorum. Ama bizim için lütfen kapıyı açık bırakın rahibe Sofia.



Resim 13. Svastika ve Kilise



Resim 14. Rahibe Sophia



Resim 15. Rahip

Tanık olduğu katliama çözüm üretmeye çalışan Sophia, kilisenin çaresiz tutumu karşısında tek müttefikinin Ernst Lossa olduğunu anlar. Sophia, çalıştığı hastanede işlerin daha da kötüye gitmesini engellemek amacıyla var gücüyle mücadele eder. Onun bu mücadelesini

gören Dr. Veithausen, çocukları katletmesi için hemşire Kiefer'i Hadamar'daki ötenazi merkezinden transfer eder.

Rahibe Sophia ve Dr. Veithausen arasında geçen aşağıdaki diyalog, her ikisinin de yaşanan olaylar karşısındaki duruşlarını ortaya koyar:

Sophia: *Doktor Veithausen?*

Dr. Veithausen: *Evet benimle konuşmak istemişsiniz?*

Sophia: *Zaman ayırdığınız için teşekkürler. Bende bu kurumda çocukların öldürüldüğü endişesi var. Toni ve Johann dün gece öldü.*

Dr. Veithausen: *Evet, biliyorum.*

Sophia: *Ama ikisi önceki günler kendiniz de gördünüz. Diğer çocuklar bana hemşire Kiefer'in ikisine de ilaçla karıştırılmış ahududu suyu verdiğini söyledi, bu tesadüf olamaz.*

Dr. Veithausen: *Müsterih olun hemşire Sofia. Burada benden habersiz hiçbir şey olamaz.*

Sophia: *İki çocuğun öldürüldüğünü biliyor muydunuz?*

Dr. Veithausen: *Bayan Kiefer'i çocukları kurtarması için Hadamar'dan ben getirttim. O onun için burada. Kabiliyetlerine ihtiyacımız vardı.*

Sophia: *Yani gizlice ötenaziye devam ediliyor.*

Dr. Veithausen: *Gizli mi? Neden gizli olsun ki? Lütfen otur. Tüm akıl hastanelerimiz bu sorumluluğu üstlendi. Alman nüfusunun iyiliği için kalıtsal hastalıklardan kurtulmalıyız. Tüm bu sorunların üstesinden gelmemize yardım edin. Ebeveynlerin çoğunun onların yükünü hafiflettiğimiz için mutlu olduğunuzu biliyor musunuz? Ebeveynlerin ve hatta çocukların kendileri bile.*

Sophia: *Buna inanmayı reddediyorum. Bu hastalar sizin korumanız ve bakımınız altındadır.*

Dr. Veithausen: *Evet haklısınız. Peki ya sizin korumanız? Diğer rahibelerle birlikte şarkı söyleyerek hastaları otobüslere bindirirken gittikleri yerde başlarına ne geleceklerini biliyordunuz.*

Sophia: *Aslında o teselli amaçlıydı.*

Dr. Veithausen: *Olaylar bizzat burada olurken mi karşı geliyorsunuz yani? Aradaki fark ne? Aradaki fark tam olarak nerede?*

Sophia: *Führerinizden daha yüce olan bir yargı makamı var.*

Yukarıda yer alan konuşmadan sonra Dr. Veithausen, Sophia'nın hastanede hastalara uygulanan ötenazi işlemlerinin önünde engel olacağı anlar ve Hadamar'dan Edith Kiefer'i transfer eder.

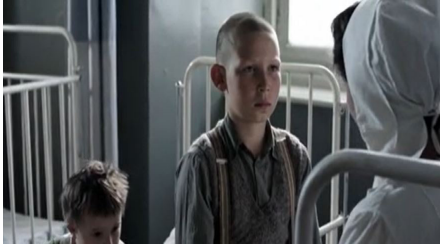
Hemşire Edit Kiefer

Hemşire Kiefer, Dr. Veithausen gibi dışarıdan bakılınca dost canlısı gibi gözükse de hastanede gerçekleşen tüm ölümlerin odağındadır. O hastaneye transfer olana kadar çocuklar, kendilerine verilen barbitürat denilen madde içirilerek zehirlenmekteydiler. Dr. Veithausen ile görüşen hemşire, çocukların barbitüratların tadını beğenmedikleri için tükürdüklerini ve bunun da süreci zorlaştırdığını söyler. Ancak ahududu suyu ile zehri verdiğinde sorun çıkarmadıklarını belirtir. Hemşirenin bulduğu bu yöntem Dr. Veithausen'ı bile şaşırtır ve daha fazla ahududu suyu sipariş edeceğini söyler. Hemşire Kiefer'in cinayetleri işlerken kendisini motive eden şeyin ne olduğu Ernst ile arasında geçen aşağıdaki diyalogda yer almaktadır:

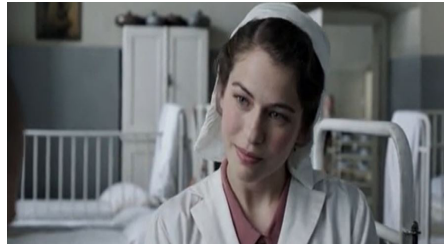
Hemşire Kiefer: *Biliyor musun Ernst, ben küçük bir kızken babam beni ormana yürüyüşe çıkarmıştı. İki arka bacağı da kırılmış bir yavru karaca bulduk. Acı içinde çığlık atıyordu, korkmuştu ve kaçmak istiyordu ama kaçamadı. Eve götürmek istedim, onu beslemek ve tekrar sağlıklı hale getirmek istedim ama başaramadım. Zavalı hayvanın acısını gereksiz yere uzatmış oldum.*

Ernst: *Peki ya sonra?*

Hemşire Kiefer: *Babam acısına son verdi, sence bu yanlış mıydı?*



Resim 16. Ernst



Resim 17. Hemşire Kiefer

Filmde önce çıkan karakterlere genel olarak bakıldığında Nazi yönetiminin Ari Irk oluşturma çabasına destek verenler ve karşı çıkanlar olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Ernst ve arkadaşı Nandi ile rahibe Sophia yapılanları katliam olarak nitelerken, Dr. Veithausen ve Hemşire Kiefer merkezde uygulanan ötenazi programının toplumun yararına olduğunu savunurlar. Onlara göre dünyanın sayılı miktardaki kaynaklarının sadece sağlıklı ve alt insan grubu dışındakiler tarafından kullanılması esastır. Bu iki grup dışında bir de kimi zaman çekimser tavırlarıyla dikkat çeken ve yapılan ötenazi işlemlerinden ciddi manada rahatsızlık duyan kişiler de bulunmaktadır filmde. Bunlardan birisi hasta bakıcı Paul, diğeri ise hastanede patolog olarak görev yapan Witt'dir. Hasta bakıcı Paul'un yapılanlara karşı ilk tepkisi, asi tavırlarıyla dikkat çeken ancak fiziksel ve zihinsel olarak herhangi bir engeli bulunmayan Christoph'un listede adı olmamasına rağmen öldürülmek üzere gri otobüse bindirilmek istendiğinde öne çıkarılır. Dr. Veithausen'a "neden Berlin'dekiler karar veriyor" diyerek tepki gösterir. Ancak bu tepki Christoph'u kurtarmaya yetmez.

SONUÇ

Ağustos'ta Sis filmi tıpkı diğer birçok derinlikli film gibi filmin konu edildiği dönemin sosyal ve siyasal atmosferinin çok iyi incelenmesiyle analizi yapılabilecek filmlerdendir. Filmin hikayesinin dayandığı dönemde meydana gelen olayların filmsel anlatımdaki karşılığı ancak bu şekilde net olarak ortaya konmaktadır. Hastanede patolog olarak görev yapan Witt, bir önceki gün öldürülen iki çocuğun otopsisini yaptığı sırada içeriye Dr. Veithausen girer ve elindeki neşterle iki çocuğun akciğerlerine ikişer kesik atarak zatürre bulgusunun ölüm raporuna işlenmesini ister Witt'den. Ardından çocukların beyinlerini çıkararak Kaiser Wilhelm Enstitüsü'ne göndermesini ister. Filmsel anlatımda yer bulan bu olayın isimler farkı da olsa gerçekte de var olduğu yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkmaktadır.

Atasoy'a göre Ağustos 2005'te Moskova arşivlerinde ulaşılan yeni belgeler, Dr. Heinrich Gross'un 1940-45 arasında Spiegelgrund'da öldürdüğü çocuk sayısının, tahminlerin çok üzerinde olduğunu göstermektedir. 1942 yılında Dr. Heinrich Gross, Viyana Biyoloji Derneği üyelerine 'akrocefalodaktili'si olan üç aylık bir erkek çocuğun kafatası ve beyin bulgularını sunmuştur. Savaş sona erdikten sonra Dr. Gross, 1952'de aynı olguyu bu kez Morfoloji Yıllığı adlı Almanca dergide makale olarak yayınlamıştır. İlk bilimsel yayınına konu olan 'protokol No: 267/41' aslında Günther Pernegger'dir. Bunu izleyen 35 yıl boyunca Doktor Gross, kimi zaman tek başına, kimi zaman Viyana Üniversitesi Nöroloji Enstitüsü Başkanı ve 70'li yılların rektörü Prof. Dr. Franz Seitelberger ya da psikiyatr Hans Hoff gibi ünlü hekimlerle birlikte, yüzlerce doğumsal kusurlu çocuğun, ölüm öncesi ve sonrası tıbbi bulgularını içeren 40 kadar yayına imza atmıştır. Almanya'nın ünlü Max Planck Beyin Araştırmaları Enstitüsü gibi merkezler, onun gönderdiği beyin preparatları ile araştırmalar yaparak yeni hastalıklar bulmuş ve yeni tanı yöntemleri geliştirmiştir. Viyanalı Doktor Gross'un çocuklara ait hasta kayıt bilgilerine, fotoğraflara, idrar, kan ve omurilik sıvısı analizlerine, hava ensefalografi sonuçlarına, otopsi bulgularına, beyin preparatlarına nasıl ulaştığını soran olmamıştır (<https://www.hurriyet.com.tr/beyaz-gomlekli-olum-ya-da-267-41-in-izini-surmek-3542946>, E.T.: 31.08.2023).

Filmin altını çizdiği önemli hususlardan birisi de Alman Çingenesi olarak da tabir edilen Yeniş'ler üzerinde uygulanan soykırım niteliğindeki eylemlerdir. Nazi soykırımını dendiğinde ilk akla gelen topluluk her ne kadar Yahudiler olsa da Yeniş'ler gibi özellikle Avrupa'da göçebe olarak yaşayan gezgin topluluklar da Nazi soykırımından nasibini almıştır. Filmdeki ana karakter olan Ernst Lossa'nın bir Yeniş çocuğu olması, soykırımın sadece Yahudiler üzerinde uygulanmadığının altını çizer.

Filmde olayların merkezi niteliğindeki Sargau Akıl Hastanesi, adeta bir hapisane görünümündedir. Hastanenin doktoru Veithausen hapisane müdürü gibi hastalar ise mahkum gibi sunulur filmde. Hastaların merkeze ilk getirilişlerinde saçlarının kazıtılması ve sonrasında bir mahkum gibi çalıştırılmaları bu kanıyı güçlendirmektedir. Hastanede bulunan ve çalışmaya elverişli kişiler, patates ayıklama, merdiven silme gibi gündelik işlerin yanında ormandan odun toplama ve hasat yapma gibi işleri de bir görev gibi yerine getirmektedirler.



Resim 18. Patates Ayıklama



Resim 19. Hasat Toplama

Kaynak: *Ağustos'ta Sis*

Tarihsel gerçeklere dayandığı iddiasında olan filmlerin birçoğunun bitiminde yer alan bilgilendirme notu, *Ağustos'ta Sis* filminde de bulunmaktadır. Aşağıda yer alan ifadeler filmin sonunda bilgilendirme notu olarak sunulur:

Ernst Lossa 9 Ağustos 1944 yılında öldürüldü. Gerçek katil hiç bulunamadı çünkü şüpheliler birbirini suçladı. Akıl hastanesindeki ötanazi programı Almanya'nın teslim oluşundan 56 gün sonrasında son buldu. Hastane müdürü üç yıl hapis cezasına çarptırıldı ama 1949'da cezai ehliyeti olmadığı ilan edildiği için 1954'de Baviera Adalet Bakanı tarafından affedildi. Hasta bakı-

cısı (Paul) bir yıl hapis cezasına çarptırıldı. Hemşire (Kiefer) ise dört yıl hapis cezasına çarptırıldı. Cezası tamamlandıktan sonra çocuk hemşiresi olarak işine devam etti. 1939-1945 yılları arasında akıl hastası ve engelli 200.000 kadın, erkek ve çocuk gaz odalarında ilaç yoluyla ya da mahrumiyet beslenmesi yöntemiyle öldürüldü. Nandi ötanazi programından kurtulmayı başaran az sayıda insanı temsil eden hayali bir karakterdir (*Ağustos'ta Sis* (2016). Film. Yönetmen: Kai Wessel).

KAYNAKÇA

Azarkan, Ezeli, Nuremberg'ten La Haye'ye Uluslararası Ceza Mahkemeleri (Uluslararası Ceza Mahkemeleri), Beta Yayınevi, 2003, s. 93.

Başak, Cengiz, Uluslararası Ceza Mahkemeleri ve Uluslararası Suçlar, Turhan Kitabevi Ankara, 2003, s. 77.

Bauman, Zygmunt. (2003). Modernlik ve Müphemlik. (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beşiri, Arzu, “Soykırım Suçu”, Genç Hukukçular Hukuk Okumaları, İstanbul, 2016, s. 467.

Darı, Abdülhakim Bahadır; Gülada, Mehmet Ozan (2021). “Medya emperyalizmi bağlamında Nazi almanyası işgali altındaki sırbistan Medyası üzerine inceleme” Medya Emperyalizmi (Ed. M. Gökhan Genel) Berikan Yayınevi, Ankara, Ss. 323-344

Foucault, Michel. (2020). Büyük Kapatılma. (Ferda Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Genel, M. G. (2019). İletişim Çağında Dijital Kültür, *Donald Trump ile Değişen Siyasal İletişim Kültürü “Twitter Örneği”*, (edit. Mehmet Gökhan Genel), Konya, Eğitim Yayınevi.

Gürbilek, Nurdan. (2012). Benden Önce Bir Başkası. 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Yücel, A., & Uğur, U. (2018). Resim ve Sinema Renk İlişkisinin Film Afişlerine Yansıması. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 247-259.

<https://www.dailymotion.com/video/x4y9602>, E.T.: 24.08.2023

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/nazi-racism>

https://inhak.adalet.gov.tr/Resimler/Dokuman/2312020093827bm_11.pdf

<https://www.hurriyet.com.tr/beyaz-gomlekli-olum-ya-da-267-41-in-izini-surmek-3542946>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Öjenik>

Ağustos'ta Sis (2016). Film. Yönetmen: Kai Wessel

SİNEMADA METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA SUÇ OLGUSU VE JOKER KARAKTERİ

Doç.Dr. Ufuk UĞUR³

Doç.Dr. Adem YÜCEL⁴

ÖZET:

Sinema keşfinden günümüze kadar öncelikle ticari bir araç ve kitlelere eğlence sunan kapitalist bir pratik olarak ortaya çıkmıştır. Sinemanın sanat formu olarak kabul görmesi, kurgusal nitelik ve etkili anlatımı sayesinde dış dünyanın aktarılması ya da yorumlanması süreciyle gerçekleşmiştir. Sinema insanın içerisinde yaşadığı toplumla, zamanla ve mekanla kurduğu ilişkiyi betimleyen en önemli sanatlardan birisidir (Tosun, 2020:1374). Kendine özgü anlatım dilini resim fotoğraf gibi sanatlardan aldığı yansıtmacı, tiyatrodan devraldığı kurgusal hikaye anlatımı ile biçimleyen sinema bu özellikleri işleyip zenginleştirebilen etkili ve günlük yaşam içerisinde yoğun olan popüler sanat dalıdır. Günümüz postmodern sanat anlayışı da farklı sanat disiplinlerinin birbirleriyle olan ilişkileri üzerine örülüdür. İçinde bulunduğumuz postmodern dönem sanat anlayışında metinlerin okuma yöntemi olarak metinlerarasılık kavramının benimsendiği görülmektedir. İki ya da daha fazla metin arasındaki alışveriş işlemleri belirten metinlerarasılık kavramı yazınsal ve diğer disiplinlerin dışında sinema alanında da karşılık bulmuştur. Bu çalışmanın ana hatlarını sinema alanında farklı filmlerin birbirlerini alıntılama, kopyalama, birbirlerine gönderme vb. işlemler metinlerarasılık bağlamında değerlendirme oluşturmaktadır. Metinlerarasılık kavramı farklı filmlerdeki konu, tema, söz, dialog vb. üzerinden olduğu gibi karakterler üzerinden de ele alınabilir. Bu bağlamda çalışma kapsamında metinlerarasılık bağlamında farklı filmlerde ortak kullanıldığı gözlemlenen joker karakteri üzerinde suç teması incelenmektedir.

3 Doçent Dr., Ufuk UĞUR, Ordu Üniversitesi, ufukugur@odu.edu.tr

4 Doçent Dr., Adem YÜCEL, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, admycl@gmail.com

ABSTRACT:

From its invention until today, cinema has primarily emerged as a commercial tool and a capitalist practice that offers entertainment to the masses. The acceptance of cinema as an art form has been realized through the process of transferring or interpreting the external world, thanks to its fictional quality and effective expression. Cinema, which shaped its unique expression language with reflective arts such as painting and photography, and fictional storytelling inherited from theater, is an effective popular art branch that can process and enrich these features and is intense in daily life. Today's understanding of postmodern art is based on the relationships between different art disciplines. It is seen that the concept of intertextuality is adopted as a method of reading texts in the art understanding of the postmodern period we are in. The concept of intertextuality, which indicates the transactions of exchange between two or more texts, has also found a response in the field of cinema, apart from literary and other disciplines. The main lines of this study are the ways in which different films in the field of cinema quote, copy, refer to each other, etc. transactions constitute evaluation in the context of intertextuality. The concept of intertextuality can be used in different films such as subject, theme, words, dialogue, etc. It can be discussed through the characters as well as through the characters. In this context, within the scope of the study, the crime theme on the joker character, which is observed to be used in different films in the context of intertextuality, is examined.

GİRİŞ:

Tarihsel süreçte değişime/gelişime uğrayan toplumsal yapılar gibi o yapıyı yansıtan sanat anlayış ve biçimleri de günümüze kadar evrimleşerek gelmiştir. Sanat ve sanatçı kimi zaman iktidar ve egemen güç tarafından yönlendirilen uyumlu kimi zaman ileriye dönük aydınlanmacı reformist ve günümüzde ise eskinin önemsendiği/benimsendiği (postmodern) yapıyla biçimlenmiştir. Bu bağlamda Ortaçağ dönemi sanat anlayışı kilisenin egemenliğinde geleneksel yapının önemsendiği ve dinsel etkilerin belirleyici olduğu yaklaşımı ifade etmektedir. Bu dönemde dinsel içerikli olaylar sanatı/sanatçıyı şekillendirirken geleceğe yönelik ilerleme söyleminden söz etmek mümkün görünmez. Ardından gelen modern dönem geleneksel değerlere karşı çıkan ilerici, aydınlıkçı, özgürlükçü unsurlar ile sürekli yenilik içeren devrimci bir güç olarak algılanır. Modern dönem ortaçağdan kopuş, kilisenin, din baskısının toplum üzerindeki etkilerinin azalarak ciddi reformların gerçekleştiği, demokrasi fikir ve ifade özgürlüğü gibi kavramların geliştiği dönemdir. Modernizm, gelenekseli bütün kurum ve kuramlarıyla reddeden, sürekli ilerleme düşüncesinde olan ancak sanat ve sanatçıyı da özgün yaratım baskısı altında tutan yaklaşımdır. Bu dönemde sanat anlayışı sürekli yenilik peşinde koşan ve sanatçının otoriter yapısında biçimlenen farklı türlerin etkisine kapalı ve disiplinleştirilmiş bir alandır. Modernizm ileriye dönük yapısıyla devrimci/ilerici bir güç olarak algılanmakla beraber süreç içinde yaşanan kırılma anları nedeniyle toplumlarda giderek inançsızlık ve güvensizlik yaratmıştır. Yeni olan her şeyin modern olarak algılandığı ve sürekli yenilik/özgünlük arayışının egemen olduğu bu dönemde yaşanan toplumsal olumsuzluklar değişim ve yeni bir sanat anlayışının habercisidir. Bu süreçte ortaya çıkan postmodern dönem, modernizmin yeniliği arayan, gelenekseli reddeden ve sürekli ilerleme düşüncesine karşı bir tepki olarak doğmuştur. Önceki dönemden kopuş ve başkaldırı olarak değerlendirilen postmodern tanımı üzerinde henüz bir belirsizlik hali söz konusudur ve Featherstone'a göre «ne kadar postmodern varsa o kadar postmodernist biçim vardır» (Featherstone, 1998:207). Sanat alanında postmodernizm, çoklu yapı ve sanatsal disiplinlerin birbirini etkilediği, türlerin iç içe geçtiği yaklaşımı ifade eder. Çeşitli yöntem ve tekniklerle eskinin yeniyle harmanlandığı sanatsal biçimlere ola-

nak sağlayan postmodern yaklaşım özgünlük anlayışının reddedildiği ve sanatlar arası alışverişlerin benimsendiği yapıdadır. Modernitenin sorgulanması ve aşılması bağlamında postmodern dönem yeni bir evreyi de işaret eder. 1960'lı yıllarda yeni bir düşünce biçimi olarak sunulan postmodern sanat, modern sanat anlayışının aksine sanatçı otoritesini ve üslupçuluğu reddeder. Eskinin ya da önceki yapıtın çeşitli yöntemlerle tekrarlandığı, anımsatıldığı postmodern yapıt, uygulanan dönüştürme işlemleriyle taklit ya da kopyalama biçimiyle sunulan karmaşık yapıdadır. Postmodern dönem sanat anlayışında açık yapıt, çoksesselik ve önceki ile şimdinin harmanlanarak sunulduğu, özgünlüğün önemsenmediği biçimler ön plandadır. Bu bağlamda öncelikle yazınsal (kimilerince mimarlık) alanda kabul gören postmodern anlayış Bakhtin'in "söyleşimcilik" kuramından yola çıkılarak geliştirilen metinlerarasılık kavramını okuma yöntemi olarak kabul eder. Kültürel düşünsel ve sanatsal açıdan değerlendirildiğinde büyük anlatıların sonu anlamına gelen postmodern dönemde okuma/çözümleme yöntemi olarak benimsenen metinlerarasılık kavramı öncelikle metni özerk yapıda kabul eder ve "iki ya da daha fazla metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak da algılanabilir" (Akt. Aktulum, 1999:17). Kavrama göre önceden bilinmeyen ve özgün olan yapıt neredeyse imkansızdır. Bilinçli ya da bilinçsiz öncekiyle çakışmayan, ötekinden izler taşımayan metin(ler) söz konusu değildir. Her sanatsal yapıtın bir metin olarak görüldüğü postmodern anlayışta metin (yapıt) alıntı/kopyalama/taklit/gönderge yöntemleriyle öncekinden esinlenir ya da öteki metinden etkilenir. Kristeva'ya göre «Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür (Akt. Aktulum, 1999:41). Öncelikle yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki alışveriş işlemleri ve bu yöntemleri ifade etmek üzere kullanılan metinlerarasılığın yanı sıra farklı disiplinler arasındaki alışveriş işlemlerini tanımlamak üzere zamanla göstergelerarasılık kavramı benimsenir. "Farklı alanlara ait alışverişler, sözsöz yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için metinlerarasılık yerine daha çok göstergelerarasılık kavramı yeğlenmektedir" (Aktulum, 2011:16).

1. MODERNİZM VE SANAT ANLAYIŞI

Belli zaman dilimlerinden oluşan dönemler siyasal, ekonomik ve toplumsalın yanı sıra bu unsurları yansıtan sanat anlayışlarıyla da belirir. Tarihsel kronolojiye dönemselsel olarak bakıldığında kilise ve feodalitenin egemen olduğu dönem ortaçağ, akıl bilim ve bilimsel bilginin egemenliği modern dönemi ifade ederken günümüzde sıklıkla 'postmodern' yaklaşımdan söz edilmektedir. Modern dönem süreklilik içeren yapısı ile "çoğunlukla yeni olana gönderme yapar. Modernizm bir dönem, biçem, yapıt türü ya da bunların kombinasyonu olarak çeşitli biçimlerde tartışılan bir kavramdır. Kelime, halihazırda olan, şimdiki zamana ait, 'tam şimdiyi karakterize eden yapısıyla kısmen de avangardı ifade etmektedir" (Childs, 2003:22). Birçok kaynakta aydınlanma çağı olarak görülen ve kapitalist sistemin gelişmesiyle başat hale gelen modernlik, akıl, bilim ve demokrasi gibi kavramların da baş tacı edildiği dönemdir. "Modern kelimesi farklı tanımlarla karşılık bularak kimileri tarafından aslında 'geleneğin ıslahı' (Williams, 2005:252) olarak ele alınırken kimi tanımlardaysa "geleneksel olanın yaşamın birçok alanında modern olanla birlikte varlığını sürdürdüğü" (Giddens, 2001:113) şeklinde ifade edilir.

Modernizm, kabul gördüğü ilk dönemde gelenekselin reddedilmesi ve orta çağdan kopuş olarak algılanan, özellikle Batı'da kilisenin, dinin baskısından kurtuluş olarak sunulan bir kavramdır. Aydınlanma felsefesinin daha özgürlükçü, eşit ve eleştirel yaklaşımıyla beraber modern toplumların gelişimine katkı sağlayan düşünce biçimi olarak benimsenen modernizm, ilerici ve devrimci bir güç olarak ortaya çıkar; aynı zamanda bütün kurum ve kurallarıyla kültürel yapıda belirleyicidir. "Çıkış noktası olarak Rönesansın gösterildiği modernlik kavramı bilimsel bilgi ve bireyciliğin öne çıktığı bir anlayıştır. Bu bağlamda rasyonalizm önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar ve rasyonalizm dinsel gelenekleri akılla uzlaştırma ve popüler dinsel bilinci oluşturan kavramların altında yatan mantıklı düşünceleri tanımlama girişimidir" (Symonds, 2005:237). Bu noktada önemli olan uygarlaşma, gelişme, ilerleme gibi kavramlardır ve kültür sanat alanında etkili olan bu yaklaşım sayesinde eğitim, yeniye olan rağbet ile akılcılığın ön planda tutulması yükselen değer olarak karşımıza çıkar. Toplumsal ve kültürel yapıda bir kırılma anı olarak nitelendirilen modernleşme

kavramının zihinsel süreci Fransız devrimi ile başlar. Modernizm ilk başlarda ilerici, aydınlıkçı ve devrimci gibi pozitif nitelikler içeren yapısına rağmen, yaşanan toplumsal trajediler nedeniyle zamanla olumsuz eleştiriler alır. Özellikle iki dünya savaşının yarattığı ekonomik ve kültürel çöküntüler o dönemde endişe, korku ve kaygı yaratır. Bu bağlamda modernizme duyulan inanç ve güven duygusu sarsılır ve insanlar yaşadıkları topluma güvenlerini kaybederler. Modern dönemin sonunu özellikle Nazizm ve ekonomik buhranlar, Vietnam savaşı ve doğadaki tahrifatlar gibi olumsuzluklardan doğan inançsızlık, umutsuzluk hazırlar. Bu bağlamda sanayi devrimi ve endüstrileşme ile oluşan sınıf kavramı, emeğin sömürülmesi, eşitsizlikler, inanç ve güvenin bunalımı insanların siyasal-toplumsal olana karşı başkaldırmalarına neden olur. Sanatın ve sanatçının uğraş alanına konu olan bu somut gerçeklikler bir boşluk ve hiçlik duygusu yaratarak insanları o dönemde nihilizme doğru yöneltmiştir. Modern olarak nitelendirilen dönemde sanat ve sanatçı, baskı altında ve ezilen bireyin gündelik sorunlarından uzaktır. Sanat eserinin özgünlüğü üzerinde duran ve bozulan yapıların birey üzerindeki etkilerini eserine taşıyan sanatçı bu dönemde ürettikleriyle daha çok müzelerde ve halktan kopuk tavrıyla bir yabancılaşma içindedir. Gelinek noktada toplumsal gerçeklerden uzaklaşan ve hiçlik duygusuna kapılan birey için artık farklı bakış açıları önem kazanır. Modern dönemde sanat, bir anlam taşıyıcı olarak neden-sonuç ilişkisine bağlı, başı sonu belli, yaratıcı yazar figürünü ve sanatçının otoritesini benimseyen, sürekliliği önemseyen yapıda, halkın istek ve ihtiyaçlarından uzaktır. Modernizmin ana temalarından biri yenilik kavramı olduğundan bu vurgu doğal olarak sanat alanında da kendini gösterir. “Modern sanat daha çok geçmişin ve gelenekselin değerleriyle bağlarını koparan, yenilik ve daha önce söylenmemiş olanın üzerine kurulan yapıdadır. Modern sanat “şimdi mutlak yeni bir şeylerin, dünyada daha önce görülmedik bir şeylerin yaratımı anlamına geliyordu” (Kumar, 2004:207). Modernizmin ilerici, aydınlıkçı yapısı sanat alanında da, “genellikle geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana kadar hiç bir sanatçının yapmayı bile düşünemediği şeyler yapmaya çalışan sanat anlayışını” (Gombrich, 2004:442) ifade etmektedir. Başka bir görüşe göre ise “yazın alanında modernizm kavramı, geleneksel bakış açısıyla anlamın dayatıldığı, kuralların önceden belirlendiği, alıcının edilgin bir konuma sokuldu-

ğu, her şeyin ‘belli’ olduğu bir yazın ve yapıt anlayışını getirmiştir” (Aktulum, 2008:1). Bu bağlamda modern dönemde sanat yaratıcı yazarın egemenliği altında, okurun ikinci planda olduğu özgünlük peşinde ve otoriter bir yapıdadır. “Sanat hayattan kopmuş sadece biçime dönüşmüştür. İlk dönemlerinde avangart özellikler taşıyan modern sanat neredeyse yaşamdan kopuk bir yerdedir. Modernist sanat sonsuz ve değişmez olanı temsil eder” (Baudelaire, 2003:61). Sanat için sanat anlayışının önemsendiği bu dönemde sanat sıradan insanın yaşamına değil neredeyse burjuva alanına ait bir kavramdır, burjuvazinin sanatıdır. Bu soyut yaklaşım modern sanatta elitist ve otoriter anlayışı getirir. Modern sanat anlayışı aynı zamanda sanat yapıtının tekliği ya da biricikliğini önemser. Modern yaklaşım, sanatçının ürettiği yapıtta özerkliği vurgular ve orijinal, özgün olan önemsenir. Sanatçı modern yaklaşımda yaratıcı olmakla beraber eseri de aynı zamanda özgün metin olmak zorundadır. Farklı olanı üretmek sanatçıyı daha önce yapıtlardan karmaşık bir yapıda üretime zorlayarak seçkin bir tavır edinmesine neden olur, bu bağlamda yapıtın izleyen kitlesi de daha dar bir topluluğu ifade eder. Sürekli yenilik, özgünlük ve farklılık peşinde koşmak durumunda olan sanatçı elbette baskı altındadır. “Günümüz modernliğini, öteki çağların modernliğinden ayıran şey, önemli olmakla beraber yeni ile şaşırtıcı olana tapmamız değil; bir yansıma, yakın geçmişin bir eleştirisi, sürekliliğin kesintiye uğratılması olduğu gerçeğidir” (Paz, 1996:15). Modern sanat yapıtı yaratıcısının yaratım sürecinde oluşturduğu yoğun bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkar, bu nedenle modern sanatı tüketen kişinin de eseri tam olarak algılayıp kavrayabilmesi için ortaya bir çaba koyması gerekir. Ancak bu çabayı ortaya koyabilmek için de konu üzerinde belli bir bilginin olması, yeterli bir eğitim sürecinden geçmiş olması gereklidir. “Modern sanat bu nedenle görece daha küçük topluluklara yöneliktir ve seçkincidir” (Özkişi, 2007:104). Sinema da bir modern dönem aygıtı olarak kapitalist kültürün eğlence aracı olarak ortaya çıkmıştır. İlk dönemlerinden itibaren sinemasal alanda farklı anlatı biçimleri özellikle klasik/modern karşıtlığı ile belirmiştir.

1.1. Modern Sinema

Tarihsel açıdan modern sanatın gelişmesinde bilim insanları ve düşünürlerin kilise baskısından kurtulmaları önemli rol oynar. “Modernlik tasarısı, 18.yy.da yaşayan aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa ve özerk bir sanat geliştirme amacını güden çalışmalarıyla biçimlenmiştir” (Özen, 2008). Özgürleşme sürecinde kurallardan kurtulan ve geleneksel yapıdan uzaklaşan sanatçılar modern dönem anlayışının öncüleridir. Geçmişin bağlarından uzaklaşarak kalıpların dışına çıkma refleksi sanatçıyı bu defa modernizm kalıbının içine yerleştirmiştir. Sinemasal alanda modernist eğilimler 1960’lı yıllara denk gelir ve bütün Avrupa da yaygınlaşır. Görsel masallar anlatan sinemanın anlatı yapısı klasikten modern olana doğru evrimleşirken modern anlatının gelişiminde sinemasal bir tür olan ‘Kara Film’ anlatısı oldukça etkilidir. Alman Dışavurum sinemasından etkilenmiş olan bu tür, Hollywood gangster filmlerini tanımlamak için kullanılır. Genel olarak kentsel dekor anlayışı ile bezenen kara film örnekleri anlatı açısından yarattığı tipler ve atmosferle görsel farklılıklar sunar. “Kara film klasik anlatı yapılarını korurken, klasik anlatı mantığını parçaladığı için klasik ve modern sinema arasındaki bir geçiş adımı olarak görülebilir” (Yılmaz, 2010:260). Sonraları çalışmalarını klasik anlatı dışında örnekleyen birçok modernist yönetmen kara film anlayışından izler taşır. Bu etkilenmelerin yanı sıra modernist anlatıyı oluşturan filmler çoğunlukla akım yönetmen ve filmleridir. Dışavurum sinemasından Yeni Dalgaya kadar olan bütün yönetmen filmleri auteur bağlamında modern anlatıya sahip filmler olarak kabul edilirler. “Eğer kara film klasik anlatımdan bir sapma olarak görülebilirse, başka bir çağdaş olan yeni gerçekçilikte bu anlamına gerçek bir alternatifte uygun unsurları sunmuştur. Yeni Gerçekçiliğin modernizme başlıca katkılarından biri anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırması böylelikle anlatı yapısını gevşetmesiydi. Anlatının arka planının artan önemini görsel motiflerin ve arka planda olan olayların ön plandaki başka karakterlerin başına gelen olaylarla neredeyse eşit önemde olmasıdır” (Yılmaz, 2010:267). Hikaye ya da öykü anlatan sanat dalı olarak sinemanın yazılan senaryo bağlamında cümleleri görselleştirmesi önemli sorunlardan biri olmuştur. Bu problemleri sürece ilişkin Yeni-Dalga

sinemacıları tarafından “Kamera-Kalem” olarak adlandırılan kavram ortaya atılmıştır. Bu kurama göre yönetmenler “bir romancının bir kitap yazması veya bir bestecinin müzik parçasını yaratması gibi” (Biryıldız, 2008:84) kameralarını kullanmalıdır. ‘Cahiers du Cinema’ (sinema defterleri) dergisi etrafında toplanan Truffaut, Godard, Chabrol gibi yönetmenler sinemanın da bir dil yetisine sahip olduğu görüşünden hareketle “Modern Sinema” yaklaşımının önünü açan düşünceleriyle yeni bir hareket başlatırlar. Sinemada modernist yaklaşım karakteristik olarak en çok auteur yaklaşımını benimser. Modern sanat filmi 1.Dünya Savaşı sonrasında tiyatrodaki, edebiyattaki, müzikteki ve diğer sanat dallarındaki modernist dalgaya sinemanın yanıtıydı. Modernist sinema bir stil ya da pratik değil özel bir dönemde genel olarak kabul edilmiş düşünceleri ifade etmek için çeşitli stilistik çözümleri uygulayan bir modernist sanat biçimiydi (Yılmaz, 2010:49). Klasik Hollywood stilini ve bu stilin öyküyü fark ettirmeden anlatmayı benimsemiş öncüllerinden farklı olarak, bazı çağdaş yönetmenlerin stili gizlemesi ve bize bir film izlediğimizi unutturması daha az olasıdır” (Kolker,2009:62). “Modernist filmlerde genellikle izleyicide oluşan gerçeklik yanılması ve özdeşleşme sürecini kırmak için görülen ya da duyulan bir anlatıcı figürüne rastlanır. Jean Luc Godard’ın Serseri Aşıklar filminde olduğu gibi seyirciye doğrudan seslenen anlatıcı figür bazen filmin baş karakteridir. Bu illüzyon bozan yabancılaştırma efekti uygulamasına Federico Fellini’nin ‘Roma’, ‘Ve Gemi Gidiyor’, Ingmar Bergman’ın ‘Persona’, Godard’ın ‘Çinli Kız’, Wim Wenders’in ‘Berlin Üzerinde Gökyüzü’ gibi pek çok modernist filmde rastlanır” (Oluk, 2008:36). Godard karşı sinemacı olarak izleyicinin olay ya da kahramanla özdeşleşmesini değil, zihinsel faaliyette bulunmasını tercih eden yönetmenlerdendir. “Godard’ın amacı aynı zamanda izleyiciye bir film izlemenin rahatlığını sağlayan her şeyi ortadan kaldırmaktı. Godard kendi filmini izleme ediminin tanımlanan gerçekliğe katılmak kadar zahmetli olmasını isterdi” (Yılmaz, 2010:327). Modern sinema anlatısını Alman Dışavurum sinemasına kadar götürmek mümkünken, yaklaşımı benimseyen kuşak daha çok Yeni Dalga akımı yönetmenleri; Truffaut, Godard, Resnais gibi isimlerdir ve çoğu eleştirmenlikten gelmektedir. “Klasik film formunu reddeden bu entelektüel yönetmenlere göre her film yeni bir roman gibi tüm uyuşumlardan bağımsız bir şekilde oluşturulur. Her film ayrı

bir sanat manifestosu, ayrı bir sinema kuramı gibi üretilmiştir” (Wikipedia.org). İzleyici ve teknoloji açısından da modern dönemde sinema artık toplu olarak bir salona girilip karanlık ortamda birlikte film izlenen eylem olmaktan çıkmaktadır. Vertov’un deyişiyile ‘Toplumlar için ‘afyon’ ya da ‘düş makinasi’ olan klasik/geleneksel sinema’ (Parkan, 1991:14), değişik formlarda sunulmaktadır. Yaşamın aynası ya da var olanı aktarma yöntemi olarak yedinci sanat günümüzde anlatım dilini oluştururken biçim ve içerik olarak evrimleşme sürecindedir. Bu süreç elbette sanatın diğer alanlarında da kendini göstermekte ve toplumsal olanın dönemsel olarak yansımaları bir “izm” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda modernizm olarak adlandırılan dönemde stil ve üslup sahibi yaratıcı yönetmenlerin egemenliği söz konusudur. Modern dönem sinemasında yönetmen biçimini oluşturur ve sıklıkla varlığını hissettirir. Özgün ve orijinal olan ön plandadır. Bir öykü temelinde gelişen olay örgüsü klasik sinemanın aksine giriş, gelişme sonuç şeklinde olmak zorunda değildir. Modern sinemada her olay çözüme ulaşarak sonlanmak zorunda da değildir. Katharsis, yani özdeşleşmeye önem verilen klasik/geleneksel anlatı sinemasının aksine modern dönem biçem sahibi yönetmen sinemasında (Örneğin Godard) yabancılaşma efektleri kullanılarak seyirciye anlatılan olayları sorgulama fırsatı verilir. Yeni bir buluş olarak büyük heyecan yaratan sinema, resim ve fotoğraftan devraldığı gerçekliğin aktarımında oldukça inandırıcı unsurlara sahiptir, ilk film gösterimlerinde, insanlar izledikleri film sonrası yaşamı da bir film gibi algılayacak kadar etkilenmişlerdir. Modern dönemin belki de en önemli icadı olan sinemada klasik anlatı sayesinde hikayedeki kahraman ya da kahramanla özdeşleşen seyirci eleştirme duygusundan yoksun bırakılır ve olayların içine karıştırılarak yaşantı birliğine sokulur. “İzleyici dolayısıyla bilinçlenip birtakım kararlar vereceğine, bilinçaltına sokuşturulan yargıları edilgen, pasif bir biçimde kabullenmek zorunda bırakılır” (Parkan, 1991:15). Sinema hikaye anlatan kurgusallığı ile insanlar için aynı zamanda bir kaçış, boşalma ve gündelik sorunlardan uzaklaşma alanıdır.

2. POSTMODERNİZM VE SANAT ANLAYIŞI

Postmodernizm, modern dönemin bütün kurum ve kurallarını reddeden modern döneme tepki olarak oluşan sanatsal/kültürel/politik bir söylem olarak karşımıza çıkarken kelime anlamıyla da bir sürecin sonunu ifade etmektedir. 1960'lı yıllarda modernizmin toplumsal, kültürel, sanatsal ihtiyaçları karşılayamadığı gerekçesiyle yapılan eleştiriler ve oluşan kopuş belirtileri postmodernizmin karmaşık ve düzensiz yapısıyla ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sözü edilen karmaşıklık halini Best ve Kellner kelimenin kendi karmaşık yapısına ve oluşan farklı yorumlara bağlar. “Onların ‘post’ ön ekinin anlamsal ve dönüşümsel tarifleri üzerinde yaptıkları geniş tahlile göre postmodern söylemler ve pratikler çoğunlukla birçok postmodernistin baskıcı ya da artık tükenmiş olduğunu düşündüğü modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden net bir şekilde kopup ayrılan anti-modern müdahaleler olarak karakterize edilmektedir» (Emre, 2006:20). Kimi düşünürlere göre postmodernizm modern yaklaşımın sınırlayıcı yapısını reddediş olarak değerlendirilir ve bu bağlamda içinde modernizm karşıtlığını barındırır. Modernizmin henüz tamamlanmamış bir proje olduğunu savunan Habermans “modern olanın oluşumunu henüz tamamlamadığından oluşan olumsuzlukların da yine modernin kendi içindeki dinamiklerle giderilebileceğini belirtir. O’na göre postmodernizm liberal ekonomi ve kapitalizmin aşırı biçiminin vardığı son noktalarından biridir” (Habermans, 1994:131-152) Sarup’a göreyse modernizme karşıt olarak «postmodernizmde, çoğulculuk, çok kültürlülük, yüksek ve alçak sanat ile popüler ve elit kültür arasındaki tek düzen ayırımının çökertilmesi; sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırı kaldırması, parodi, pastiş, ironi ve oyunun öne çıkarılması; biçimsel eklektisizm ve kodların karışımının savunulması ve sürekli olarak düşünümSELLİĞE, öZgöndergeliliğe, aktararak söylemeye, alıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye gönderme yapılması söz konusudur” (Sarup, 1997:189). “Dağınık ve çok uçlu düşünce biçimiyle ortaya çıkan postmodernizm ileri kapitalist kültürdeki bir hareketi, özellikle sanatsal alanda düşünümSELLİĞİ, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastişini vurgulayan hareketin adıdır” (Ryan, Çev. Küçük, 1994:298). Postmodernizm kendine okuma/çözümleme yöntemi olarak metinlerarasılığı benimser. Metinlerarasılık

öncelikle yazınsal alanda ortaya çıkan ve farklı metinlerarasındaki alışveriş işlemlerini ifade eden yaklaşımdır. “Bu şekilde algılanan postmodernizm, sosyolojik yazıların ironileri, tutarsızlıkları ve metinlerarasılıklarıyla oynayıp duran yapıdadır” (Rosenau, 2004:31). İnsan Rönesans’tan beri yıllardır dünyayı ve yaşamı akıl yoluyla tanımaya, öğrenmeye çalışır. Doltaş’a göre «aklın bölücü, ayırıcı, sınırlandırıcı, dolayısıyla da çarpıtıcı yöntemleri nedeniyle gerçeklikte karşılıkları olmayan sözcükler ve kavramlar üretilmeye başlanarak batılı sanatçı ve düşünür ile bilim insanları dünyayı böyle algırlar. Her dilin kendi düşünce ve algılama biçimi ve değerler dizgesini kendi ile getirdiği postmodern düşünürler için açık bir gerçektir. Oysa postmodernistler «modernliğin artık özgürleştirici bir güç değil bir boyun eğdirme, baskı ve ezme kaynağı olduğunu ileri sürerler» (Rosenau, 2004,23). Postmodern açık yapıt anlayışında sanat eseri çok sesli yapıdadır. Yazarın ölümü ilan edilirken okurun doğumu ve yapıtın bağımsızlığı benimsenir. Türler iç içe geçerek bakış açısında ve anlamda çokluk yaratılır. Postmodern dönemde çizgiselliğin bozulduğu, süreksizliğin önem kazandığı, parçalı, kopuk ve okur merkezli yaklaşım önem kazanır (Kubilay Aktulum, Ders Notları, 27.09.2010). Postmodern anlayışa göre modern yapıda sunulan tek anlam dönemi geçmiştir ve artık yapıtların anlamı kendi dışındakilere göre belirlenmektedir. Bu yaklaşıma göre kapalı yapıtın anlamı kendi içinden, açık yapıtın anlamıysa ötekilere göre belirlenir. Postmodernistlere göre orijinal yapıt yoktur, sadece yinelenen yapıt vardır. Postmodern anlayış, eski eserlerin, yazarların, yapıtların tekrarlandığını söyler. Sanat eserindeki biriciklik, teknolojiyle çoğaltılıp sıradanlaştırılarak ticari nesne haline getirilir ve hemen her yerde herkesin ulaşabileceği ürünler olur. Postmodernistler, alıcının yapıtın alımlanmasına postmodern alandan katılmasını bekler. Pastiş ya da parodi gibi yöntemler sayesinde yer ya da bağlam değiştirmeye anlamsal derinlik sağlanır, yazar öteki gibi, ötekinin yaptığı gibi, ötekini taklit ederek kendi üslubunu yakalar zaman zaman (Aktulum, Ders Notları, 22.11.2010). Postmodern sanat anlayışında okuma ve çözümlene yöntemi olarak metinlerarasılık ve onun özel bir biçimi olan göstergelerarasılık kavramları benimsenir.

3. METİNLERARASILIK KAVRAMI

Sanat eserleri günümüzde postmodern öğreti bağlamında metinlerarası yaklaşımla okunmaktadır. Metinlerarasılık kavramı öncelikle yazınsal alanda (kimilerine göreyse mimaride) ve sonrasında sanatın diğer disiplinlerinde eleştirmenlerce kabul gören bir okuma/çözümleme yöntemidir. Kavrama göre hiçbir metin tek başına/bağımsız var olamaz ve her metin önceki ya da çağdaşı olan yazılı ve sözlü başka metinleri özümseyerek oluşur. Postmodern dönem içerisinde temel bir yöntem olarak görülen metinlerarasılık birden fazla metin arasındaki alışveriş işlemlerini tanımlamak için kullanılır. Kristeva'ya göre “metin alıntılardan oluşan bir mozaiktir. Bir başka deyişle, her metin eski ve çevre metinlerin yeni bir dokusudur, yeni bir kurgusudur. Bu da her metnin varoluş koşulu olan metinlerarasılığı ortaya çıkarır” (Gümüş, 2006:7). Bir okuma yöntemi olarak metinlerarasılık yaklaşımına göre her metin, başka metinlerden etkilenir, onlardan izler taşır. “Metinlerarasılık bir metnin başka metinlere gönderme yaparak anlam yaratması ve kendisini diğer metinlerle ilişkili olarak konumlandırmasıdır. Bir metnin öteki metinlerle göndermeler, alıntılar ve aktarımlarla örülmesi şeklinde ifade bulmaktadır” (Sim, 2006: 337). Postmodern öğreti içerisinde bir okuma yöntemi olan metinlerarasılık kavramı 1960'lı yıllarda Bakhtin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkan Kristeva tarafından geliştirilmiştir. Kristeva'ya göre, «herhangi bir metin, öncelikle, bir alıntılar mozaığıdır. Bir metin, öteki metinlerin özümseyerek tek bir metin içerisinde birleştirilmesinden başka bir şey değildir. Metinlerarasılık, yazarın ya da okuyucunun, bilinçli bir biçimde, daha önceki metinleri basit bir şekilde 'taklit' etmeleri değil, daha önce yazılmış, söylenmiş, en genel anlamda, inşa edilmiş anlam süreçlerinden yola çıkarak yeni metinler elde etmeleridir” (Çolak, :37). Kaynak eleştirisi olduğu yönünde eleştiriler de alan Kristeva'nın metinlerarasılık yaklaşımında “üç nosyon öne çıkar: (1) Yazan kişi (yazar); (2) Yazılan kişi (ideal okur); (3) dış (ikincil) etkenler. Bu üç olgu ona göre, yazma, yaratma, okuma, alımlama süreçlerinde birbirleriyle yatay ve dikey olarak kesişirler” (Akt. Çolak, :37). Metinlerarasılık kavramına göre bir metin eşsüremlî ya da artsüremlî olarak öteki metinlerle etkileşim içindedir. Aktulum'a göre metinlerarasılık, “hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir

tür öykünme işleminden başka bir şey değildir” (Aktulum, 2000:18). Çünkü yeni diye oluşturulan metin, daha önce yazılmış metinlerden aldığı bölümleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmektedir. Önceleri Rus Biçimcilerce metinler çoğunlukla dış etkenlerle ele alınmıştır. Sonradan “söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında çok sesli özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur” (Aktulum, 2000:7). Metinlerarasılık kavramına ilk zamanlarında dolaylı olarak değinen ve iki metin arasındaki ilişkilerde öncelikle biçim olgusunu önemseyen Rus Biçimcilerin arasında olan ve sonraları biçimciler ile yollarını ayıran Mihail Bakhtin, her metnin başka metinlerden etkilendiğini, ötekinden izler taşıdığını ve her metnin bir kesişme noktası olduğunu belirtir. Bakhtin’e göre «her söz ya da eylem öncekilerle ilgilidir, bu eylem beraberinde metne çok seslilik ve çeşitlilik kazandırır. Metinlerin karşılıklı olarak değişik boyutlarda etkileşimleri olarak değerlendirilen söyleşimcilik kuramına göre ister güncel, ister sözdizimsel, ister bilimsel olsun hiçbir söylem, “önceden söylenmiş”e, “bilinen”e, “ortak düşünce”ye yönelmeden edemez. Onun için söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgü bir olgudur» (Aktulum, 2000:26). Metinlerarasılık kavramını postmodern sanat anlayışının merkezine yerleştiren Kristeva, metinlerarasılığın bir kaynak eleştirisi değil yazınsal alanda zenginleştirici unsur olduğunu savunur. “Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir “yer (ya da bağlam) değiştirme” (transposition) işlemi ve kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır” (Aktulum, 2000:17). Bu bağlamda her metin ötekini içinde barındırır ve her yapıt öncekilerin harmanlanması şeklinde oluşur. Bu yaklaşımdan hareketle postmodern dönem de üretilen yapıtlar için tam anlamıyla özgünlük kavramından söz edilemez. La Bruyere’in belirttiği gibi, “her şey daha önce söylenmiştir”, “yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler”. Yazın hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir. Metinlerarasılık da bu çerçevede “her şey daha önce söylenmiştir” sözlerinin benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşünceyi sürdürür” (Aktulum, 2000:18).

Postmodern yaklaşıma göre her şey birbiriyle bağlantılıdır ve günümüz dünyası neredeyse metinlerarası bir dünyadır. “Michael Riffaterre, metinlerarası kavramını ‘bir metin parçasının okunmasıyla ilgili olarak bellekte olan, gönderimde bulunulan metinlerin tamamıdır’ biçiminde tanımlamaktadır. Bu bakımdan metinlerarası kavramı, yalnızca yazılı metinle ilgili bir durum değildir. Edebiyattan başka tür anlatım biçimlerinin -resim, müzik, heykel, sinema- yansıması da olabilmektedir. Diğer bir deyişle bir metin, sinemaya da gönderimde bulunabilmektedir” (Günay’dan akt. Emet 2003: 190). Bu noktadan hareketle “postmodern bir okumaya nereden başlanıp nerede son verildiği önemli değildir. Her olayda olduğu gibi her metin de birbiriyle bağlantılıdır; her şey sıkı bir metinlerarası ilişki içindedir” (Rosenau, :166). Bu bağlamda postmodern dönemde her şey birbirinden etkilenir ve her olay birbiriyle ilintilidir, her metin öncekini özümser ya da onu kendi içinde dönüştürür. Bu sayede metinler çok sesli ve söylemlerin birbirine karışarak anlam çokluğunun yarattığı yapıdadır. Metinlerarasılığa göre her metin eşsüremlî ya da artsüremlî olarak başka metinlerden etkilenir, başka metinlerin izlerini taşır. Metinlerarasılık fikrinde, her metin kendinden önce ya da çağdaşı olan başka metinlerin alanında yer alır ve hiçbir metin önceki, eski metinlerden tümüyle bağımsız değildir. Örneğin “David Lean’ın ‘Büyük Umutlar’ başlıklı filmi algılayışımız, Dickens’in romanını okuyuşumuzdan veya tam tersine, romanı anlayışımız filmi seyretmiş olmamızdan etkilenir. Metinlerarasılık, hiçbir metnin, ona ilişkin devam eden yorumlama ve yeniden yorumlama faaliyetinin dışında var olamayacağı tezi biçiminde anlaşılabilir” (Andrew-Sedgwick, 2008:188). Günümüzde metinlerarasılığın yoğun kullanıldığı alanlardan biri de teknolojidir. McLuhan “metinlerarasılık olgusuna en duyarlı olan dönemlerin yeni iletişim araçlarının ortaya çıktığı dönemler olduğu varsayımını ortaya çıkarır. Gerçekten de yeni teknolojilerin metinlerarası kullanımların yoğunlaşmasına yol açtığı söylenebilir. Kes yapıştır yöntemiyle metinlerin yer değiştirmeleri kolaylaşmıştır (Aktulum, 2011:170). Kristeva’nın yanı sıra metinlerarasılığı olumlu bir yaklaşım olarak değerlendiren başka eleştirmenler de vardır. Roland Barthes bu bağlamda “açık yapıttan söz eder ve bir metnin önceki döneme ait diğer metinlerden izler taşıdığını belirtir. Metin Kuramı yazısında Barthes, “oluşan her metnin metinlerarası olduğunu söyleyerek her metnin içinde

farklı düzeylerde tanınabilecek ölçüde başka metinler olduğunu belirtir. O'na göre her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür” (Barthes, 2006:120). Bu bağlamda ‘yeni’ olan her metin öncekine yaslanır, Barthes’ın çağdaşı olan Genette ise, “bir yapıtla ondan öncekiler ve sonrakiler arasında kurulan ilişkilerin okur tarafından algılanmasına metinlerarası ilişkiler adını verir. Genette’e göre «tüm yazarlar sadece tek bir kitap yaratırlar ve tüm kitaplar sonsuz bir kitaptır. Böylece her metin bir alıntılar mozaigi olarak okunur, her metin bir başka metne dönüşür, bir başka metni içine alır” (Kıran, 2000:279). Bu bağlamda üretilen her yapıt başka yazar/sanatçıların sözü ya da cümlesidir, önceki yapıtlardaki söylemlerin harmanlanmış yeni versiyonlarıdır. Etrafımızı çevreleyen her metin aslında bir genel metin içinde sentezlenerek varlığını sürdürmektedir. İnsanın yaşadığı sürece çevresi ile ilişki kurma zorunluluğu, konuşanla dinleyen, gönderenle alıcı gibi çokluk yapısı, tekrar ve alıntılara sıklıkla yol açmaktadır. Sanatsal alanda tarz ya da stil ne kadar farklı olursa olsun yazarın, yapıtın ötekinden etkilenmesi, ötekenden izler taşıması neredeyse kaçınılmazdır. Yazarın yaşadıklarından ve içerisinde bulunduğu toplumun yapısından olduğu kadar çocukluğundan itibaren çevresinden edindiği tecrübeler ve eğitiminden etkilenmemesi neredeyse mümkün değildir, bu süreç doğal olarak yazar/sanatçının üretimlerini belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.1. Postmodern Sinema

Sinema kendi dilini oluştururken farklı sanat disiplinleriyle karma yapısı gereği alışveriş içerisinde. Özellikle çekilen konu sınırlılığı ve gişe kaygısı, hazır kaynak olarak görülen edebi eserlerin adaptasyonunu gerekli hale getirmiştir. Sinema, fotoğraf ve resim sanatından ödünç aldığı kompozisyon, çerçeveleme, ışık, aydınlatma gibi estetik unsurları en iyi uygulayan disiplindir. Gelişen teknoloji ile beraber maliyet karşılama ve kar elde etme gibi kapitalist dürtüler nedeniyle sinema bir ideoloji taşıyıcı, kültür endüstrisi olmanın yanı sıra dev ekonomik yapılanmalara mecburdur. Günümüz postmodern sanat anlayışında ise kavramsal olarak farklı disiplinler arası ilişkilerin yoğun olduğu görülür. Bu bağlamda farklı metinlerin birbirlerinden

etkilenmeleri ve birbirlerinden beslenmeleri kaçınılmaz görünmektedir. Metinlerarasılık olgusuna en açık alanlardan biri de teknolojinin yoğun kullanıldığı alanlardır, bu bağlamda özellikle internet vazgeçilmez bir unsurdur. İnternet kullanımı sayesinde metinler neredeyse elden ele dolaşır ve birbirlerine eklenerek farklı şekillerde biçimlenirler. Postmodern sanat anlayışında yapıtın üretim sürecinde neredeyse farklı sanat disiplinlerini ne kadar sentezlemişse o kadar başarılı sayılabilecek eserler üretilmektedir. Bu kaçınılmaz ilişkiler ağında çoğunlukla sinema adına yarar sağlamış nadiren sinemadan esinlenerek üretilen başka metinler de izleyici/okurun karşısına çıkmaktadır. Postmodern olarak adlandırılan dönem içerisinde bu alışverişler çeşitli yöntemlerle kendini göstermektedir. Türlerin iç içeliği, süreksiz, kopuk, farklı sanat disiplinleri arasındaki etkileşimler, orijinalliğin önemsenmediği, alıntı ve göndermelerle önceki dönemlerin hatırlandığı, kısaca metinlerarasılık/göstergelerarasılık teknik ve uygulamaları postmodern sanat estetiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem sanat anlayışında, sanatçı farklı ve özgün bir çalışma peşinde değildir, seçkin ve toplumdaki kopuk, dar bir kesime hitap eden modernist sanat anlayışı değersizdir. Postmodern dönemde sanat eserinin yapısı karmaşık olmayan, alışık ve anlaşılması kolay olmalıdır. İçerik tanıdık, bildik, öncekilere yapılan göndermelerle örülüdür ve algılaması kolaydır. Elitist ya da otoriter yapıda olmayan postmodern yaklaşım görece daha geniş kitlelere seslenir ve teknoloji sayesinde çoğaltılarak hemen her yerde bulunabilir. Bu dönem sanat anlayışında yöntem olarak önceki dönemden alıntı ve göndermelere başvurulduğu için yeni olanı üretmekte neredeyse mümkün değildir “Günümüz sanatçı ve yazarlarının da özgün üsluplar ya da yeni ifade biçimleri bulamayacaklarına dair bir kanı vardır. Her şey keşfedilmiş, en eşsiz olanlar çoktan düşünülmüştür. Artık mümkün olan var olanların değişik kombinasyonlarıdır” (Jameson, 1993:29). Postmodern sanat anlayışında özellikle metinlerarasılık yöntemleriyle üretilen sanat yapıtlarında «taklit ve kopyalama vardır ve yenilikçi üslubun tükendiği yerde ancak öncekilerin taklit edilmesi ve metinlerin yeniden üretilmesi söz konusudur. Her yazınsal yapıt -Bakhtin’in söylemiyle- “söyleşim” içerisinde ve içerisinde başka söylemlere gönderme yapmayan, aktarım biçimi nasıl olursa olsun, başka sözcüklere yer vermeyen anlatı yoktur” (Aktulum, 2001:34).

Günümüz postmodern sinema anlayışı da neredeyse metinlerarasılık/göstergelerarasılık yöntemleriyle örülmüştür. Postmodern sinemada özellikle 80’li yıllardan sonra metinlerarasılık yöntem ve teknikleri sıklıkla kullanılmaktadır. Yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişkileri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramını sanatın diğer formlarında yeni tanımlamalar ile kullanmak olasıdır. Günümüz sanat ya da sinema anlayışında öncelikle okuma/çözümleme yöntemi olarak kabul gören metinlerarasılık/göstergelerarasılık kavramları postmodern öğretinin unsurları olarak kabul edilir. Sinemanın kendi içinde ya da farklı disiplinler ile olan ilişkiler ve alışveriş işlemlerini ifade eden bu yaklaşımlarda; postmodernizmin ana karakteri olan açık yapıt, çok seslilik, anlam çokluğu, türlerin iç içeliği, sanatçının orijinal, özgün olanın peşinde koşmaması, süreksiz, kopuk yapıt anlayışı gibi değerler ön plandadır. Yanı sıra postmodern dönem sinemada metinlerarasılığın iki önemli unsuru olan pastiş ve parodi gibi biçimler son dönemde sıklıkla uygulanır olmuştur. Eski olanın yeniyle harmanlanması, bir tür taklit etme, ötekinden yola çıkma, kopyalama ilişkisine girilen teknikler postmodern sinemada ölçüt kabul edilir. Bu bağlamda postmodern filmleri; metinlerarası/göstergelerarası ilişkilerin yanı sıra “yalnızca bir ruh halini ya da zihinsel durumu” (Karadoğan, 2005:138) aktaran filmler olarak da incelemek mümkündür. Yanı sıra farklı filmlerde görülen ortak karakterler de (örn. Joker) alıntı, gönderge, parodi başlıklarıyla, belli bir tema çerçevesinde ele alınabilmekte ve sinemada metinlerarasılık olarak incelenebilmektedir. Bu bağlamda çalışmada farklı filmlerde canlandırılmış olan Joker karakteri suç temalı filmler kapsamında ele alınmaktadır.

4. SİNEMADA “SUÇ” TEMASI

Suç kavramı hem toplumsal hem de kişisel olarak incelenebilecek bir terimdir. En genel biçimde onaylanmamış ya da yasaklanmış ve cezai yaptırımını olan şey olarak değerlendirilebilir. Daha detaylı bir tanım ise Gordon Marshall tarafından şu şekilde yapılmıştır (2005: 702): “Kişisel alanı aşırp kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak, meşru cezaların ya da yaptırım-

ların uygulandığı ve kamusal bir otoritenin müdahalesini gerektiren fiiller.” (Akt. Gültekin, 2018). Tanımlamaların ortak noktası, suçun onaylanan bir davranış olmadığı ve cezalandırıldığıdır; fakat Durkheim’e (2010: 75-78) göre suç, toplum için normal, zorunlu ve yararlıdır. İçinde suç barındırmayan bir toplum olamayacağı için normaldir. Bu bağlamda suçun şahsiliği, işlenme biçimi ya da eylemin şiddeti önem kazanmaktadır. Sinemadaki herhangi bir türün açıklaması karmaşık görünebilir; fakat durum suç filmlerine gelince iyice karmaşıklaşır. Suç filmlerinin tür olup olmadığı bile tartışma konusudur. Suç ve karşılığında verilen ceza her filme nüfuz etmiş olabilir. Bordwell (1991: 148), suç filmlerini tıpkı diğer türler gibi belirli kalıplara sokmamak gerektiğine ve tanımlamanın geçiciliğine vurgu yapar (Akt. Gültekin, 2018). Dolayısıyla suçu temele alan filmleri belirli bir tür içinde değerlendirmek oldukça zordur. Benyahia’nın (2014: 17-33) üzerinde durduğu gibi, Malta Şahini (The Maltes Falcon, 1941) filmi gerilim, kara film, suç filmi ya da polisiye türü olarak değerlendirilebilir. Bu çok yönlülük, suç filmlerinin belirli alanlara sıkıştırılması konusunda bir sıkıntı olabileceğini ortaya koyar. Ayrıca ona göre, suç filmleri tür, ikonografi, ideolojik yaklaşım ya da biçim ve estetik etki aracılığıyla tanımlanmaya çalışılmaktadır; fakat her bir yönelim, suç filmlerinin tanımlamasının zor ve karmaşık olduğunun işaretidir. Örneğin suç filmlerinin ikonografisini temele alarak bir tanım yolunu tercih etmek, biçim ve estetik etki aracılığıyla yapılan tanımlamalara göre bazı yönlerden daha etkili, bazı yönlerden ise daha yetersiz olabilir (Gültekin, 2018:18). Tüm bunlara rağmen, öz anlamda suçu temele alan ve anlatı yapısını suç olgusu çerçevesinde şekillendiren filmleri, “suç filmi” olarak düşünmek mümkündür (Leitch, 2002: 12). Mekan ya da karakterlerde suçun oluşma ve işlenme biçimlerinde dikkat çekicidir. Örneğin Suç filmlerinde sıklıkla seçilen bir mekân olarak şehir, genellikle suçlu için öldürücüdür (Shadoian, 2003: 7). Hatta şehirlerin karanlık ve ıssız sokakları herkes için öldürücüdür. Lev’in (2000: 53) vurguladığı gibi, böylesi mekânlarda geçmiş ve kişilik bulunmaz. Bu belirsizlik, bu tip mekânların suç işlemek için ideal olduğunu simgeler. Mekânda kullanılan objeler ise, suç karakterlerini ön plana yerleştirir (Place ve Peterson, 1974: 31). Böylece suç ve suçlular karanlık sokakların vazgeçilmezleri olur. Kara filmler ise, bu karanlığın ve belirsizliğin estetiğini en iyi şekilde sunan suç film türü olarak düşünülebilir.

Blood Simple (Kansız, 1984), Blue Velvet (Mavi Kadife, 1986) ya da Fargo (1996) gibi çağdaş kara filmlerde ise karanlık sokaklar, işlerliğini yitirmişdir. Bu filmlerde, yozlaşmanın güneşli diyarlarda (white noir) ve kırsal bölgelerde (country noir) bile var olduğu gösterilir (Kesey'den akt. Gültekin, 2018)).

Sinema filmlerindeki suç teması farklı biçimlerde ele alınabilir. Örneğin teknik kodlar ya da mekan üzerinden bu inceleme yapılabilir. Zaman ve ceza pratikleri de başka bir boyuttur. İşlenen suçun şiddeti ve sunumu ya da olay örgüsü içerisindeki anlatı benzerliğinin yanı sıra farklı filmlerdeki ortak olarak kullanıldığı görülen karakterler açısından da metinlerarası bir inceleme yapmak mümkündür. Bu çalışma özellikle Batman filmlerinde karşılaştığımız suça karışmış ya da suç teması içerisindeki eylemci bir karakter olan “joker” tiplemesini incelemektedir.

5. “JOKER” KARAKTERİ

Joker karakteri, esrarengiz kişiliği ve öngörülemez doğasıyla izleyicileri büyüleyerek suç filmlerinde ikonik bir figür haline gelmiştir. Batman çizgi romanlarında ilk ortaya çıkışından beyaz perdedeki tasvirine kadar Joker, yeraltı suç dünyasında kaos ve anarşinin sembolü haline geldi. Bu esrarengiz düşman, palyaçoya benzeyen görünümü, çarpık mizah anlayışı ve kargaşa yaratma tutkusuyla tanınır.



Resim 1: Joaquin Phoenix “Joker” (2019).

Suç filmlerinde, Joker karakteri genellikle kolluk kuvvetleri veya süper kahramanlara karşı zorlu bir düşman olarak hizmet eder, ahlaki pusulalarına meydan okur ve onların sınırlarını zorlar. Bu bağ-

lamda joker karakteri Hollywood sineması başta olmak üzere tüm dünya sinemalarının ilgi alanına girmiştir (Tosun, 2022:206). Karmaşık psikolojisi ve güduları onu bu anlatılarda keşfedilmesi gereken büyüleyici bir konu haline getirir. İzleyiciler bu suç filmlerine daldıkça, Joker'in zihninin karanlık dehlizlerine çekilirler.

5.1. “Joker” Karakterinin Sinemadaki Evrimi

Joker karakterinin sinemadaki evrimi, karakterin dönüşümünü ve izleyiciler üzerindeki kalıcı etkisini gösteren büyüleyici bir yolculuk olmuştur. Cesar Romero'nun canlandığı 1966 Batman televizyon dizisindeki ilk görünümünden Jack Nicholson'ın Tim Burton'un Batman (1989) filmindeki ikonik tasvirine kadar, her yineleme sinemaya benzersiz bir şey getirdi. Ancak, karakterde gerçek anlamda devrim yaratan Heath Ledger'in Kara Şövalye (2008) filmindeki canlandırması oldu.



Resim 2: Heath Ledger “Kara Şövalye” (2008).

Ledger'in Joker'i kaosun tehditkâr gücü ve saf anarşinin vücut bulmuş haliydi ve ona ölümünden sonra eleştirilenlerin beğenisini ve Akademi Ödülü'nü kazandırdı. Çığır açan bu performansın ardından, Joaquin Phoenix 2019 yapımı Joker'de rolü üstlendi ve son derece rahatsız edici ve psikolojik açıdan karmaşık bir yorum sundu. Film yapımcıları her yeni canlandırmayla bu esrarengiz kötü adam için mümkün olanın sınırlarını zorlayarak onun sinemanın en büyüleyici ve kalıcı karakterlerinden biri olarak statüsünü sağlamlaştırdı.

Joker karakteri beyaz perdede pek çok kez hayat buldu ve her yorum bu ikonik kötü adama benzersiz bir bakış açısı sundu. Jack Nicholson'ın Tim Burton'ın "Batman" (1989) filmindeki karizmatik ama dengesiz tasvirinden Heath Ledger'ın Christopher Nolan'ın "The Dark Knight" (2008) filmindeki unutulmaz ve öngörülemez performansına kadar her oyuncu karakter üzerinde silinmez bir iz bırakmıştır.

Joker kaosu, anarşiyi ve toplumun çarpık bir yansımasını temsil eder. Film yapımcıları, çeşitli canlandırmaları aracılığıyla bu esraren-giz karakterin farklı yönlerini keşfederek kökenlerini, motivasyonla-rını ve psikolojik yapısını incelediler. Bazı yinelemeler sadist eğilim-lerini ve yıkıma olan açlığını vurgularken, diğerleri ebedi düşmanları olarak Batman ile olan karmaşık ilişkisini vurgulamaktadır.



Resim 3: "Joker" Heath Ledger Kara Şövalye filmi (2008)

Joker karakterinin popüler kültür üzerinde derin bir etkisi ol-muş, sinema dünyasında ve ötesinde silinmez bir iz bırakmıştır. Yıllar boyunca çeşitli aktörler tarafından canlandırılan bu ikonik karakter, öngörülemez doğası ve manyak kahkahalarıyla izleyicileri büyüledi. Joker'in etkisi çizgi romanların ve süper kahraman filmlerinin çok ötesine geçerek müziğe, moda, sanata ve hatta günlük dile sızdı.

Kaotik kişiliği anarşi ve isyanla eş anlamlı hale gelmiş, sayısız sanatçıya delilik, karanlık ve toplumsal yozlaşma temalarını keşfetme-leri için ilham vermiştir. Joker'in çarpık felsefesi geleneksel normlara meydan okuması ve sınırları zorlaması onu düzen karşıtı duyguların bir sembolü haline getirmiştir. Dahası, Joker filmdeki kötü adamlar için kültürel bir arketip haline gelmiştir. Belirgin bir nedeni ya da kö-

keni olmayan karmaşık bir karakter olarak tasvir edilmesi, hikaye anlatımında daha incelikli antagonistlerin önünü açmıştır.

5.2. Joker'in Suç Davranışının Arkasındaki Psikoloji

Joker'in suç davranışının ardındaki psikoloji, hem psikologların hem de izleyicilerin ilgisini çeken karmaşık bir konudur. Joker karakterinin kilit yönlerinden biri, pişmanlık duymadan iğrenç eylemlerde bulunmasına olanak tanıyan empati ve ahlaki pusula eksikliğidir. Bu psikopatik özellik genellikle duygusal bağlar kurma yeteneğinin bozulması ve toplumsal normların göz ardı edilmesiyle ilişkilendirilir.



Resim 4: "Joker" Heath Ledger Kara Şövalye filmi (2008)

Dahası, Joker'in davranışları sorunlu geçmişine ve travmatik deneyimlerine bağlanabilir. Genellikle bir trajedi ve istismar öyküsü olarak tasvir edilen köken öyküsü, suçlu zihniyetinin gelişimi hakkında fikir vermektedir. Kişisel acıları ve çarpık gerçeklik algısının birleşimi kaotik doğasına katkıda bulunur. Buna ek olarak, Joker narsisizm belirtileri gösterir, kaosa neden olmaktan ve başkalarını manipüle etmekten zevk alır.

Suç sinemasının kurgusal karakterlerinden biri olan Joker her zaman tartışma konusu olmuştur. Anarşik bir süper kötü olarak tasvir edilen Joker, kaos ve çılgınlığı temsil eder ve genellikle toplumsal normlara meydan okuyan şiddet eylemlerinde bulunur. Bu tartışmalı karakter, toplum üzerindeki etkisi ve gerçek hayattaki şiddet üzerindeki potansiyel etkisi konusunda çok sayıda tartışmaya yol açmıştır.

Joker karakterini çevreleyen tartışmaların bir yönü de akıl hastalığını tasvir etmesidir.

Eleştirmenler, karakterin akıl sağlığı sorunları olan bireyleri suçlu davranışlarla ilişkilendirerek damgaladığını savunmaktadır. Diğerleri ise bunun, toplumun akıl sağlığı sorunlarını yeterince ele almadaki başarısızlığının bir yansıması olduğunu iddia etmektedir. Dahası, bazıları Joker'in şiddet ve nihilizmi yüceltmesinin, bu kurgusal düşmanla özdeşleşebilecek veya ona sempati duyabilecek savunmasız bireyler üzerinde olumsuz etkileri olabileceğini savunmaktadır.

SONUÇ

Metinlerarasılık kavramı bütün sanat disiplinlerinde olduğu gibi sinemasal alanda da kendini sıklıkla göstermektedir. Kavram içerik olarak olduğu kadar karakterler üzerinden de birbirine gönderen, birbirini alıntılaman ya da diğer karaktere öykünme biçiminde sinema yansımaktadır. Bu çalışma kapsamında özellikle joker karakterinin farklı sinemasal metinlerde kendini gösterdiği ve evrimleştiği açıkça görülmektedir. Farklı filmlerde birbirine gönderme yapan karakterler bu bağlamda metinlerarasılığın pastiş ve parodi işlevlerini yerine getirmektedir. Çalışma boyunca görüldüğü gibi her bir joker karakteri bir önceki karakterin imitasyon ya da yeniden üretimi gibidir. Özellikle günümüz postmodern sinema metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bu olgu işlevsel olarak bir öncekini güncelleme veya anımsatma bağlamında sadece içerik ya da biçimsel düzeyde değil aynı zamanda metinlerarasılığın karakter serüveninin de metinlerarasılık kapsamında değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

Suç sinemasının en ikonik karakterlerinden biri olan Joker, bu türde silinmez bir iz bırakmıştır. Yıllar boyunca bu esrarengiz ve öngörülemez karakter, kaotik doğası ve çarpık mizah anlayışıyla izleyicileri büyüledi. Batman çizgi romanlarında ilk ortaya çıkışından Jack Nicholson, Heath Ledger ve Joaquin Phoenix gibi efsanevi oyuncular tarafından canlandırılmasına kadar, Joker'in suç sineması üzerindeki etkisi abartılamaz.

Joker'in kalıcı mirası, toplumsal normlara meydan okuma ve sınırları zorlama yeteneğinde yatmaktadır. Düzen takıntısı olan bir dünyada anarşi ve kaosu temsil etmesi, onu film yapımcıları için büyüleyici bir karakter çalışması haline getiriyor. Suçluluk, akıl hastalığı ve toplumsal çürüme temalarını işleyen sayısız filmde onun etkisi görülebilir. Dahası, Joker'in popüleritesi suç sinemasında daha karmaşık ve incelikli kötü adam tasvirlerinin önünü açmıştır. Böylece izleyicilerin, iyi ve kötü arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran, ahlaki açıdan muğlak karakterlere ilgisini artırmıştır.

Joker karakterlerinin toplumsal etkisi ve yansımaları, sinema ve edebiyat dünyasında derin bir iz bırakmıştır. Bu karakterler, toplumun

karanlık yönlerini ve insan psikolojisindeki karmaşıklığı temsil etme yeteneğine sahiptir. Joker'in antisosyal davranışları, sosyal adaletsizliklere karşı isyanını ifade ederken, aynı zamanda toplumun çürümüş yapısını eleştirmektedir. Bu karakterlerin yansımaları ise gerçek hayatta da görülmektedir.

Joker karakterinin 1940'lı yıllardan itibaren çizgi romanlarda hayat bulmasıyla başlayan serüveni, karakterin görsel olarak betimlenen yüz ifadesi ve makyajı onu ikonik hale getiren bir esinlenme silsilesi yaratmıştır. Joker karakterine hayat veren onu adeta bir kahraman yaparak ölümsüzleştiren oyuncular, metinlerarasılık bağlamında bu karakteri özümseyerek geliştirmişlerdir. Bugün "Joker" karakterinin temsili, anarşizm ve toplumsal kuralsızlık ilkeleriyle örtüşen ve bu karakterden esinlenerek suç unsurlarını normalleştirmeye çalışan bireylere öncülük etmektedir.

KAYNAKÇA

AKTULUM, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Öteki yay. Ankara.

AKTULUM, K. (2004). Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki yay. Ankara.

AKTULUM, K. (2010). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, Öteki yay. Ankara.

BAUDELAIRE, Charles, Modern Hayatın Ressamı, çev. Ali Berktaş, İstanbul.

EMRE, İsmet Postmodernizm ve Edebiyat, Anı yay., Ankara (Akt. Emre, 2006).

HABERMANS, 1994 Jameson, Lyotard, Habermas, Postmodernizm çev.Necmi Zeka, K1y1 yay., İstanbul, 1994.

KIRAN, Z. 2000, Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara, Seçkin Yayınevi

OLUK, Ayşen, Klasik Anlatı Sineması, Hayalet, İstanbul, 2008.

FEATHERSTONE, 1988, Alıntılıyan Poulaine Marie Rosenau, Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri, Bilim ve Sanat Yayınları/ARK, 1. Basım 1988.

GİDDENS, 2001:113 A. (2001). Siyaset Sosyoloji ve Toplumsal Teori, (Çev. T. Birkan İstanbul: Metis Yayınları.

GOMBRICH E.H. (1998), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul (Gombrich, 2004).

WILLIAMS, R. 2005, Anahtar Sözcükler, (Çev. S. Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, Yazarın Ölümü Heves Dergisi (Çev: Eren Rızvanoglu), sayı 14,

SYMONDS, J.A., 2005 İtalyada Rönesans, Rönesansın Serüveni, Çev. Aysun Babacan, YKY., İstanbul.

SİM, Stuart (der.) (2006). Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü. Çev., Mukadder Erkan ve Ali Utku. Ankara: Ebabil Yayınları).

TOSUN, A.F., 2022. Sinema ve Paganizm İlişkisi Bağlamında Türk Sinemasında Pagan Kadın Temsilleri: Tarkan Filmleri Örneği, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Van

TOSUN, A.F. 2023. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Şiddetin Ve Şiddet Estetiğinin Kültürel Kökenleri; Eşkya Filmi Örneği, Social Mentality And Researcher Thinkers Journal.

ÖZEN, Zeynep, Hece Dergisi Şubat 2008 Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme

KUMAR, Krishan, Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, çev.Mehmet Küçük, İstanbul: Dost Kitabevi yayımları, 1999

GÜLTEKİN Gökhan, TÜRK VE AMERİKAN POPÜLER SİNEMASINDA SUÇUN ESTETİĞİ,12, KIAD Cilt / Vol:5 Sayı / No :16 Temmuz/July:2018

Resim 1: https://www.imdb.com/title/tt7286456/mediaviewer/rm140161281?ref_=ttmi_mi_all_sf_342

Resim 2: https://www.imdb.com/title/tt0468569/mediaviewer/rm1483342336?ref_=ttmi_mi_all_sf_486

Resim 3: https://www.imdb.com/title/tt0468569/mediaviewer/rm2174917889?ref_=ttmi_mi_all_evt_621

Resim 4: https://www.imdb.com/title/tt0468569/mediaviewer/rm1976489985?ref_=ttmi_mi_all_sf_277

FILM NOIR'DA KRİMİNAL EVREN

Prof. Dr. Cenk Demirkıran

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve
Beşeri Bilimler Fakültesi

Medya ve İletişim Bölümü Öğretim Üyesi

GİRİŞ

Sinema sürekli değişim ve dönüşüm içinde olan dinamik bir sanattır. Tüm sanatları bünyesinde toplayarak onları anlatısının birer ögesi haline getirme gücüne sahiptir. Sinemanın dinamizminin önemli bir kaynağı da filmlerin çekildiği dönemdeki siyasi, toplumsal, bilimsel, kültürel ve sanatsal olgulardan doğrudan etkilenmesinden gelir. Sinema eseri üretildiği dönemi yansıtır. Bu yansıtma doğrudan olabileceği gibi, dolaylı yoldan da olabilir. Sinema eserleri, içinde buldukları dönemin ruhunu içselleştirerek de yansıtabilir. Film noir⁵ buna en güzel örnektir. Fransızca bir kelime olan *film noir* Türkçe literatürde *kara film* olarak da geçmektedir. Belli ortak özellikleri ve anlatım dilini paylaşan Amerikan suç filmleri için kullanılan bu terimin orijinalinin Fransızca olması, tanımlamasının Fransız eleştirmenlerden Nino Frank tarafından yapılmasından kaynaklanır. *Film noir*, Amerikalılar tarafından üretilmiş ancak Fransızlar tarafından tanımlaması yapılmış bir tür veya stildir diyebiliriz. Bir tür mü yoksa bir stil mi olduğu tartışması bir yana, *film noir* yarattığı suç evreni ve bileşenleriyle kriminal sinemada sağlam bir yere sahiptir. Bu çalışmada *film noir*'ın veya Türkçedeki adıyla kara filmin suç evreninin art alanı ve bileşenleri ele alınmaktadır.

GANGSTER FİMLERİNDEN FİLM NOIR'A

Kriminal hikayeler, sessiz sinema döneminde ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Amerikan Sinemasında suç filmlerinin erken dönemde ortaya çıktığı ve giderek popüler bir hal aldığı görülür.

Örneğin D.W. Griffith'in Pig Alley Silahşörleri (The Muskeeters of Pig Alley, 1912), Amerikan suç filminin ilk örneklerinden biriydi. Üstelik suçu, türün gelişimi boyunca sürekli yansıtılan bir tarzda ele alıyordu. Filmin anlatısı aslında basit örgülü Viktoryan melodramlara ve ucuz romanlara dayanmaktaydı. Viktoryan melodramlar ve ucuz romanlarda, baştan çıkarma-tecavüz, yeraltı dünyası-yerüstü dünyası karşıtlığı genellikle sıkıca ve doğrudan bir arada tutulur. Suç filmle-rindeyse (ve yirminci yüzyıl suç romanlarında) ikisi yakından bağ-lantılı kalır ama farklı biçimlerde geliştirilir (Hardy, 2008: s.353, 354). D.W. Griffith'in eski asistanlarından Raoul Walsh de ilk uzun metraj filmi Yenilenme'yi (Regeneration, 1915) bir New York çetesi üzerine yapmıştır (Bergan, Film, 2008, s.142).

Sosyal sorunlar ve değişimler sinemayı doğrudan etkileyen ol-gulardır. 1920-1933 yılları arasında ABD'de içkinin yasaklanması ile birlikte yeraltına kayan içki üretim ve satışı, mafyanın gelişmesi so-nucunu beraberinde getirmiştir. Buna 1929'da ABD borsasının çökü-şüyle başlayan ve etkileri 30'lu yıllar boyunca süren Büyük Buhran dönemi de eklenince sinemada bu dönemin yansıması Amerikan gan-gster filmleri olmuştur.

Amerikan halkının büyük çoğunluğu 1920'li yıllarda fakirleş-miş, savaş döneminin refah ortamını arar olmuştur. Halk, yazılı basın-dan takip ettikleri gangsterlerin fakirlikten zenginliğe uzanan hayat hikâyelerini ilgiyle izlemeye başlamıştır. Kötü üne sahip gangsterler, harap dairelerden zengin evlere, pahalı giysilere, güzel kadınlara, de-ğerli mücevherlere, şatafatlı partilere uzanan heyecan dolu bir yaşam sürmektedir. İnsanlar onlardan çekinir, ama bir yandan da saygı duyar ve özenir. Halkın suç liderlerine ve çetelere olan ilgisi ve bu durumun medyaya yansıması, türün filmlerini popüler hale getirmiştir. Film-ler, yüksek bütçeli A tipi filmlerin arkasından gösterilen düşük büt-çeli yapımlardır. Buna rağmen türün seyirci sayısı ve çekilen filmler, 1930'ların ortalarına kadar katlanarak artar. Humphrey Bogart, James

Cagney, Edward G. Robinson gibi birçok oyuncu da başrol oynadıkları “gang” filmleriyle birkaç yıl içinde büyük şöhret kazanırlar (Balcı Gülpınar, 2021, s.62).

Gangster filmleri, içki yasağının sonuçlarıyla ilgili ülke gazetelerinin birinci sayfalarından alınan ve sıkça eski muhabirler tarafından perde için yazılan öykülerle başlamıştır. Türün popüler olması büyük ölçüde ABD’de Büyük Buhran’ın yarattığı karmaşık duygular ağını dile getirmesinden kaynaklanır (Hardy, s.354,355). 1930’lu yılların öne çıkan gangster filmleri, İtalyan göçmenlerin kendi mahallelerindeki yaşamlarını, işsizlik ve fakirlikle mücadelelerini, içki yasağını, genç erkeklerin suç dünyasıyla adım adım temas etmelerini, bu anti kahramanların kadınlarla ilişkilerini, yeraltı dünyasının lideri konumuna yükselmelerini ve çete savaşlarını konu almaktadır (Balcı Gülpınar, 2021, s.57).

Gangster filmlerinin sosyo-ekonomik çalkantıların yaşandığı bu ortamdaki gerçek hikayelerden ve karakterlerden de beslendiği görülmektedir. Bu da gangster karakterleri daha ileri bir boyuta taşımaya başlamıştır.

Örneğin Warner Bros’un ürettiği çok sayıda gangster filmi yeni bir gerçekçilik anlayışı oluşturmuştur. Filmlerin bazıları gerçek olaylara ve yaşamış gangsterlerin hayat öykülerine dayanıyordu. Mervyn Le Roy’un bir çete reisinin yükseliş ve düşüşünü ele alan Küçük Sezar (1931) adlı filmi (1931) Al Capone’un hayatını model almıştı. Sadece 1931’de elli tane gangster filmi çekildi. Bu filmlerin gangsterleri çekici sunduğuna dair eleştiriler yapıldı. Howard Hawks’ın Yaralı Yüz’ü (1932) gösterime girer girmez sansüre takıldı. Şiddet içeren sahnelerin bir kısmı çıkarıldı ve “Bir Ulusun Utancı” alt başlığı eklendi (Bergan, 2008, s.143).

1933’te Roosevelt’in yürürlüğe koyduğu New Deal ile uygulanan ve Büyük Buhran’dan çıkmayı amaçlayan program gangster filmlerinin popüleritesini azaltıcı iklimi yaratmıştır.

1934 yılında ise püriten Film Üretim Yasası yürürlüğe girdi. Yasaya göre filmlerde “suç işlemenin yanlış bir şey olduğuna, kanuna karşı gelenlerin sevimsizliğine ve yasaların her zaman üstün geleceğine” vurgu yapılmalıydı. Kötü adamlar artık başrol oynayamayacak-

lardı ancak Hollywood'un en önemli geliri bu gangster filmleriydi. Böylece stüdyolar kanun uygulayıcısı polis memurlarından kahraman yaratma yoluna gitmişlerdir (Bergan, 2008, s.144). Bu gelişmeler sonucunda filmlerde özellikle 1933 yılından itibaren FBI, polisler ve yasa adamları kahramanlaştırılmaya başlarken; birkaç yıl öncesinin anti-kahramanları olan gansterler "kötü adam" konumuna düşerler (Balcı Gülpınar, 2021, s.63).

1940'ların başına gelindiğinde bir figür olarak gangster gücünün çoğunu yitirmişti ve artık zamanının bir aynası değildi (Hardy, 2008, s.355). İşte bu dönemde Hollywood'da film noir doğar. Ancak 1946 yılına kadar bir tanımlama ve adlandırma yapılmaz. Film noir'ın tanımını yapan ve adını veren Fransız eleştirmen Nino Frank'tır.

Film noir'ın tarihi 1940'ın ortalarında İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da yazılan ve Amerikan sinemasındaki son gelişmeleri değerlendiren, bu gelişmeleri kategorize etmek için yeni bir terim -film noir- icat eden makalelerle başlar. Bağlam ve tarihi an önemlidir. Yeni Hollywood filmleri 1940'taki Nazi işgalinden beri Fransa'da mevcut değildi. 1946'da bu filmler Paris'te gösterilmeye başlandığında Nino Frank gibi bazı eleştirmenler filmlerin içinde yer alan yeni bir anlayıştan etkilendiler. Nino Frank bunu *film noir* olarak adlandırdı ve görsellerin karanlığı olduğu kadar temaların karanlığından da söz etti (Luhr, 2012, s.20). Aslında Fransız eleştirmenler savaş süresince kaçırdıkları Amerikan filmlerini izlerken Amerikan sinemasının içine sızmış olan çıkarıcılığın, karamsarlığın ve karanlığın yeni halini fark etmişlerdi. Çok geçmeden sadece buzdağının görünen kısmını gördüklerini anladılar. Yıllar geçtikçe Hollywood ışığı karanlığa gömüldü, karakterler daha yozlaştı, temalar daha kadercı ve ton daha umutsuz hale gelmişti (Schrader, 1972, s.8). Fransız eleştirmenlerin filmlerde tespit ettikleri eğilimler, kişisel ve toplumsal sorunların hem tanımlanabilir hem de çözülebilir olduğunu varsayan geleneksel Amerikan iyimserliğinde derin bir erozyona işaret ediyordu (William Luhr, 2012, s.21). Crowther (1993), *film noir* hikayelerinin, Amerikan rüyasının, ölümden önce başarısının değil, korkunç bir başarısızlığın geldiği diğer yüzünü gösterdiğini söyler.

Film noir'ın gerçekten bir tür olup olmadığı konusunda birçok farklı fikir vardır. *Film noir*'ı bir tür olarak kabul edenler olduğu gibi, bir alt tür veya bir stil olarak değerlendirenler de bulunmaktadır.

Schrader (1972), Film Noir'ın bir tür olmadığını, western ve gangster türlerinde olduğu gibi mekan ve çatışma gelenekleriyle değil, daha ziyade ton ve ruh halinin daha incelikli nitelikleriyle tanımlandığını söyler. *Film noir* aynı zamanda Alman Ekspresyonizmi ve Fransız Yeni Dalgası gibi sinema tarihinin spesifik bir periyodudur. Genellikle *film noir*, karanlık, kaygan şehir sokakları, suç ve rüşvet dünyasını resmeden 40'ların ve erken dönem 50'lilerin Hollywood filmlerini kapsar (Schrader 1972, s. 8).

Monaco ise *film noir*'dan bir tür olarak bahseder ancak stil vurgusu da yapar: “*Belli belirsiz biçimde tanımlanan bir tür olan film noir oldukça karmaşık ve yaratıcı Hollywood stillerinden biridir. Kısmen detektif öyküsü, kısmen gangster, kısmen de kent melodramı olan film noir en iyi biçimiyle karanlık ve karamsar yanıyla bilinir.*” (Monaco, 2001, 288).

Klasik dönem film noir'ın başladığı tarihler kesin olmamakla beraber araştırmacılar tarafından genellikle Malta Şahini filmi ile 1941 yılında başladığı ve 1958'de Bitmeyen Balayı filmi ile bu dönemin bittiği kabul edilir.

Billy Wilder'in “Çifte Tazminat”ı (1944), Otto Preminger'in Laura'sı (1944), Howard Hawks'ın “Büyük Uyku”su (1946), Orson Welles'in Şangaylı Kadın'ı (1946), Charles Vidor'un Gilda'sı (1946), Carol Reed'in Üçüncü Adam'ı (1949), Fritz Lang'ın Ölüm Korkusu (1953) öne çıkan film noir örneklerinden bazılarıdır.

Klasik film noir dönemi sonra erse de 60'lı yıllarda bazı Fransız Yeni Dalga filmlerinde *film noir* kodları görülür. Jean Luc Godard'ın Alpha Ville'i (1965) distopik ve bilim kurgu bir film olarak *film noir* tonları taşır. 70'li yıllarda çekilen, film noir özelliklerini taşıya da belirgin bir stilleri olmayan filmler de neo-noir (yeni kara film) olarak adlandırılmıştır. Film noir tonları, günümüze kadar birçok film türü içinde farklı formlarda kullanılmakta ve denenmektedir.

FILM NOIR'IN ART ALANI

Film noir'ın ortaya çıkışının arkasında hem kendisinden önceki yakın geçmiş hem de uzak geçmiş etkilidir. Uzak geçmişe gidildiğinde resim sanatının belirgin etkisi görülür. Resim sanatında kullanılan *chiaroscuro* adlı teknik klasik dönemi siyah beyaz filmlerden oluşan *film noir*'ın aydınlatmasında baskındır. İtalyanca bir terim olan *Chiaroscuro*, karanlık ve aydınlığın zıtlığını ifade eder. Dolayısıyla *chiaroscuro*'da ışık ve gölge tasarımı söz konusudur. Ayrıca ışık ve gölgedeki keskin kontrastlar da film noir sahne aydınlatmasının önemli bileşenidir. Klasik dönem *film noir* örnekleri siyah beyaz filmlerden olduğundan ışık ve gölge bu filmlerin hakim özelliği olarak öne çıkar.

Nino Frank, *film noir* adını Fransa'da Série Noire (Kara Dizi) adıyla yayınlanan Anglo-Amerikan polisiye romanlarından esinlenerek koymuştur. Série Noire 1945 yılında Marcel Duhamel'in girişimiyle, Gallimard Yayınevi tarafından basılan Anglo-Amerikan polisiye, dedektif, suç temalı roman çevirileriydi. Fransız edebiyat dünyasına savaştan hemen sonra girmişti. Amerikan Edebiyatındaki sert polisiye *hard-boiled* romanlar 1900'lerin başlarından itibaren oluşan *Pulp* Edebiyatı içinde ortaya çıkmışlardı. *Pulp* edebiyatı ucuz kâğıda basılan, okunması ve anlaşılması rahat olan romanlardan oluşuyordu. Bu özelliklerinin de etkisiyle popüler bir konuma yükselen *Pulp* romanların konuları arasında hemen her konu bulunuyordu. Bu konulardan birisi de suç, dedektif, polisiye temalı *hard-boiled* edebiyatıdır. *Film noir*, içerik olarak *hard-boiled* romanlardan besleniyordu.

Hard-boiled yazarlarının kökleri *pulp fiction* ve gazeteciliğe dayanıyordu ve kahramanları narsistik ve bozguncu bir kodla yaşıyorlardı (Schrader, 1972, s.10).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da ortaya çıkan Alman Dışavurumcu Sineması film noir'ın köklerinde net bir şekilde görülür. Alman sinemacılar 20'lerden başlayarak ABD'ye göç etmeye ve Hollywood sistemi içinde çalışmaya başlamışlardı. Nazilerin 1933'de iktidara gelmesiyle başlayan süreçte de sinemacı göçü devam etmiştir.

Hollywood, filmlerini siyah beyaz kontrastlı tonlarda yapmak istediği zaman elinde Almanlardan daha büyük bir *chiaroscuro* ustası yoktu. Dışavurumcu ışıklandırmanın etkisi Hollywood filmlerinin

yüzeyinin hemen altında her zaman var olmuştu ve *film noir*'da bunun ortaya çıktığını görmek şaşırtıcı değildi. Film noir yapımlarında daha fazla sayıda Alman ve Doğu Avrupalı'nın çalışması da şaşırtıcı değildir: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophüls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnermann, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté gibi (Schrader, 1972, S.10).

Alman sinemacılar ABD'ye gelirken Alman Dışavurumcu Sinemasının birikimini de yanlarında getirmişler ve bu birikimi Hollywood Sinemasına transfer etmişlerdir. Özellikle de dekor ve aydınlatmasıyla Alman Dışavurumculuğu *film noir*'ı doğrudan etkilemiş ve büyük katkıda bulunmuştur. 1920 tarihli Robert Wiene'nin yönettiği *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi), Fritz Lang'ın 1926'da çektiği *Metropolis*, 1931'de çektiği *M* gibi filmlerin ambiansı, hissettirdikleri ve aydınlatması film noir'ın art alanını oluşturmuştur.

Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının da film noir üzerinde etkisi bulunur. Büyük Buhran'ın getirdiği çaresizlik ve karamsarlık ABD'de suç filmlerinde yankı bulurken Fransa'da şiirsel gerçeklik ile kendini ifade etmiştir. Sisli, bulutlu, yağmurlu bir atmosferde geçen hüznü, karamsar karakterlerin kaybeden hikayeleri Şiirsel Gerçekçiliğin tarzını oluştururken film noir'ın öykülerine ve atmosferine doğrudan etki ediyordu.

Jean Renoir tarafından çekilen *Dişi Köpek* (*La Chienne*, 1931) ve *Hayvanlaşan İnsan* (*La Bête Humaine*, 1938) gibi filmler tarz ve konu olarak *film noir*'ı etkilemiştir. Bu filmlerin ikisi de Fritz Lang tarafından *film noir* olarak *Scarlet Sokağı* (1945) ve *İnsan Arzusu* (*Human Desire*, 1954) Hollywood'da tekrar yapılmıştır (Bergan, 2008 s. 140).

Sinema diğer sanatlardaki gelişmelerden, akımlardan ve edebiyattan etkilenir. Tüm bunların yanında her dönem sinemayı etkileyen en büyük olgu dönemin ruhudur. *Film noir* da dönemin ruhuyla biçimlenmiştir. Savaşın getirdiği karamsar, umutsuz ruh hali savaş sonrasında da endişeli bir kötümser hava bırakmıştır. *Film noir* savaş

sonrasında oluşan soğuk savaş döneminde 50'li yıllarda da varlığını sürdürmüştür.

FILM NOIR TEMALARI

Suç teması çatısı altında *film noir* birçok temayı barındırır. *Film noir*'ın yasadışı, tekinsiz, kriminal karakterlerle donatılmış evrenindeki hikayelerin Durnat tarafından yapılmış kapsamlı sınıflandırması *film noir*'ın konularını anlamayı daha imkanı kılar.

Durnat'ın (1970) sınıflandırmasına göre film noir temaları aşağıdaki gibidir:

- Sosyal Eleştiri Olarak Suç
 - Yasaklı Tip Gangsterlik
 - Yozlaşmış Bir Ceza Hukuku
 - Dövüş Oyunu
 - Gençlik Suçları
- Gangsterler
- Kaçaklar
- Özel Dedektifler ve Maceralar
- Orta Sınıf Cinayet
- Portreler ve İkिलiler
- Cinsel Patoloji
- Psikopatlar
- Kaderin Tutsakları
- Siyahlar ve Kırmızılar
- Kukla, Korku, Fantezi

Schrader'e göre Durnat belki de en önemli *film noir* temasına değinmez: Geçmişe ve bugüne duyulan tutku ama aynı zamanda gelecek korkusu. Kara film kahramanı ileriye bakmaktan korkar, bunun

yerine günü kurtarmaya çalışır ve bunda başarısız olursa geçmişe çekilir. (Schrader, 1972, s.11).

Kara filmler, içinde illa ki bir cesedin, bir tehlikeli aşkın, bir azgın suçlunun, bir hırpani, serseri tipli bir *private eye* dedektifin var olduğu; çoğunlukla cinayet mahallinde atılmış bir sigara izmaritinin, sahte parmak izlerinin, cinayet anında suçlunun başka yerde olduğuna dair sahte kanıtların, yanlış adreslerin, yanlış isimlerin, sahte listelerin, şifreli mektupların, *red harrings* adı verilen yanlış yöne sevk eden izlerin olduğu; dedektifin aklını karıştıracak malzemelerin kullanıldığı kimi tür formülleri ile cinayeti, suç, kovuşturma, ceza gibi tematik klişeleri içerir (Tan Özdemir, 2011, s.21). *Film noir*' da soygun, uyuşturucu kaçakçılığı, şiddetli ölüm, şantaj, cinsellik başlıca konulardır (Özön, 2000, s.409).

FILM NOIR KARAKTERLERİ

Film noir'ın geçmişinde Büyük Buhran'ın yıkıntıları bulunur. Dolayısıyla bu dönemin ekonomik ve toplumsal yıkıntılarının şekillendirdiği karakterler *film noir*'ın evrenine girmiştir. Erkek karakterler de kadın karakterler de *film noir*'ın suçun hakim olduğu karanlık evreninde çürümüş bir ortamda var olmaktadır. Karakterlerin geçmişine dair izleyiciye net bir bilgi verilmez. Geçmişleri adeta yok gibidir.

Film noir, II. Dünya Savaşı ve sonrasının endişeli ve kötümser ortamında gelişti. *Film noir*'ın neredeyse hepsi erkek ve birçoğu özel dedektif olan anti-kahramanları da bu sıkıntılı ortamdaki paylarını aldılar. Onlar karanlık ve dar sokaklar, yıkık oteller, kasvetli barlar ve çığ gece kulüpleri arasında gezen hayal kırıklığına uğramış yalnız adamlardı. Dedektifler; polis ve kötü adamların hepsi aynı derecede yoz ve çıkarıcı tiplerdi (Bergan, 2008, s.141). Örneğin *film noir*'ın önemli örneklerinden Malta Şahini'nin en belirgin özelliği, o güne dek çizilmiş, 'kahraman dedektif' imajını ters yüz etmesi, polisler gibi suçun karşısında yer aldığı düşünülen, ancak bireysel çalışma sistemleri nedeniyle onlardan ayrı tutulan özel dedektiflerin, aslında yüksek ahlaki dürtüleri veya vicdani sorumlulukları ile değil, sadece para için bu işin içinde var olduklarını anlatmasıydı (Tınaz Gürman, 2008, s.55). *Film noir* Büyük Buhran'ın un ufak ettiği Amerikan Rü-

yası'nın harabelerinde gezinirken fırsat eşitliğine, adalete ve mutluluk arayışına yönelik inancın nasıl yerle yeksan olduğunu gösteriyor, bu sırada da Buhran, yıkımını güçsüzleşmiş erkek kırılabilirliği üzerinden, onları günah keçisi, ya da enayi konumunda trajik kahramanlara dönüştürerek anlatıyordu (Kutlu, 2021, s.60).

Film noir, suçlu çevresini ruhsal özellikleriyle yansıtır; bu çevreyi çok kez bu çevreden birinin açısından ortaya koyar. Kahramanları, çoğunlukla karanlık işlere bulanmış polis, polis hafiyesi; hırsızlar, katiller, tetikçiler, fahişeler vb'dir. Suçlular kadar bu suçlularla savaşıma girişen yasa adamlarının da olumsuz yanları belirtilir (Özön, 2000, s.408). *Film noir*'da yasa adamı pirüpak resmedilmez. O sıra dışı olduğu kadar suç bataklığında hayatta kalmaya da alışıktır. *Film noir* karakterlerinin her biri karanlık dünyanın kurallarına göre yaşar. Hepsinin suç ile doğrudan veya dolaylı bir bağlantısı bulunur. *Film noir*'ın baş erkek karakterinin karşısında güçlü kadın karakter olarak *femme fatale* çıkar. *Film noir* atmosferiyle uyumlu olarak güven vermeyen, tehlikeli, güçlü bu kadın karakter güzelliği ve çekiciliğini de kullanarak erkeği tükenişe götüren ölümcül kadındır.

Double Indemnity'nin (Çifte Tazminat, 1944) açılış sahnesinde izleyici, erkek kahramanın kaybettikleri net bir şekilde izleyiciye verilir. Walter Neff ses kayıt cihazına şöyle der: "Evet onu öldürdüm. Onu para ve bir kadın için öldürdüm. Parayı da elde edemedim, kadını da."

Ölümcül kadının geçmişi yoktur. Bir ailesi varsa bile çocuğu yoktur. Kocasını yaşlı veya sakattır. Evliliğinin amacı bellidir ve kocası da bu amacı bildiğinden ölümcül kadını bir dedektif aracılığıyla izletmektedir (Döşer, 2013, s. 66).

Lana Turner, Rita Hayworth, Barbara Stanwyck gibi oyuncular klasik film noir'ın *femme fatale* karakterlerine hayat vererek öne çıkan isimlerdendir. Humphry Bogart, Fred McMurray, Glenn Ford, Edward G. Robinson gibi oyuncular ise film noir'ın karakterlerini hayat veren isimlerden bazılarıdır.

Sigara, *film noir*'da karakterlerin adeta bir parçası gibidir. Özellikle *femme fatale* ile sigara ayrılmaz bir parça gibidir. Ölümcül kadının sigarasını yakarak ona kur yapmaya yeltenen erkek karakter onun

yörüngesine girerek kendisini yok oluşa götürecektir tuzağa bir anlamda gönüllü düşer. *Femme fatale* karakterin sigara aksesuarı onun çekiciliğini ve gücünü pekiştiren bir roldedir. Öte yandan, “kara filmde bir kadının veya erkeğin sigara tutuşu, silah tutuşu kadar önemliydi” (Dünya Sinema Tarihi, s.357).

Sigara kadının ve erkeğin ortak aksesuarıdır. *The Big Sleep* (Büyük Uyku, 1946) filminin jeneriğinde filmin erkek ve kadın karakteri sigaralarını kül tablasına bırakırlar ve jenerik bu iki sigara ile akar.

Bağımsızlığını sadece cinsel gücü ve cinselliği ile kazanmış gibi betimlenen, havalı, zenginliğinin ve gücünün farkında, kibirli ve açgözlü bir karakter olarak temsil edilen *femme fatale*, nam-ı diğer ölümcül kadın, kara film türünün pek çok örneğinde erkeğin mahvına neden olurken *femme vitale*, nam-ı diğer iyi kız (hayat veren kadın), erkeği onu bekleyen yıkımdan kurtarmaya çabalayan ama ölümcül kadının karşısında varlık gösteremeyen bir karakter olarak izleyici karşısına çıkar (Onat, 2023, s.20).

Onat(2023), *femme vitale*'ingörevini döneminHollywood'undaki Yapım Yönetmeliği üzerinden tanımlar: Filmsel bir betimleme olarak *femme vitale*, *femme fatale* ile olan fiziksel, duygusal, ekonomik ve kültürel karşıtlığı ile anlam kazanırken Yapım Yönetmeliği'nin ‘suç cezasız kalmaz’ prensibine de uygun biçimde dönem Amerika'sının sosyokültürel tutucu değerlerini de izleyiciye iletirken bir tebliğcidir ve seyircinin ahlaki pusulasına istikamet gösterir. *Femme vitale* karakterler, tıpkı *femme fatale* karakterler gibi, her kara film örneğinin zorunlu entegre bir bileşeni değildir. Ancak pek çok filmde yan karakter olarak yer alırlar. Kendilerine yer bulamadıkları anlatılar içerisinde de filmin ahlaki söylemini diğer erkek karakterler yüklenirler (Onat, 2023, s.20-21).

FILM NOIR'DA GÖRSEL ESTETİK

Ümitsizlik, karamsarlık ve suçun hakim olduğu *film noir* evreninde güneşin pek yeri yoktu. Aydınlığın ve ümidin sembolü güneş ışığı ancak sınırlı bir biçimde ve nadiren *film noir* evrenine girebiliyordu. O da daha çok dedektif ofislerinin jaluzilerinin arasından sızan-

rak gerçekleşiyordu. *Film noir* evrenindeki sokaklar gece az ışık saçan lambalar tarafından loş bir şekilde aydınlatılır. Yağmur sonrası su birikintileriyle ıslanmış sokaklar loş sokak aydınlatmasıyla bir uyum içindedir.

Schrader, *film noir* evreninde suya neredeyse Freudyen bir bağlılık var gibi görüldüğünden bahseder. Boş kara sokaklar neredeyse her zaman taze akşam yağmuruyla parlar ve yağış, dramla doğru orantılı olarak artma eğilimindedir. (Schrader, 1972, s.11) Işık-gölge oyunları ile mekanda yaratılan dışavurumcu atmosfer *film noir* evrenindeki gerginliğin, tedirginliğin ve suçun yarattığı sıkıntıyı destekler.

Otel odaları köhnedir, tekin değildir. Barlar, gece kulüpleri, dedektif ofisleri, erkek kahramanın *femme fatale* ile baş başa kaldığı *chiaroscuro* ile tasarlanmış ev, oda ve araba sahneleri, dış dünyadan yalıtılmış özel odalar, salonlar iç mekanları oluşturur. Dış mekanlarda ve iç mekanlarda kent hep bir karakter olarak hissedilir. Güvensiz, tenha sokaklar gündüz dahi olsa *film noir*'ın karanlık evreninden çıkılmasını engeller niteliktedir. Dış mekanda ambiansı destekleyen sis ve yağmur iken, iç mekanda içilen sigaranın dumanı mekanı tamamlar.

FILM NOIR'DA ANLATI

Film Noir'ın anlatı yapısı dönemin Hollywood yapımlarından farklıdır ve onlarla uyumlu değildir. Öyküleme dış ses ve flashback sık sık başvurulan anlatım yöntemi olarak benimsenmiştir. Anlatıcının varlığı filmlere diegetik bir nitelik kazandırır. Öykünün geneline çökmüş bir karamsarlık ve umutsuzluk Hollywood'un dünyaya pazarladığı Amerikan Rüyası ile çelişki içindedir. *Film noir* evreni dönemin Hollywood karakterlerinin tersine idealize edilmemiş karakterlerle doludur. Savaşın ve sonrasında getirdiği ruh halinin anlatının her hücrelerine işlendiği bir akış vardır. Dönemin ruh halini taşıyan sıradan insanların her türlü özelliği karakterlere yansırken, suç çevresinde öbekleşmiş, değerlerini yitirmiş karakterlerle daha derine inilir. İzleyici iki yüzlü, sahtekar, tehlikeli, ölümcül, çıkarıcı karakterlerin öyküsünü protagonistin dış sesi eşliğinde izlerken özdeşleşebileceği protagonist de bu özelliklerden pek muaf değildir. Dış sesin izleyici üzerinde doğrudan bilgilendirici rolü *film noir*'da biraz daha farklıdır.

Örneğin Double Indemnity'deki (Çifte Tazminat, 1941) dış ses izleyiciye kimin, ne zaman ve nereden konuştuğuna dair kesin ipuçları verirken diğer filmler dış ses ve geriye dönüşleri daha muğlak bir tarzda kullanır. Genellikle izleyici anlatıcının amacına, ne kadar bildiğine ve doğruyu söyleyip söylemediğine, ne zaman ve kiminle konuştuğuna dair sorgulama ihtiyacı hisseder. Hikayeyi takip etmek için gerekli olan bilgileri sağlayan baskın Hollywood stilinin aksine Kara Film anlatıda boşlukları ve hatta izleyiciyi aldatici bir öykülemenin olasılığını özümser (İpek, 2004, s.25). Double Indemnity'nin dış ses anlatımı açılış sahnesinde Walter Neff karakterinin ofisteki kayıt cihazına itirafını yapması ile başlar. Dış seste yer alacak bilgi burada doğrudan dış sesin sahibi tarafından verilir. İzleyicinin ipuçlarını birleştirmesi gereklidir.

Film noir filmlerinde diyalog yoğun olarak kullanılır. Sahnelerde karakterler uzun diyaloglara girerler. Sert diyaloglara çok sık rastlanır. Karakterler genellikle kendilerinden emin bir şekilde, sert tonlamayla konuşurlar. Diyaloglar sırasında karakterler birbirlerine duydukları şüpheyi elden bırakmayarak karşılıklarını tartarak konuşurlar. Çıkarlarıyla ilgili karşılıklı pazarlıklar yaparlar. Film noir evreninde en net olan şey kimseye güvenilmeyeceğidir.

Maltese Falcon (Malta Şahini, 1941) filmi ise hızlı diyaloglarıyla dikkati çeker. Özellikle Humphry Bogart'ın canlandığı karakter Sam Spade'in neredeyse tek bir nefeste söylediği replikler hızlı bir ritimde akar. The Big Sleep (Büyük Uykü)'da Dedektif Marlowe ise hazır cevaptır.

Film noir'da şiddet; tokat, yumruk veya silah ile somutlaşır. Silahın aniden kullanılması oldukça olağandır. Silah tüm karakterlerde olabilen sigara gibi olağan bir aksesuardır. Ayrıca sert fiziksel davranışlar da karakterlerin sert dilini tamamlar niteliktedir.

SONUÇ

Zamanın ruhunun ve toplumsal dönüşümün sinemada açıkça görüldüğü bir tür veya stil olan *film noir*, Büyük Buhran'ın sosyolojik etkileri, savaşın fiziksel ve ruhsal yıkıntılarını, gangster filmleri, *pulp* romanlarını, hard-boiled edebiyatını bir potada eritmiş ve savaş dönemi ve sonrasında ruh halini perdeye yansıtmıştır. Klasik dönemi sonrasında *film noir*, Fransız Yeni Dalgası ve 70'lerin filmlerini de tonlarıyla etkilemiştir. *Film noir*, atmosferi ve kodlarıyla öyle bir güçlü etki bırakmıştır ki, Dünya sinemasında halen birçok filmde *film noir* tonları kullanılmaktadır.

Film noir, Alman Dışavurumcu Sinemasının görsel estetiğini, Hollywood'a göç eden Alman sinemacılar sayesinde sahnelerine hakim kılmıştır. Alman Dışavurumcuların ve hatta Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinin etkisi *film noir*'in tasarımını tamamlamıştır denilebilir.

Loş sokaklar, güneş ışığının zorlukla girdiği dedektif ofisleri, dışavurumcu dekorlar ve ışık- gölge tasarımıyla yapılan aydınlatmalarıyla, suçun olağan olduğu, suça farklı seviyelerde bulaşmış karakterleriyle, dedektifiyle ve ölümcül kadın karakteriyle *film noir*, izleyiciye kriminal bir evren sunar.

Femme fatale karakterler, pek de masum olmayan dedektifler, patlayan silahlar, elden ve dudaktan düşmeyen sigaralar, markalarıyla anılarak öykünün önemli bir nesnesi olan arabalar *film noir*'in en belirgin kodlarıdır.

Ortaya çıkışının ardından, ortaya çıktığı Hollywood Sineması içinde veya Amerikan sinema yazarları tarafından değil de Avrupa'da Fransız sinema yazarları tarafından ayırt edici özelliklerinin fark edilip tanımlanması bakımından *film noir* sinema tarihinde kendine has bir pozisyondadır. Tüm bunların ışığında *film noir* hakkında şunu söyleyebiliriz: *Film noir*, Hollywood tarafından hard-boiled romanlardan yola çıkılarak; siyasi, ekonomik ve toplumsal bunalımlar ve suç ile art alanının beslendiği, Alman Dışavurumcu estetiği ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ile biçimsel olarak bezenen, savaşın getirdiği ruh haliyle zamanın ruhunu perdeye yansıtan kimilerince bir tür, kimlerince bir

stildir.

KAYNAKLAR

Bergan, R. (2008). Film. (Çev. Zeynep Berik, Selen Erdoğan) İstanbul: İnkılap.

Crowther, B. (1993). Film Noir. London: Virgin Books.

Döşer, R. İ. (2013). Bir Tür Olarak Kara Film ve Günümüz Sinemasına Etkileri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi. İstanbul.

Durgnat R. (1998). Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir. A. Silver ve J. Ursini (Ed.), *Film Noir Reader* içinde. (s.37-51) New York: Limelight Editions. (İlk yayın: British Cinema Magazine, August 1970).

Gülpınar Balcı, D. (2021). Chicago Modernitesi ve Gangster Filmleri. Sekans Sinema Kültürü Dergisi. (e16) 51-64. [http://www.sekans.org/docs/e-sayilar/2021-e16/SEKANS_e16.06_TEMA_Gangster.Filmleri\(Balci\).pdf](http://www.sekans.org/docs/e-sayilar/2021-e16/SEKANS_e16.06_TEMA_Gangster.Filmleri(Balci).pdf)

Gürmen Tınaz. P. (2008). Dünya Sinemasının Ustaları 1. İstanbul: Sinema.

Hardy, P. (2008). Suç Filmleri. G. Nowell (Ed.), *Dünya Sineması* içinde (Çev. Ahmet Fethi). (s.353-363) İstanbul: Kabalcı.

İpek D. (2004). Film Noir'dan Neo Noir'a Geçiş. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi. İstanbul.

Kutlu K. (2021). Geçmişten Kaçış. Alt Yazı Sinema Dergisi 20. Yıl Özel Sayısı 60.

Luhr, W. (2012). Film Noir. New Jersey: Willey-Blackwell Blackwell Publishing.

Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? (Çev. Ertan Yılmaz) İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Onat, S. (2023). Kara Filmin Evcimen Kadını: Femme Vitale. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 2(1) 12-27. Doi: <https://doi.org/10.32955/neuissar202321608>.

Özdemir, S. T. (2011). Yeni Kara Filmler. Ankara: Nirengi Kitap.

Özön, N. (2000). Sinema, Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü. İstanbul: İnkılap.

Schrader, P. (1972). Notes On Film Noir. Film Comment. New York, Vol.8. (1). 8-13.

SİNEMADA MANİPÜLASYON: BAŞKANIN ADAMLARI FİLMİ ÖRNEĞİ

Mustafa Kara^{6*}

Özet

Sanat, toplumlarda egemen ideolojilere karşı bir mücadele aracı olarak ortaya çıkmış ve bireyin kendini var edişi ve kişisel olduğu kadar toplumsal yolculuğundaki üretimlerini de kapsamıştır. Egemen ideolojinin ilerlemeyi, toplumsal değişimi ve dönüşümü engelleme süreçlerinde sanat bir başkaldırı aracı olmuş ve insanın değerini, anlamını ve yolculuğunu bütünleştirmiştir. Sinema sanatı da kendinden önceki fotoğraf, edebiyat ve tiyatro vb. disiplinlerin birikimlerinden yararlanarak var olmuştur. İlerleyen yıllarda kendi anlatı yapısını oluşturan sinema, diğer sanat dalları gibi egemen ideolojilere karşı çıkma işlevini üstlenirken aynı zamanda egemen ideolojiler kendi iktidarlarını kurma, koruma anlamında sinemadan yararlanmışlardır. Sinemanın bir manipülasyon ve propaganda aracı olarak kullanılması ilk olarak Amerika'da kuzey ve güney savaşlarında The Clansman adlı film ile olmuştur. Filmde Kızılderililerle yapılan savaştan değil Amerika'nın bir millet olması için dayanışması senaryolaştırılmış ve yaşanan gerçekler manipüle edilmiştir. Sinema filminin yapım süreçleri itibarıyla filmin yapımcısı, yönetmeni, sponsoru, dağıtım şirketi, üretildiği ülke, sinema endüstrisindeki egemen ideoloji vb. aşamalardaki etkiler nedeniyle zaten manipülasyona açık bir sanat dalıdır. Ancak manipülasyon yöntemlerinin, araçlarının ve özelliklerinin senaryo ve dramatik anlatıda temel taşıyıcı haline gelmesi ile egemen ideolojiye karşı çıkma aracı olan sanat dalı, başlangıçtaki karşı çıkma aracı olmaktan daha çok egemen ideolojinin devamı için kullanılmaya başlanmıştır. Başkanın Adamları filmi bu çalışmada manipülasyon kavramı bağlamında ele alınmakta ve manipülasyon yöntemlerinin senaryoda ve sinema tekniğinde nasıl karşılık bulduğu incelenmektedir.

6 * Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, mustafakara@maltepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5696-1765

Anahtar Kelimeler: Sinema, Manipülasyon, Televizyon Yayıncılığı, Başkanın Adamları

Abstract

Art emerged as a means of struggle against dominant ideologies in societies and covers the individual's self-creation and productions in his personal as well as social journey. In the processes of the dominant ideology hindering progress, social change and transformation, art has become a tool of rebellion and has integrated the value, meaning and journey of the human being. The art of cinema is similar to photography, literature and theater etc. before it. It has existed by benefiting from the accumulation of disciplines. While cinema, which created its own narrative structure in the following years, took on the function of opposing dominant ideologies, like other branches of art, at the same time, dominant ideologies benefited from cinema to establish and protect their own power. The first use of cinema as a manipulation and propaganda tool occurred in America during the Northern and Southern Wars with the film *The Clansman*. In the movie, the solidarity of America to become a nation, not the war with the Indians, was scripted and the realities were manipulated. In terms of the production processes of the movie, the producer, director, sponsor, distribution company, country of production, dominant ideology in the movie industry, etc. It is a branch of art that is already open to manipulation due to the effects in different stages. However, as manipulation methods, tools and features became the main carrier in the scenario and dramatic narrative, the branch of art, which is a tool of opposing the dominant ideology, began to be used for the continuation of the dominant ideology rather than being the initial tool of opposition. In this study, *Wag the Dog* movie is discussed in the context of the concept of manipulation and how manipulation methods are reflected in the scenario and cinema technique is examined.

Keywords: Cinema, Manipulation, Television Broadcasting, *Wag the Dog*

1. Giriş

Sinema anlatısı, insanlığın biriktirdiği birçok disiplinden beslenen ve bazen hayallerin bazen gerçeklerin kurgulandığı yeni bir ortam olarak ortaya çıkmıştır. Bireysel ve toplumsal hayallerin kurgulanması ve yeni anlatıların oluşması sinemanın özel bir yer edinmesine neden olmuştur. Sinema edebiyat, tiyatro ve fotoğraf gibi disiplinlerle ilişkili olmasının yanında toplumsal boyutu ile de sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal etkileriyle birlikte değerlendirilmiştir (Güler, 2020, s. 1877). Bu bağlamda her sinema filmi üreticilerinin kim olduğu kadar ele aldığı konuyla koşut olarak ideolojik bakış açısına sahip olmuştur. Yönetmenin, senaristin ve yapımcısının kim olduğundan bağımsız olarak her sinema filmi ideolojik yapısı nedeniyle egemen koşullara hizmet ettiği gibi muhalif bakışa da yönelmiştir.

Kitle iletişim araçlarının sahiplik yapıları başta olmak üzere sektör dinamikleri, üretim biçimleri ve hedef kitleye ilişkin mesaj yapısı öncelikle ideolojik yapı ile doğrudan ilişkilidir. Hangi sistem egemen olursa olsun iletişim araçlarının kullanımı alt yapı ve üst yapı kurumlarıyla bağlantılı olarak içerik ve teknik alt yapıya ilişkin ideolojik bir yapıya sahip olmaktadır.

2. İdeoloji

Siyasal, sosyolojik, felsefi vb. disiplinlerdeki tanımlar ortaya çıktığı dönemlere, toplumsal yapıya, kullanım biçimleriyle ilişkili biçimde çok boyutlu olarak betimlenmektedir. İdeoloji kavramı için çok çeşitli tanımlara rastlanılmakla birlikte ideolojinin soyut, nesnel boyutundan daha çok öznel ve subjektif özelliklerinin öne çıktığı bir süreç olarak belirlenmektedir. İdeoloji kavramının içeriğinde olumsuz, kötü, kaçınılması gereken ve sonuçları itibarıyla küçültücü, sakınılması kavramlar önce çıkmaktadır. İdeoloji kavramının nedenleri ve niçinleri ile nereden bakıldığına bağlı biçimde tanım da değişmektedir (Kazancı, 2012, s. 2). Çok boyutlu ilişkiler söz konusu olan kavramların tanımları, tanımını yapan kişilerin, ortam ve zamanların sonucu olarak öznel bir sürecin sonunda bakış açısı bağlamında somutlaşmaktadır.

İdeoloji kavramını ilk kullananlardan birisi Destutt de Tracy'dir. Fransız devrimi sonrasında toplumsal değişim ve dönüşümlerin değerlendirilmesi bakımından ideolojik analizleri Giddens'e göre Tracy kullanmıştır. İdeoloji somut ve soyut düşünsel süreçlerin içinde insanın düşünsel yeteneklerini geliştiren, yaşamı algılamada sistematik yaklaşımlar ortaya koyan aynı zamanda analitik bir bakış ile sistem değerlendirmesine neden olan aşamaları ele almaktadır.

İdeolojinin kimi tanımlarında dini yaklaşımlardan ve metafizikten uzak sistematik yapı ile ele alındığı öne sürülmektedir. Yaşamın her alanındaki olayların ve toplumsal yapıların nasıl meydana geldiği ve etkileşim ile yayıldığı üzerine konumlanan bir bilim konusudur (Özbek, 2003, s. 33-34). İdeoloji insanların toplumsal gelişmelere neden sonuç ilişkisi ile yaklaşırken aynı zamanda pozitif bilim yöntemlerini kullanmaktadır. Kavram, materyalist felsefeciler tarafından aydınlanma sonucunda metinlerde yer alırken ideolojinin tarihsel boyutu da ortaya çıkmaktadır.

Düşünme yöntemleri ve sonuçları toplumların değişim ve dönüşümlerinin alt yapısını oluştururken geleceğe ilişkin öngörülere de neden olmaktadır. Bu bakımdan ideoloji kavramı bir düşünme biçimidir. Terimi doğru düşünme biçimi olarak tanımlayan Şerif Mardin (Mardin, 2011, s. 8) ideolojinin toplumsal yapının siyasal etkilerinden hareket edilmesi yanında farklı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Bireysel ve toplumsal ilişkilerde kültür, kişinin sosyal çevresinde aile, okul, iş hayatı gibi ortamlarda nasıl davranması gerektiği, rollerini, tutum ve davranışlarını belirlerken kimlik kazandırmaktadır. Bireysel kimlikler toplulukları sonrasında ise toplumları birleştirici hale getirerek dünyaya bakış açısını oluşturmaktadır. Kültür toplumsal kimliği çeşitli ortam ve araçlarla sağlarken toplumsalın geleceğine ilişkin bir öngöründe bulunmamakta ancak nasıl yapılandırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Kültür ve ideoloji etkileşiminde ise ideoloji toplumsal ilişkileri belirlemekte ve toplumların geleceğine ilişkin varsayımlarda bulunmakta ve olabilecek/olması gereken gelecek öngörülerine ilişkin yaklaşım geliştirmektedir. İdeolojilerin ortaya çıkma nedeni tam da burada devreye girmektedir ve her bir ideoloji kendisi için ideal bir toplumsal yapısı ve üretim/tüketim biçimlerini

var etmek istemektedir. İdeolojinin toplumsal projesi zaman/mekân fark etmeksizin alt yapısını oluşturan ilkelerden hareketle gelecek öngörüsü üzerine kuruludur.

Kültür ile ideoloji arasındaki farklılık kadar iki kavramın birbiriyle ilişkisi nedeniyle ortak alanlardan beslenen, yakın bir bağlantıya sahiptir (Marks & Engels, 1992). Kültür ve ideoloji ilişkisi bireyin olay ve olgulara ilişkin ürettiği fikirsel toplulukları ifade ederken siyasal sistemlerin belirleyiciliğine vurgu yapılmaktadır. Bireysel ve toplumsal etkileşim sonucunda bireyin bilinci oluşur ve toplumsal yaklaşım biçimleriyle bağlantılıdır. Toplumsal yapının olay ve olgulara yaklaşımındaki maddi ve maddi olmayan tüm unsurlar bireyin bilincini doğrudan belirlemektedir. Bu etkileşim sadece toplumsal yapıdan kaynaklı olarak değil aynı zamanda bireylerin bilincinden bir yönelim ile toplumsalı da etkileyebilmektedir. İnsanın tutum ve davranışları toplumsalın sonucunda ortaya çıkarken bilincin karakterini de var etmektedir. Marks'a göre insan çevresel koşulların etkisi ile çok çeşitli özellikleri kazanmaktadır.

Bireyin bilinci sosyal çevrelerin etkisi ile ortaya çıkarken etkileşimin olumlu ve olumsuz sonuçları oluşmaktadır. Olumsuz sonuçları bireyi takip ederek yanlış yönlendirmelerde bulunmakta ve bireyin ve toplumsal yapının yanlışlarla tanışmasına neden olmaktadır. Yanlış algılar bireyi takip etmekte ve bireyin yaklaşımlarında sorunlarla karşılaşmasını sağlarken kişinin olay ve olgulardaki analizlerini değiştirebilmektedir. Bireyin çevresinde olup bitenlere yaklaşımı bilinçteki farklılaşma ve etrafı net görememesi gibi yaklaşım ile neden sonuç ilişkileri başta olmak üzere analizlerinde farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Toplumsalın bir sonucu olarak bireyin yaklaşım farklılıklarında ideolojik neden söz konusudur. Bireyin toplumsal yapı ile etkileşim halinde olan ve varlığını çevre ile gerçekleştirdiği düşüncesi Marks ile ortaya çıkmıştır (Kazancı, 2012, s. 4). Bireyin bilincinin oluşmasında çevresel koşullar, kültür ve siyasal yapı etkin olurken değişim ve dönüşümler bu iki yapının etkileşimi ile meydana gelmektedir.

İdeolojiyi dünya görüşü olarak tanımlayan Lenin'in yanında toplumu bir arada tutan yapıştırıcı olarak tanımlayan Gramsci de materalist felsefeye göre yaklaşım göstermektedir. Marksist bir düşünce yapısına sahip olan Gramsci, Marks'ın ideoloji tanımına eklemelerde

bulunmak istemesinin nedeni Rusya ve Avrupa'da meydana gelen toplumsal olaylara rağmen kapitalizmin varlığını sürdürmesidir. Marks'a göre ideoloji toplumsal gerçekliğin bir unsurunu oluştururken, zorlukları, sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü ifade etmektedir (Lefebvre, 1996, s. 96). İdeoloji egemenlerin kendilerini toplumsalı yönetmede haklı görmelerini sağlamada bir yardımcı dinamik olmasından hareket eden dünya görüşü olduğunu savunur Marks. Ancak Gramsci ise ideolojik yapıya ilişkin yaklaşımlarını yeni kuramsal çalışmalar ile farklılaştırmakta odağını kapitalizmin geniş halk kitlerini yönetme biçimindeki yöntemlerini kabul etmekle birlikte yeni odak olarak yönetim sistemindeki parlamenter yönetim biçiminin demokrasiyi kavramsallaştırmasıyla kitleleri yönetmekle kalmayıp aynı zamanda onay almalarını sağlaması üzerine yoğunlaştırmaktadır. Gramsci, Marks'ın ideoloji kavramını farklı boyuta taşıırken egemenlerin geniş halk kitlelerine saldırarak oluşturduğu toplumsal yapıdan daha çok yeni bir yönetim biçimi kılıfıyla demokrasi ve parlamenter sistem araçlarıyla toplumları egemenliğin yönetiminde söz sahibi gibi görmesini sağlarken halk kitlelerinin yönetimi onaylama biçimine evrilmesinin altını çizmektedir. İdeolojik yapının ve yaklaşımın farklılaşması ile egemen ideoloji ve hegemonya kavramı temelinde yeni bir yapısal süreç aktif olmaktadır. Kapitalist ideolojilerin egemen olduğu sistemlerde devlet iktidarının somut biçimde yansımalarının tam görünmediğini vurgulayan Gramsci, sistemin dinamiklerinin yapıyı dolaylı yollardan oluşturduğunu ifade etmektedir. Devletin iktidarı toplumsal yapıya benimsetilen ideolojik unsurlarla birlikte hegemonya terimiyle açıklanmaktadır (Gramsci, 1997, s. 268-272). Devletin kurduğu hegemonik yapı kapitalist sistemin temel dinamikleriyle görünmez biçimde toplumsal yapının sonucu olarak bireyin bilinç yapısını oluşturmaktadır. Hegemonya devletin ideolojik aygıtlarla oluşturduğu ve egemenlerin egemenliklerini devam ettirmelerine katkı sağlayan, sürekliliğinin ideolojik yapısını oluşturan gerçeğin bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır.

2.1. İdeolojinin yapısı

Maddi bir pratik olarak ideolojiye yaklaşan Althusser, toplumsalın olay ve olgulara yaklaşım biçimi ve öngörülerini kapsadığını ifade

etmektedir. Toplumsal ideolojide homojen bir yapı söz konusu değildir. Birçok ideoloji toplumsal yapıda temsil edilirken her tür ideoloji içinde bulunduğu toplumsal yapıda diğer ideolojilerle mücadeleler yaşamaktadır. Dominant, baskın ideolojik yapı, süreçler bağlamında kendisiyle etkileşim gösterdiği gibi aynı zamanda alternatif olan muhalif ideolojilerle de çatışma yaşamaktadır (Yılmaz, 2008, s. 63). Toplumların genel bilinç düzeylerine ve bilinç yapılarına bağlı olarak ideolojik çatışmaların boyutları çeşitlilik göstermektedir. Egemen ideolojinin birlikte yaşadığı muhalif ideolojiler ile mücadelesi aynı zamanda toplumsal mücadelenin alt yapısını oluştururken siyasal yapıları da etkilemektedir. Hegemonya kavramı yanında iktidarın somut unsurları dışında da kapitalist sistemin araçlarını kullanan ideoloji, kitleler üzerindeki etkisini sürdürmektedir.

İdeolojinin somut olmayan düşünce biçimi ile ortaya çıkması tinsel yeteneklerin ve olanakların var oluşuyla soyut boyutu büyük önem kazanmaktadır. Althusser, nesnel dünyanın soyut açıdan tanımlandığını konu etmektedir (Balibar, 1991, s. 78). İnsan dünyadaki olay ve olguları değerlendirirken nesnel koşullardan hareket ederek kendisi ile bağ kurarak ideolojik yapıyı oluşturmaktadır. Olay ve olguların aynadan yansımından, gerçekliğinden daha çok bireyin yaklaşım biçimindeki soyut çözümleme ideolojisi meydana getirmektedir. Bu bağlamda bireyin bilinç yapısı ideolojik yaklaşımları olumlu veya olumsuz düzeyde etkilemekte, düşsel boyutun farklılaşmasıyla da gerçeklik olgusu tartışılmaktadır. Gerçek ilişki ve dünyadaki gerçek olayların çözümlenmesinde insan kendi varlığı boyutuyla yakınlık kurarken düşünsel üretim gerçekleştirilmektedir.

İdeolojik tüm üretimler bilinç düzeylerinin bir sonucu olarak toplumsal yapılara göre farklılık göstermektedir. İdeolojik yaklaşımlar toplumsal pozisyonuna bağlı olarak çeşitli politikalar üretmektedir. İdeolojik tutarlılığın tarihsel bir süreklilik göstermesi her zaman mümkün olmamaktadır. Egemen konumdaki ideolojik yapının iktidar söylem ve çözümlemeleri muhalefette olduğundaki politikalarından farklılık gösterebilmektedir. İdeolojilerin toplumsal öngörülerinin olması aynı zamanda toplumsal konularını da belirlemesini beraberinde getirmesi nedeniyle esnek yapılara sahip politikalar üretmesini sağlamaktadır.

Egemen İdeoloji, iktidarda iken bireyin ve toplumsalın mutluluğunun ve politikadaki doğruluğun sistem içinde kalınmasıyla sağlanacağı üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. İdeolojinin iktidarda olması nedeniyle sorunların çözümü ve toplumların gelişimleri için en iyi yönetim biçiminin, sistemin yürürlükte olan sistem olduğuna ilişkin keskin savunmalar yapılmaktadır. Ancak aynı ideoloji egemenliği ve iktidarı kaybettiği ya da ideolojik yapının iktidarda olmadığı dönemlerde ise değişim politikaları ve söylemleri gündeme getirilmektedir.

Sistem değişiminin en büyük ihtiyaç olduğunu toplumsal değişim ile birlikte egemen ideoloji konumuna gelmeye ilişkin politikaları en sert biçimde savunurken var oluş ya da yok oluş ikilemi ile sunulması ideolojinin iktidar yürüyüşü açısından gerekli olan bir süreçtir. İnsanların ve toplumların çok daha iyi bir sistemi, yaşam biçimini, yaşam koşullarını, özgür düşünce ve fikir hürriyetini sağlamanın koşulu olarak ifade edilmesi yani büyük değişimlerin yaşanması gereksinimi ortaya konmaktadır. İktidardaki tekil yaklaşımları benimseyen ideolojilerin temsilcileri adeta dünyadaki sistemin egemenliğine benzer egemenlikler ifade etmektedir. İktidarı ele geçiren egemenliği toplumsal yönlendirme ve yönetme araçlarının tümünde dominant kılan ideoloji gücünü kabul etmez ve gücün kendisinde olmadığına ilişkin kendince argümanlar geliştirmeye çalışmaktadır (Debord, 2006, s. 95).

2.2. İdeolojinin özelliği

Althusser, ideoloji ve toplumsal yapı bağlamındaki ilişkiye ilişkin çalışmalarda bulunurken Eagleton ise ideoloji ve kültürel yapı arasındaki etkileşim konusunda belirlemelerde bulunmuştur (Güler, 2020, s. 1879). İdeoloji toplumsal dinamiklerin her biri ile doğrudan ilişkili biçimde alt yapı ve üst yapı kurumlarının etkilendiği ve etkilediği sürecin sonucunda oluşmaktadır. İdeoloji içinde geliştiği, ortaya çıktığı ve etkilediği toplumdaki bireyleri geliştirmekte ve dönüştürmekte göreceli olarak insan unsuruyla ilgili gelişmelere neden olmaktadır. Toplumsal dönüşümlerin temelinde ideolojik dinamikler önemli etken olarak yer almaktadır. İdeoloji toplumları dönüştürürken bir boyutuyla gelişmelere neden olurken aynı zamanda ideoloji gelişmesinin

ardından egemen haline gelebilmek için kendi tutarlılığı anlamında tutucu bir yapıya sahip olabilmektedir (Oskay, 1980, s. 199). Bu durum insanın kendini ve toplumu anlayabilmesinin önünde engel olarak da ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

İdeolojinin insanın düşünce boyutunu oluşturması ve onlarca kuşak ile kurumsallaşması ve tarihe mal olması sonrasında belki de işlevini yerine getirdikten sonra yaşamın devamlılığı açısından değiştirip dönüştürdüğü insanın kendi yolculuğunu da engellemektedir. İdeolojilerin yaşayan düşünceler bütünü olması özelliği takipçileri tarafından kabul edilip kendi içinde değişim ve dönüşümlerle desteklenmesi gerekmektedir. Egemen ideoloji haline gelen ideolojiler iktidara gelirken değişimi merkeze konumlandırırken daha sonraları sistemin her koşulda devam etmesine yönelik politikalar ve gerekçeler sunmaktadır.

İdeolojinin ortaya çıkması tarihsel, kültürel, ekonomik ve toplumsal boyutu ile belli aşamaları, özellikleri içermektedir. İlk olarak ideoloji toplumsal yapıda öngördüğü gelecek projelerini ve politikalarını geliştirmek istediği bir toplumsal sınıfa ve gruba ilişkin özgün inançlar sistemini ortaya koymaktadır. Her ideoloji yerel ve küresel ölçekte yaşanan sorunları neden sonuç ilişkisi, tez-antitez ve sentez boyutu ile ele alırken aynı zamanda problemlerin en yoğun yaşandığı topluluklar ve coğrafyalar için ilkeler, kurallar, yöntemler vb. inanç sistemini oluşturmaktadır. İdeolojiyi ayakta tutan inanç sistemi ilkelelidir, bu paradigmayı tanımlayan ilkeler bütünü, ideolojinin muhalefet ya da iktidarda olmasına bakılmaksızın ideal yaklaşım biçimlerini ve manifestoları oluşturmaktadır. İdeolojinin inanç sistemi takipçileri tarafından ideolojiye bağlılık açısından en önemli unsurdur ve sadece ideolojiyi takip edenlere özgüdür.

İdeolojinin bir başka özelliği ise bilimsel bilgilerle çelişebilen bir inançlar sistemi olmasıdır. İdeoloji ortaya çıkışı itibarıyla egemen olmaya ve iktidarda yer almaya dönük bir gelecek öngörüsüne sahiptir. Bunun için iktidarı, egemen ideolojiyi eleştirirken doğrulardan ve bilimsel verilerden yararlanarak kendi sistemini oluşturmaktadır. Ancak hem başlangıçtaki aşamada hem de ilerleyen aşamalarda bilimsel bilgiyle çeliştiğinde ideoloji inanç sistemiyle test edilir ve inanç sistemi tercih edilir.

Bireyin toplumsal ve bireysel sorunlarıyla başa çıkabilmek ve çözüm yöntemleri üretebilmek için felsefi, kültürel, sosyolojik, psikolojik, ekonomik, hukuksal boyutlarını somutlaştırmak için gerçekleşen süreç aynı zamanda insanın düşünsel bir yolculuğudur. İdeoloji insanın kendisini anlama çabası olmasının yanında düşünce üretiminin en önemli unsurudur (Fiske, 2003, s. 212). İnsanlığın düşünce tarihine bakıldığında toplumsal değişim ve dönüşümlerin ideolojik etkilerin sonucunda olduğu görülmektedir. İnsanın kendisini tanıma yolculuğu ve anlam çabası ideolojilerin bu alandaki etkinliği ile mümkün olmaktadır. Genel kitle içindeki bireyin yaşamın anlamı ve kendi değerine ilişkin düşünce sistemi geliştirmeye veya sorgulamaya ilişkin kaygılarının olmasındaki düşünsel ve maddi engeller nedeniyle ideoloji bu alanda ortaya çıkmaktadır. İdeoloji hangi aşamada olursa olsun bireyin anlam ve fikir üretim sürecine katkı sunarken değişim ve dönüşümlerin dinamiğini oluşturmaktadır.

Althusser, egemen ideolojinin 1900'lü yıllara kadar iktidarını güç ile sağladığını öne sürmektedir. Daha sonraki yıllarda ise egemenliğin sağlanması için artık gücün ve zor kullanmanın şekil ve içerik değiştirerek kültürel, psikolojik, siyasal, ekonomik yöntemlerin baskın olmaya başladığını ifade etmektedir (Yılmaz, 2008, s. 64). Özellikle zor kullanmanın ve gücün dönüşmesi toplumsal egemenlik bağlamında hegemonya kavramını ortaya çıkarmaktadır. Althusser, egemen ideoloji ve hegemonya kavramlarıyla iktidarı zor kullanmadan, fiziksel şiddete başvurmadan sağlanmasıyla ilgili araştırmalar yapmıştır.

20. Yüzyılın egemen üretim biçimlerinden olan kapitalizmin devamlılığının sağlanması yolunda üretim araçları ve üretim koşulları kapitalist ideolojinin hâkim olmasını desteklemektedir. Üretimi gerçekleştiren ancak üretim sahibi olmayan emekçinin yeniden üretimdeki fonksiyonu nedeniyle kapitalist ideolojinin sistemle uyumlu olmasıyla ilgili olarak Althusser, bu egemenliğin devamlılığı için devletin, iktidarın ideolojik hâkimiyeti için devletin ideolojik araçlarıyla sağladığını belirtmektedir.

Üretim biçimlerinin ideolojinin yapısal değişim ve dönüşümündeki etkisi nedeniyle tekil üretim ile çoğul üretim biçimleri kültürün de oluşmasında değişim yaşanmasına neden olmaktadır. Yeniden üre-

timde emek gücünün sahipliğindeki eksikliği aynı zamanda yeniden üretim tekniğindeki etki kültürel bir dönüşüm ile kitle kültürünü oluşturmaktadır. Kitle kültürü ile “*teknolojinin yeni yapısı ile yeni üretim biçimleri*” sürecinde yığınsal üretimler gerçekleştirilmiş ve yeni bir kültürel yapı olarak “*kitle kültürü*” meydana gelmiştir. Kitlesel üretimin egemen olduğu yerel ve küresel dünyada kitle kültürü ideoloji haline gelmiş ve toplumsal yapıdaki dinamikleri yeniden oluşturmuştur.

Kitle kültürünün egemen ideoloji haline gelmesi ile toplumları ileri taşıyan ve analitik bakış ile yapılandırmasındaki değişim aynı zamanda çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Egemen kitle kültürü, bu üretim biçiminin devamlılığı, kapitalist ideolojinin sürekliliğini sağlamak için değişim ve dönüşümden daha çok sistemin varlığını öne çıkarmaktadır.

Kapitalist ideolojik yapı egemenliğini sağlarken zor ve güç kullanmaktan daha çok kültürel ve psikolojik unsurları kullanmayı tercih etmektedir. Siyasal sistemler bağlamında demokratik sistemleri totaliter sistemlere kıyasla öne çıkarırken parlamenter sistemlerle de kapitalist ideolojinin devamlılığının onayını geniş halk kitlelerinden almaktadır. Bu onay süreci aynı zamanda kapitalist sistemin kendisi dışındaki her tür siyasal sistemi öteki ideoloji konumuna ittiği ve kendisi ideolojik hegemonyası dışındaki yapıları da kitle kültürü ile beslenen yığınlarla, gerçeklerle çelişen bir yapıya oturtarak gerçekleştirmektedir.

2.3. İdeoloji ve sinema

Üretim biçimleri sadece ekonomik yapıları doğrudan etkilemenin yanında aynı zamanda kültürel boyutları nedeniyle de kültür-sanat yapılarını etkilemektedir. Kitle kültürünün egemen olduğu kapitalist ideolojinin hüküm sürdüğü süreçlerde sanat dalları da egemen ideoloji ve kültürün etkisi altında kalmaktadır. Üretim araçlarındaki egemen yapılar sanatsal üretim süreçlerini de doğrudan etkilemektedir ve sanatın da kitlesel üretime uygun hale gelmesine neden olmaktadır. Kitle üretiminden önce sanat yapıtları daha biricik ve tekil üretimleri içerirken kapitalist ideolojinin egemen olduğu toplumsal yapılarda ise

sanat araçları ve ortamları da kitlesel üretim teknolojileri ile değişip dönüşmektedir.

Teknolojideki kitlesel yapının bir sonucu olarak kültür-sanat araçları ve ortamlarındaki değişime ilişkin Walter Benjamin, sanat eserlerinin çoğaltılabilmesine ilişkin olarak yeni dönemin altını çizmektedir (Güler, 2020, s. 1879). Bireylerin yaşam biçimlerinde yığınsal üretimden önce daha çok resim etkin iken anlar/anılar resim sanatı ile somutlaştırılmaktadır. Ancak kitlesel üretimlerin üretim biçimlerindeki egemenliği aynı zamanda üretim araçları ve süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Yeni iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ile yaşamdaki anları fotoğraf araçlarıyla sürekli üretilebilen, çoğaltılabilen ve tüketilebilen hale gelmesi yeni üretim biçimlerini meydana getirmektedir. Yeniden üretim tekniklerindeki araçsal değişimler sanat yapılarını ve yapıtlarını yeni üretim biçimleriyle çoğaltmaktadır.

Sanat ortaya çıkışı ile egemen ideolojiye, iktidara karşı mücadelelenin bir yöntemidir. Bu bağlamda kitle kültürü ve kitle sanatının üretimi de egemen ideoloji ile doğrudan ilişkilidir. Sanattaki kitlesel üretim biçimi hem içeriği hem de tekniği doğrudan kendisine ilham alırken iktidar ile kurduğu ilişki de sanatın yapısını etkilemektedir. Bu süreçte ister istemez egemen ideoloji konumundaki iktidar, sanatı denetimine almakta bir başka deyişle sanat iktidarın egemenliğine girmekte ve devletin ideolojik araçlarından birisi olmaktadır (Çoban, 2003).

Sanatın egemen ideoloji ile mücadele ve insanların bilinç düzeyi ile yaklaşım biçimlerini dönüştürmesi özelliği iktidarın egemen hale gelmesi nedeniyle kendi içinde bir çatışma sürecini barındırmaktadır. Üretim biçimindeki egemenlik sanat üretimindeki araç ve ortamlara doğrudan yansımakta ve sanatçının eserlerine teknik ve içerik boyutuyla etki etmektedir.

Sanat ve ideoloji arasında çok yakın bir ilişkisi söz konusudur. Sanat üretildiği ortam ve ideolojiyle bağlantılı olarak görünür olan ideolojinin inanç sisteminin, düşünce üretiminin ve toplumsal ilerlemenin bir aracı özelliği ile ideolojinin gerçekliğini ortaya koymaktadır. Sanatçı ve sanat yapıtı hem toplumsal yapıdaki ideoloji ile hem de üretim biçimindeki unsurlar ile sıkı bir bağa sahiptir. İdeolojinin gerçekliğinin oluşturulması ve aktarılmasında sanat yapıtları inanç

sistemi ve düşünce boyutunu estetik özellikler ile aktarma anlamında bir araç konumunda kullanılmaktadır (Althusser, 2004, s. 134).

2.4. Sinema ve egemen ideoloji ilişkisi

Sanatın egemen ideolojiye karşı mücadele araçlarından olması bir yana egemen ideoloji ve özellikle kapitalist ideoloji sanatı da kendi egemenliği altına almak için kültürel arayışlar içindedir. İdeoloji ile ilişkisi ele alındığında sinema sanatı, iktidar ilişkilerinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte ideolojinin en yakın ilişki halinde olduğu alan konumundadır. Ortaya çıktığı andan itibaren sinema ideolojinin aktif olduğu bir anlatım biçimi özelliğini taşımaktadır. Sinema, muhalif özelliği yanında egemen ideolojinin toplumu yönlendirme ve yönetime aygıtlarının başında gelen aracı konumundadır.

Sinemanın ortaya çıkışı teknolojik gelişmeler özellikle de fotoğraf tekniklerindeki gelişmelerin bir sonucu olmasının yanında içerik için ideolojik yaklaşımlar açısından da özel bir yere sahiptir. Sinemanın ilk yıllarında yönetmen D. W. Griffith, sinemanın bir anlatım dili olmasına ilişkin büyük gayret göstermiş ve sinemanın kendine özgü anlatım biçimi için yüzlerce kısa film çekmiştir. Bu çabaların sonucunda “Bir Ulusun Doğuşu” isimindeki sinema filmi ile yönetmen tarafından sinemaya uyarlanmış ve sinemanın anlatım dilinin temel unsurlarını oluşturmuştur. Ancak sinemanın egemen ideolojiye hizmet etmesine ilişkin örnekler için fazla beklemeye gerek kalmadan aynı zamanlarda çekilen “The Clansman” melodramının adaptasyonu ile güney ve kuzey arasındaki savaşlarda Amerikan ulusunun ortaya çıkışı ele alınmıştır. Amerika’nın tek bir millet olarak varlığına ilişkin çekilen filmde siyahlarla beyazların mücadelesi ele alınırken beyazların siyahlara karşı tek bir millet olarak ortaya çıkması ve dayanışması öne çıkarılmaktadır. Filmde ele alma biçimi itibarıyla ırkçı yaklaşımın yer alması birçok eleştiriye neden olurken ünlü yönetmen Eisenstein tarafından da olumsuz değerlendirmelerde bulunulmuştur. Film tüm ırkçı söylemlere rağmen ilk dönemin koşullarına bakıldığında elli milyon dolarlık bir gişe elde etmiştir (Makal, 2010, s. 98).

The Clansman filmi sadece ilk dönem sinema filmi olarak değil aynı zamanda ana akım sinemasının temellerini atmakla kalmayıp

daha sonraki yıllardaki sinema filmlerinin ilham kaynağı olmuştur. Irkçı yaklaşımlara rağmen elde edilen gişe geliri ile kitle kültürünün sonucu olarak kitle sinemasının örneği olan film anlatısı, sonrası yıllarda da farklı yöntemlerle devam etmektedir. Sinema ve ideoloji ilişkisi ilk dönem filmleriyle sinema aracının üretim araçları ve üretici yapılarının bir sonucu olarak “sahiplik” hangi egemen ideolojinin elinde ise üretimler de o ideolojinin kendisini yansıtır hale gelmektedir.

Kitle yeniden üretim biçiminin sonucu olarak ana akım sinema, ideolojinin temel özelliklerinden olan üretim ve mücadele kavramlarının yapısına farklı bir bakış açısı getirmektedir. Toplumsal yapıda değişen üretim biçimlerinin sonucu olarak egemen ideoloji ile mücadelede yalın ve gücünü, umudunu yitirmiş bireyleri hedefleyen kitle sineması, kapitalist ideolojiye uygun içerik ile yolculuğuna devam etmektedir. Yeniden üretimi gerçekleştiren ancak üretim sahibi olmayan süreçte sinema, kitlesel üretimin sonucu olarak tüketimi odak haline getiren ve tüketimden başka bir eylem içinde bulunmayan toplumlar oluşturan ana akım sinemanın amacı konumuna gelmiştir (Marcuse, 1997, s. 111). Kitle sineması, dünyayı da tek bir evren haline getirmeye çalışan ve “küresel bir köy” önermesiyle yerel ve küresel birliği sağlayacak “tek kültür”, “egemen kültür”, “egemen ideoloji” kavramlarıyla iktidarın çok boyutlu sürekliliğini sağlamaktadır.

Sinema bir sanat dalı olarak muhalif anlatının aracı olmasının ötesinde egemen ideolojinin egemenliğini sağlamlaştıran bir araç konumuna gelmiştir. Muhalif sinema anlatım biçimleri, ortamları ve akımları gelişmiş olsa da kitle sinemasının etkinliği karşısında sonuçları sınırlı olmaktadır. Ana akım sinema kendini toplumsal birliği sağlayan aynı zamanda doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin, meşru-gayri meşru, savaş-barış, terörist-özgürlük savaşçısı, demokratik-totaliter, diktatör-demokrasi temsilcisi vb. kavramlarla yaşamın her alanında konumlandırma yapma yetkisi bulunmaktadır. Sadece yetkili olduğu savunmanın ötesinde bir manipülasyon aracı olmanın temel hedef haline geldiği ve anlatım biçimi olarak örtülü, dolaylı ideolojik yaklaşımın olmazsa olmaz olduğu yaklaşımları benimsemektedir.

Kitle sineması toplumsal birliği sağlarken öne çıkardığı demokrasi, insan hakları, barış, özgürlük vb. kavramları kullanarak kendinin kabul ettiği “tek” onaylı olguyu kitlelere kabul ettirmek için elinden

geleni yapmaktadır. Bu bağlamda toplumsal sorunların çözümünde tekilci bir bakış ile farklılıkları, renkleri, yaklaşımları, kültürleri dışlayan bir anlatım dilini tercih etmektedir. Filmlerdeki çatışmalarda kendi bakış açısı ile The Clansman'da olduğu gibi iyi-kötü konumlamasında çok bilinçli biçimde ideolojik yaklaşımını sosyo-kültürel ve psikolojik unsurlarla dolaylı olarak toplumlara yansıtmaktadır.

Sinemanın kendi bakış açısıyla sağladığı birlik (Süalp, 2011, s. 116) toplumların kapitalist ideoloji ile bakmasını sağlamaktadır. Dünya üzerindeki tüm farklılıklar sinema anlatısındaki egemen ideolojik bakış ile doğrudan ilişkili olarak görünmez hale getirilmekte, yok sayılmakta ve insanların farkına varmaması için gerekenler yapılmaktadır. Toplumsal sorunların veya durum tespitlerinin belirlenmesindeki tekil yaklaşımlar aynı zamanda süreçlere ilişkin manipülasyon süreçlerini içermektedir. Anlatıdaki temel amacın gerçekleştirilmesi için senaryodaki dramatik yapı dolaylı yollarla egemen ideolojinin yapısına uygun biçimde ele alınmaktadır.

3. Manipülasyon

Manipülasyon kavramı, gerçekliğin dışındaki konumlarda kullanılmakta ve ekleme- çıkarma yöntemleriyle gerçekleştirilen değiştirmelerde, yönlendirme, güdüleme, güdümlenme işlemlerinde kullanılmaktadır (Özer, 2011, s. 16). Enformatik iletişimde kullanılan bilgilerin üretici unsurlar tarafından içerik ve biçim süreçlerinde hile ile üretici grubun çıkarına ve amaçlarına uygun biçimde değiştirilmesi sürecine de manipülasyon adı verilmektedir.

Güdümlenme, insanları olay ve olguların kendi bilgi ve öğretileri dışında hedef kitleyi etkileme ve yönlendirme olarak tanımlanırken aynı zamanda bu sürecin sonucunda kişilerin manipülatörlerin amaçları bağlamında tutum ve davranış değişikliğine uğraması olarak da betimlenmektedir. Manipülasyon medyanın görsel, işitsel, yazılı her alanında gerçekleştirilmektedir. Manipülasyonu gerçekleştiren üreticiler yönlendirmeleriyle medya etiğine ters düşmekte (Bülbül, 2001, s. 75) ve iletişim sürecinin sağlıklı yürütülmesini engellemektedir.

Manipülasyon, üretimi gerçekleştirilen medyadaki egemen ideolojinin düşünce yapısına uygun biçimde bireysel ve toplumsal gerçeklere ulaşılmasını engellemektedir. Bu durum toplumların bilinçli tercih yapmalarını ortadan kaldırırken aynı zamanda gerçekleştirilen manipülasyon ile de gizlenen gündemdeki gerçekleri algılamak mümkün olmamaktadır.

Manipülasyonun gündeme gelmesi için toplumsal yapıda ideolojik bilinç durumu oluşması ve kitlesel üretimin sonucunda kitle kültüründen ayrıışan bir topluluğun var olması gerekmektedir (Schiller, 1993, s. 10). İktidarın güç ve zor kullanma ile yönettiği toplumlarda manipülasyon yöntemlerinin kullanımına az rastlanmaktadır. Daha çok egemen ideolojinin geniş kitlelerin onayına başvurulduğu toplumlarda manipülasyon görülmektedir. Bu bakımdan zor kullanılarak yönetilen toplumlarda herhangi bir yönlendirmeye gereksinim duyulmamaktadır. Ancak göreceli biçimde bireysel özgürlüğün var olduğu iddia edilen, demokratik toplumlarda manipülasyon politikaları gündeme gelmektedir. İdeolojinin dolaylı yollardan kültürel, psikolojik unsurlar ile manipülasyon gerçekleştirilmesinin nedeni kitlelerin “rıza üretimine” gereksinim duyulmasıdır.

Rıza üretimi açısından geniş halk kitlelerinden onay alma ideolojisi olarak manipülasyon yeni bir olgu değildir. II. Dünya Savaşı’nda Almanya ile mücadelesinde büyük kayıplar yaşayan Sovyetler Birliği’nin Amerika’yı tehdit ettiği üzerine manipülatif yayınlar gerçekleştirilmiştir. Bu yayınlar ile Amerikan toplumu, Rusya’nın kendilerinin varlığını ortadan kaldırmaya ilişkin bir varlığı ifade ettiği yayılmaya çalışılmıştır. Manipülasyon içeren yayınlar ile binlerce kilometre uzaklıkta bulunan bir devletin Amerika’yı ortadan kaldıracağına yönelik sistematik yayınlar sadece medya ortamlarında değil aynı zamanda toplumda muhalif olarak adlandırılan kesimler de bu süreçten nasibini almıştır. Manipülasyon filmleri ile Rusya’nın Amerika’ya ilişkin tehdit söylemlerine muhalif olan insanlar, toplumsal linç eylemlerine muhatap olmuş aynı zamanda hedef olarak gösterilmiştir. Filmler ile Amerikan toplumu Rus tehlikesi söylemleriyle kontrol altına alınmış aynı zamanda baskı ve gelecek sorunu düşüncesi egemen hale getirilmiştir (Özer, 2011, s. 18).

Manipülasyon süreçlerinde kullanılan sinema aracı sayesinde egemen azınlık ideolojisi tüm toplumun ortak çıkarı ve menfaati gibi gösterilmektedir. Bu durum aynı zamanda egemen ideolojinin azınlık grupları tarafından yaygınlaşması ve tüm toplumun hedefleri, kaygıları, endişeleri gibi kabullenilmesini sağlamaktadır. Toplumun azınlık ideolojilerini sahiplenmesi ile nedenleri, niçinleri ve toplumsal tarihi bir tarafa manipülasyonda kullanılan argümanları savunması egemen azınlık ideolojisi taraftarları bir yana geniş halk kitleleri tarafından keskin ve katı biçimde savunulmakta, kendi menfaatleri için mücadele ediyor gibi algılayarak tüm kaynaklarıyla süreçte aktif hale gelmekte ve bunu büyük bir inançla yapmaktadır.

3.1. Manipülasyon kuramları

Manipülasyon, disiplinlerarası bilgi ve araçları kullanırken kendi alt yapısında çeşitli mit olarak adlandırılabilen unsurları içermektedir. Manipülatörlerin yönlendirme ve güdüleme amacıyla kullandıkları beş temel mit bulunmaktadır (Schiller, 1993, s. 19). Güdüleme olarak da tanımlanan manipülasyonun içeriğini ve yöntemlerini anlayabilmek için Schiller'in tanımlarının ortaya konması gerekmektedir.

Manipülasyonun ilk özelliği "*Bireysellik ve Kişisel Tercih Miti*" olarak adlandırılan ve güdülemenin en önemli miti ve esas yapının inşa edildiği özelliktir. Manipülasyon süreçleri ilk bakışta güdüleme nedeniyle kitlelerin toplu algı ve bilimle çelişen inanç sistemleriyle tanımlanırken aslında manipülasyonlarda en çok özgürlük kavramı öne çıkarılmaktadır. Özgürlük kavramı her ne kadar demokratik ve bireyselliğin ön plana çıktığı topluluklarda kullanılsa da manipülatörler güdüleme süreçlerinde bireyselliği öncelikli hale getirmektedirler. Manipülasyon süreçlerinde insanın özgürleşmesini gerçekleştiren ve özgürleşmesine hizmet eden temel özelliklerdir.

Özgürlüğün nerede ve nasıl inşa edildiği önemli olmakla birlikte manipülatörler üretim araçlarının ve üretim araç sahiplerinin durumlarını göz ardı edilmesini sağlayarak bireyselliği ön plana çıkarıp kişinin sanki özgürlüğüyle ilgili olması ve doğrudan etkilemesi nedeniyle özel mülkiyetin meşruiyetini tüm topluma mal edilmesine yönelik politikalar yürütmektedir. Bu süreçte bireyler kendi özgürlük-

lerinin tehlikede olduğu ve özgürlüklerinin teminatının üretim araçlarındaki özel mülkiyetten geçtiğine inanarak vazgeçilemez bir hak olarak mücadelelerine sınıksız sarılmaktadır. Bireyler mülk edinme ile kişisel istek ve özgürlükleri arasındaki ilişki bağlamında bir paralellik kurarak mülk ve parası olmayan bireyin kişisel istek ve taleplerinin olamayacağı aynı zamanda bunları dile getiremeyeceği üzerine algı sahibi olmaktadır.

Manipülasyon süreçlerinde ekonomik güç sahibi olmak ile var olmak arasında temel bir ilişki kurulmaktadır. Bu bağlantı kişinin mülkü ve parası varsa istek ve taleplerini dile getirmesi eğer ekonomik bir değeri yoksa kişinin var olamayacağı gibi çok sorunlu bir cümlenin kurulmasına kadar gidebilmektedir. Bu keskin ve dramatik cümle bir bakıma varlığın ön koşulu olan mülk ve paranın elde edilebilmesi için her yolun denenmesinin meşru olduğu mottosu ile sonuçlanabilmektedir. Bireyin varlığının kabul edilmesi ve yaşam hakkını elde edebilmesi mülk edinmesiyle ilişkili hale getirilmektedir.

Mülk ve para edinmenin bireyin ön koşulu olmasının sonucu olarak bireyin özgürlük mitinin oluşmasını sağlamaktadır. Mit özgürlüğü bireyin her şeyinin başlangıcı haline getirmesi nedeniyle toplumsal haklardan ve sosyal organizasyonlardan daha önemli temel taş niteliğini barındırmaktadır. Kapitalist ideolojinin de merkezinde bireysellik bulunmakla birlikte toplumların yönetimi konusunda büyük kolaylık sağlamaktadır. Toplumları bireysellik kavramı ile kamplara, fraksiyonlara bölmek ve küçük parça haline getirerek toplulukların güdümlenmesinin çok daha etkin olabilmelerini sağlamaktadır.

Güdümlenme mitlerinin diğer bir özelliği “Yansızlık Miti” olarak adlandırılmakta ve manipülasyon etkinliğine katkı sunmaktadır. Manipülasyon etkisinin yoğun olması ve amaçlanan sonuçların gerçekleşmesi için güdümlenmenin varlığıyla ilgili herhangi bir göze çarpan unsur bulunmaması, fark edilmemesi gerekmektedir. Manipülasyonun etkin olabilmesi için gerçek dışı bir gerçekliğin varlığı temel koşuldur. Bu bağlamda manipülatörler güdümlenme sürecini yönetirken manipülasyonun varlığını gizleme ve varlığını göz ardı ettirmeye ilişkin politikalar geliştirmektedir. Bu süreçteki üretim araçları ve manipülatörler; yansız, ilkeli, çoğulcu, tarafsız, eşit, özgürlükçü, bireysel ve demokrasi gibi kavramları kullanmaktadır.

Gerek haber akışında gerek reklamlarında bu kavramları kullanan manipülatörler toplumu yönlendirmenin en iyi yolunun özgürlükçü, adil, tarafsız olduğuna inandırmakla manipülasyonun etkin biçimde gerçekleştirildiğini bilmektedir. Ancak egemen ideolojinin kapitalist sistemde olduğu bir dönemde gerçek üstü gerçeklik ortamında bu kavramların toplumları etkilemenin tek boyutunun olmadığına ilişkin yeni değerlendirmeler bulunmaktadır. Manipülasyon süreçlerinin yöneticilerinin bu kavramları kullanması bir yana hedef kitle tarafından bakıldığında özgürlükçü, bireysel, adil, tarafsız kavramlarının özündeki masumiyete rağmen mesajların verildiği ortamlardaki kurumsal egemen ideoloji ile ilişki kolaylıkla kurulabilmekte ve aracın mülkiyet yapısı ile manipülatif süreç doğrudan çözümlenebilmektedir.

Manipülasyonda beklentilerin temel olduğu mit “*Değişmeyen İnsan Tabiatı Miti*” Schiller’in diğer bir güdümlene özelliğidir (Schiller, 1993, s. 26). Manipülasyon toplumsal değişimlerin ortaya çıkmasına ilişkin taleplerden yararlanmaktadır ve toplumsal sıkışmışlıklar, tehditler, gelecek kaygısı gibi durumları kullanarak bireysel taleplerin çoğunluğunu yönetmeye çalışmaktadır. Toplumsal değişimler veya bireysel değişimlerin temelinde kendi talepleri oluşturuyormuş gibi görünüyorsa da asıl değişimin nedeni kendilerinden beklenen ve inandırılan biçimde değişim göstermektir. Bireysel ve toplumsal değişimlerin dinamiği değişimi gerçekleştirenlerin içyapısı ile değil dış dünyanın güdümlenmesi sayesinde var olmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında ne dünya ne de insan doğal yollarda değişim yaşamaktadır, manipülatörlerin güdümlenmeleri ile değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır.

Bireysel ve toplumsal hayatın araçları ve ortamlarındaki değişim ve dönüşüm ne kadar şekil açısından olursa olsun insanın yaşamsal faaliyetlerinde çok büyük değişimlerin yaşanması zor görünmektedir. Teknolojinin hayatın değişimini sağlamasındaki yoğunluk insanın eylemlerini temelde, doğasında değiştirmemekte sadece şekil değiştirmesine yol açmaktadır. İnsanlar yine aile kuracak, çocuk sahibi olacak, kendisi için çalışacak, sosyal ilişkiler kuracaktır. Bireyin binlerce yıllık doğasında herhangi bir değişim olmayacak, ancak bunları gerçekleştirme biçimleri farklılaşabilecektir. Schiller’in değişmeyen insan tabiatı miti’ne göre bireyin doğası sabittir ve temel bek-

lentilerinde değişim görülmemektedir. Manipülatörler de değişmeyen insan tabiatı mitini, insanın sosyal taleplerini göz önüne alarak gerçekleştirilmektedir.

Schiller'in "*Sosyal Çatışmanın Var Olmadığı Miti*" ise toplumlarda sosyal ve gelecek politikalarında bir çatışmanın, mücadelenin olmadığına inanmasıdır. Manipülatörlere göre toplumsal yapıda sosyal çatışma ve bunun ortaya çıkmasını sağlayan dinamikler yoktur. Manipülasyon sürecini yönetenler çatışmayı inkâr ederek iyi-kötü, güzel-çirkin vb. kavramlarla toplumsal gerçekliğin bireylerde gerçekleştirilen rol dağılımlarıyla bozulmasını sağlamaktadır. Manipülatörlere göre herkes her alanda eşittir ve kanun önünde veya siyasi mücadelede kimsenin kimseye karşı bir üstünlüğü söz konusu değildir. Bu eşitlik yönlendirmesi aynı zamanda bireysel özgürlüğün de var oluşunu gerçekleştirilmektedir. Tüm bu kendi içinde özgürlükçü söylemlere karşın egemen ideolojiye muhalif bireyler medyada görünür olmaya ilişkin sorunlar yaşarken aynı zamanda kendi fikirlerini toplumun geniş kesimlerine ulaştırmakta zorluklar yaşamaktadır. Manipülatörler toplumsal sorunların ele alınması, incelenmesi, toplumu rahatsız eder mottosu ile toplumsal çatışmaların varlığını inkâr ederken toplumsal gerçekliğin kavranmasında da başarısız olmaktadır.

Manipülasyonun gerçekleştirilmesinde Schiller'in bir başka miti ise "*Medya Pluralizmi Miti*"dir. Toplumsal özgürlüğün temel unsurlarından olan toplumsal denetim mekanizması işlevini yürüten medyanın çeşitliliği ve bu çeşitlilik içinden de seçim gerçekleştirilmesi bu mitin temel özelliğidir. Çeşitlilik ve seçim kavramlarının aynı cümlede kullanılıyor olması için çeşitliliğin olması durumunda seçme kavramı ortaya çıkabilmektedir. Toplumsal çeşitliliğin oluşmadığı bir bakıma gerçek çeşitliliğin olmadığı durumda seçmek hem içerik hem de biçim açısından anlamsız ve manipülatif olmaktadır.

Medyada yer alan haberlerde fikir farklılığının yer almayışının önündeki en büyük engel medya mülkiyetini elinde bulunduran güçlerin menfaatleri ile çeşitliliğin sağlanabilmesindeki çıkar çatışmasıdır. İletişim araçları gerçekliği tek bir boyut ile sunmaktadır ve sunulan gerçekliğin de tek gerçeklik ve realite olduğu ileri sürülmektedir. Medyada sunulan fikirlerde farklılık söz konusu olsa bile çeşitlilik birinin yansıması ve türevi biçimindedir. İletişim araçlarında sunulan

medya gerçeğinin bir sonucu olarak toplumların üzerinde konuşması gereken konular sadece medyanın sunduğu konulardır. Bu konular üzerinde konuşulabilir, sorgulanabilir ve düşünülebilir olmasına izin verilir. Eğer sunulan konular dışında konular ya da yaklaşımlar dile getirilmek istenir ise editörler, medya sahipleri, yayın yönetmenleri veya medyanın önde gelen isimleri tarafından ötekileştirilir.

3.2. Manipülasyonun işlevleri

Medyanın hangi ortamında üretilen iletişim ürünleri olursa olsun “*toplumsal bilginin-bilincin ve ideolojinin*” inşa edilmesini ve tutulmasını sağlamaktadır. Medya üreticileri tarafından kendi egemen ideolojileri tarafından seçilip, verilmesi uygun görülen bilgiler ile toplumlar kendi bakış açılarını, dış dünyaya bakışlarını, içeriden bir bakış ile kendi gerçekliklerini, dışarıdan bir bakış ile de dış dünyanın gerçekliklerini tanımlar, farkına varır ancak tüm bu gerçeklik olgusu medya üreticilerinin sunduğu paketlenmiş ve sunulmuş bir manipülasyonu içermektedir (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 364).

Medyanın gerçeği kendi gerçekliğinden kaynaklıdır ve egemen ideolojinin çıkarları ile doğrudan ilişkilidir. Bu çıkarlara uygun olmayan farklı yaklaşımlar ise editörler tarafından “*düzenlenerek-güdümlenerek*” yine egemen ideolojinin menfaatlerine uygun biçimde dönüştürülmektedir. Tüm medya ürünlerinin tek gerçeği vardır ve bu gerçek ise çeşitli-yansımış gerçeklikler biçiminde sunularak kendi gerçeklerinin tek gerçek olduğu manipülasyonuna dayanır. Medya üreticileri, iletişim süreçlerinde hem savcı hem yargıç hem de ceza veren konumdadır. Medya araçları toplumu değiştirip, dönüştürmek yanında karşılıklı bir ilişki ile ideolojinin manipüle edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda medya araçları siyasal ve toplumsal yaşamın yeni inşasında etkin rol oynamaktadır (Güz, 2005, s. 1).

Medya araçları toplumların her tür gündemini oluşturarak fikirlerini, tutum ve davranışlarını etkileyebilmektedir. Etkileme sadece toplumsal boyutta medyanın içerik üretiminde değil aynı zamanda bireysel iletişim konusunda da gündem belirleme etkisinde de söz konusu olabilmektedir. Yaşamın kendi gerçekliğindeki gündem akışını kıran ve seçenekler arasından sunduğu kendi gerçekliğinin konuşul-

ması gerekenleri, düşünülmesi ve tartışılması gerekenleri kişilerarası iletişimin içeriğini de belirleyebilmektedir.

Egemen ideolojinin aktarımı toplumun tüm boyutlarını etkilemekte ve bireyin bilinçaltını yönlendirirken düşünceyi, tutum ve davranışları itibarıyla bireyleri yönlendirmektedir (Lull, 2001, s. 38). Medya araçlarındaki üretimler ideolojinin aktarımında etkili olurken bireyin bilinçaltında farklılaşmaları ortaya çıkarmaktadır. Bireylerin daha sonraki zamanlarda bu mesajlardan etkilenecek tutum, davranış ve düşüncelerini değiştirmesi sağlanmaktadır.

Toplumlar bilgilenme kaynağı olarak medyanın tüm araçlarını temel kaynak konumunda kullanmaktadır. Televizyon, sinema, radyo, sosyal medya, internet haberciliği gibi ortamlar toplumların enformasyona ulaşmak için kullandığı hemen hemen temel araçlar olarak öne çıkmaktadır. Bireylerin tek yönlü olarak bilgiye ulaşma kaynağı olan medya araçları ise bu eşitsiz konumdaki iletişimi kullanarak kullanıcıları güdülemeye yönelik akış sağlar. Bireyin bilgilenme kaynağı olarak sadece bu araçları görmesi bağımlı bir ilişki ortaya çıkardığı için medya kuruluşları da manipüle etmek için bu uygun ortamı kullanmaktadır. Medya araçları toplumu bu bağlamda istediği, kendi gerçekliği boyutunda yönlendirebilmektedir.

3.3. Manipülasyon ve propaganda

Manipülasyon sürecine benzer nitelikte bir başka kavram ise propaganda terimidir. Propaganda sürecinde farklı nitelikteki mesajların etkisi ile bireylerin ve toplumların eylemlerinin yönlendirilmesi söz konusudur. Mesajlar üretildiği ortamlara ve araçlara bağlı olarak yazılı, sözlü veya müziksel formlarda olabilmektedir. Propaganda bireysel olabileceği gibi toplumsal da olabilir ve iç kamuoyu ya da dış kamuoyu boyutlarını da kapsamaktadır. Yerel ve küresel boyutta gündemi belirlemek, üreticilerin amaçları doğrultusunda belli düşünce, görüş ve eylemleri yaygınlaştırmak için tasarımılanan süreçleri kapsamaktadır. Toplumda egemen iktidar ya da muhalefet kendi düşüncelerini, politikalarını yaygınlaştırmak ve aktarmak için siyasi propaganda gerçekleştirmektedir. Siyasal propagandalar sadece seçim dönemleri değil aynı zamanda tüm yıl boyunca da yapılmaktadır. An-

cak propaganda yapmak için iktidar veya muhalefet olmak zorunlu değildir aynı zamanda sivil toplum kuruluşları başta olmak üzere kendi amaçlarını, menfaatlerini gerçekleştirmek isteyen her tür topluluk da propaganda yapabilmektedir.

Propaganda gerçekleştiren kişiler, toplumu etkileyebilmek ve manipüle edebilmek, başarı elde edebilmek için süreçte esas hedefini ortaya çıkarmadan, fark ettirmeden, örtülü tutarak süreci yönetmektedir. Çünkü propagandanın başarılı olması için öncelikle hedef kitlenin itimadını kazanmış olmak, güveni kazanmak ve iletilerin ulaşmasında ve etkinliğinde herhangi bir inat, direnç ile karşılaşmaması gerekmektedir (Özsoy, 1998, s. 91). Propaganda süreçlerinde diğer iletişim süreçlerinde olduğu gibi propagandayı üreten kişilerin konuya, sürece ve hedef kitlenin beklentilerine hâkim olması büyük önem taşımaktadır. Propagandacı hedef kitleye mesajlarını ulaştırırken gelebilecek soruları rahat biçimde yanıtlayabilmesi ve şüpheleri ortadan kaldıracabilecek nitelikte bir donanıma sahip olması gereklidir.

Propagandanın kimler için, ne zaman ve nasıl bir ortamda gerçekleştirildiğine bağlı olarak hedef kitle iyi analiz edilmeli ve niteliğine göre inanacağı biçimde mesaj içerikleri düzenlenmelidir. Propagandanın en önemli özelliklerinin başında gelen ise süreklilik ve tekrar edilmesidir. Devamlı biçimde aynı içerikte ve netlikte iletilen mesajlar hedef kitlenin ön yargılarını kaldırır ve kolay kabullenmesini sağlar. Propaganda sürecinde uygulanacak yöntemler Özsoy'a göre beş maddeden oluşmaktadır.

3.3.1. Sadeleştirme ve teke indirme kuralı

Propagandanın gerçekleştirileceği hedef kitlenin homojen olmayışı nedeniyle farklı algılama düzeylerine sahip insanların oluşturduğu toplulukların mesajları anlayabilmeleri için önermenin kısa ve cazip olması gerekmektedir (Özer, 2011, s. 27). Bir reklam sloganı mantığı ile yürüyen süreçte mesajın her eğitim ve sosyo-ekonomik düzeyden insanın anlayabileceği bir kod yapısına sahip olması önemlidi. Bu bağlamda propagandanın hangi alanda kullanılırsa kullanılsa sadeliği ve anlaşılabilirliği, tekrarlanabilirliği ve akılda kalıcılığı temel yaklaşım biçimidir.

Ayrıca tek başına sadeleştirilmiş olsa bile birden fazla olayın bir arada olduğu süreçlerden daha çok sadelik kadar olayları teke indirme de propagandanın başarısını belirlemektedir. Propaganda da aktarılacak istenen mesaj, kişi, konu veya kutsallaştırılması gereken süreçler teke indirilmiş ve sadeleştirilmiş biçimde tasarlandığında istenen empoze gerçekleştirilebilmektedir.

3.3.2. Bulaştırma ve birlik kuralı

Propaganda kişileri ya da toplulukları belli yönde düşünce ve eylem açısından yönlendirme süreçleridir. Bu aşamada propagandacı kendi aktardığı görüş ve düşüncenin toplumun tüm kesimleri tarafından desteklendiği iddiasını ortaya koymaktadır. Hedef kitleye iletilen mesajların aslında toplumun önemli bir kesimi tarafından kabul edildiğinden hareket ederek harekete geçilmesini salık vermektedir. Eğer herhangi bir eyleme geçme durumu söz konusu olmaz ise kişi veya topluluklar dışlanabilir ve daha ileriki aşamada hain olarak da ilan edilebilmektedir.

Birlik kuralı gereği toplumun iletilen düşüncelerden ayrı kalınmaması istenirken karar aşamasında olan kişiler ise toplumsal ötekileştirme korkusu nedeniyle birliğe katılma eylemi göstermektedir. Birliği oluşturmak için bayrak, sembol, sancak, pankart, yazı vb. unsurlar kullanılabilir. Bireylerin birlik kuralını gerçekleştirmesi için duygu, düşünce ve amaçların aktarımı için mitingler, gösteriler ve yürüyüşler araç olarak kullanılmaktadır. Bireysel olarak çok aktif biçimde birlik olma durumu kesinleşirse de kitlesel gösteriler, mitingler propagandacılar için kitleleri hareket geçirmede önemli bir etken konumundadır.

3.3.3. Şişirme ve büyütme kuralı

Propaganda toplumların istenen amaçlar ve çıkarlar doğrultusunda eyleme geçirilmesinin alt yapısını oluşturmak için kullanılırken hedef kitleye ulaştırılmak istenen düşünceler için kullanılan malze-

melerin, haberlerin, olayların, kişilerin medyada yer alması alan ve sürelerinin büyütülmesi, öne çıkarılması gerekmektedir.

Medyada çok yer verilen, abartılan, fazlaca ele alınan konular propagandacının işine yarayan malzemeleri oluşturur ve bu iletim sürecinde halka istenen bilgiler aktarılır. Aynı zamanda propagandaya hizmet etmeyen konu ve gelişmeler ise görmezden gelinmektedir, üstü örtülmekte ve dışarıda bırakılmaktadır. Bu süreç bir bakıma perdeleme sürecidir. Medya gruplarının yayın politikalarına bağlı olarak yanında yer aldığı ideolojiyle ilişkili biçimde ülke gündemi çok farklı olabilmekte, iktidara yakın bir medya grubunun büyüterek, şişirerek verdiği haberler muhalif basın tarafından görmezden gelinmektedir.

Medyada hangi haberlerin, olayların, kişilerin yer aldığına bakılması kadar hangi gelişmeler medyanın tüm ortamlarında yer almakta, görmezden gelinmekte asıl gözlenmesi gereken konu budur. Propagandacılar verdiklerinden daha fazla vermedikleri ile propaganda sürecini yönetmektedir.

3.3.4. Tekrarlama kuralı

Propagandanın başarılı olmasının ön koşullarının başında gelen özellik sadeleştirilmiş olguların tekrar tekrar bıkmadan usanmadan hedef kitleye ulaştırılmasıdır. Mesajın net biçimde akılda kalıcı özelliği ile tekrarlanması, kararsız olan hedef kitlenin propaganda konusuna merakını artırır ve karar vermesini, manipüle edilmesini kolaylaştırılmaktadır. Uzun süre tekrarlanan mesajların kabullenilmesinin ötesinde içselleştirilir ve propagandanın amacı gerçekleşmiş olur. Tekrar süreçlerinde klasik yöntemler kadar dolaylı tekrar yöntemleri de uygulanabilmektedir ve çok farklı konular içinde de tekrar yaklaşımlar sergilenebilmektedir.

3.3.5. Geçiş aşaması kuralı

Geçiş evresi kuralı propaganda sürecinde hedef kitlenin propaganda konusuyla ilişkisi üzerine kuruludur. Toplumun bilmediği, yabancı olduğu, karşı olduğu, kabul etmekte zorlanacağı konu olması

durumunda propagandacı konuları yavaş yavaş gündeme getirmektedir. Hedef kitlenin merak duygusu ve ilk yaklaşımının ölçülmesi bu aşamada devreye girer ve halkın bilmediği, karşı olduğu konu hafif hafif irdelenmeye başlar ve kabul edilmesini kolaylaştıran mesajlar aktarılmaktadır. Bu süreçte halkın konulara geçiş evresi üzerine çalışılır ve toplumun nabzı yoklanır ve gelen bildirimlere göre sürecin yönetilmesi gerçekleştirilir.

3.4. Propaganda Araçları

Propaganda için birçok araç ve yöntem kullanılmaktadır. Bunlardan *ad takma* yöntemi; herhangi bir düşünce, eylemi ötekileştirici, kötü gösteren bir isim verme süreçlerinde tercih edilmektedir. Ad takma aracında itibarsızlaştırma söz konusudur. Propaganda yapılabilmesi için düşünce, kişi, konu, mekân vb. hangi konu ele alınıyorsa gerçek amacın gizlenmesiyle başka bir kötü hedef seçilmektedir.

Gösterişli genelleme propaganda sürecinde sıradan ve etkisiz kelimeler, düşünceler ikna sürecinde aktif ve sonuç alıcı etkiler göstermemektedir. Buna karşılık etkin ve başarılı propaganda gerçekleştirebilmek için gösterişli kelimeler ve düşünceler özellikle tercih edilmektedir.

Propaganda sürecinde ister yeni ister eski düşünceler, kişiler, konular olsun her zaman başka bir ön kabulü gerçekleşmiş olan unsurlardan yararlanmak gerekmektedir. *Transfer* sürecinde bir şeyin onaylanması, kabul edilmesi için toplum tarafından saygı duyulan, kutsal sayılan, bağlılık oranı yüksek olan başka bir otorite, kavram veya kurum üzerinden inşa halinin tamamlanması başvuru yöntemleri arasındadır.

Tanıklık tekniğinde herhangi bir fikir, eylem, ürün, kişi için saygı duyulan veya nefret edilen kişiye iyi ya da kötü olduğunun söylenmesi propagandanın başarılı olması için olmazsa olmaz koşullar arasındadır. Propaganda tekniğinde tüm cümlelerin ve yargıların propagandacı tarafından söylenmesi başarısızlığa neden olmaktadır.

Halktan biri yöntemi propagandacının kendisini halktan biri gibi sunması ve ikna etmesinin gücü propaganda araçları arasındadır.

Propagandanın samimiyetini ve kolay kabul edilebilirliğini sağlayan halktan biri yöntemi ile hedef kitle kendisini propaganda sürecinin içinde aktif biçimde yer aldığı duygusuyla yaşamaktadır.

4. Başkanın Adamları

Yönetmenliğini Barry Levinson'ın yaptığı Başkanın Adamları orijinal adıyla Wag The Dog filmi, manipülasyon, gündem belirleme, propaganda ve egemen ideolojinin iktidarda kalma süreçlerinde yaşanan olayları anlatmaktadır.

4.1. Başkanın Adamları filmi künye:

Komedi / Siyasal Sinema / Politik Komedi / 97 Dakika

Filmin Adı	: Wag The Dog (Başkanın Adamları)
Yönetmen	: Barry Levinson
Yapımcı	: Barry Levinson, Robert De Niro
Senaryo	: Hilary Henkin, David Mamet, Larry Beinhart
Görüntü Yönetmeni	: Robert Richardson
Kurgu	: Stu Linder
Müzik	: Mark Knopfler
Oyuncular	: Dustin Hoffman, Robert De Niro, Anne Heche, Woody Harrelson, Denis Leary, Willie Nelson, Andrea Martin, Kirsten Dunst, William H. Macy.
Stüdyo	: New Line Cinema
Dağıtıcı	: New Line Cinema
Çıkış (Gösterim) Yılı	: 13 Mart 1998 (Türkiye)

Dil	: İngilizce
Diğer Adları	: Bullet The Bite

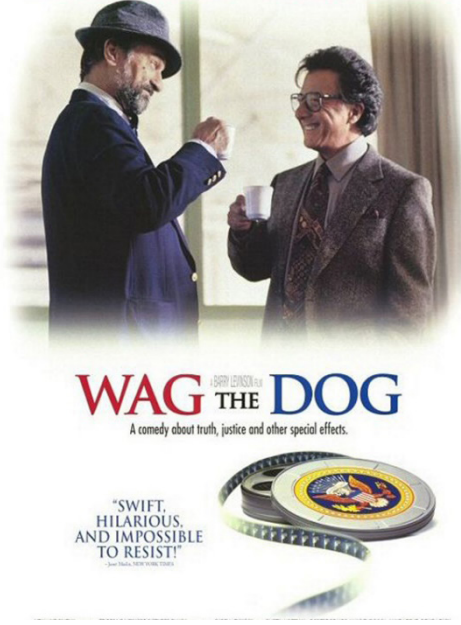
4.2. Başkanın Adamları filmi konusu

Amerika’da başkanlık seçimlerinin yapılmasına birkaç hafta kaldığı bir zaman diliminde başkan aday, küçük bir kız çocuğuna uygunsuz davranışta bulunduğuna ilişkin haberler yer almaya başlar. Haberlerin medyada yayınlanmasıyla başkanın oy oranları düşmeye başlar. Medyada yer alan haberlerin ardından başkanın tekrar seçilmesine ilişkin soru işaretleri ortaya çıkmaya başlayınca hemen toplumu manipüle edebilecek, propaganda sürecinin başlatılmasını sağlayacak bir ekip oluşturulur ve başına filmdeki ismiyle Conrad Brean getirilir.

Brean daha önceki siyasal iletişim çalışmalarındaki deneyimlerinden hareketle hemen görev başlar ve haberlerin yer aldığı televizyonlardaki haber akışını farklı konulara çekmeye başlar. Brean aynı zamanda fikirlerinin televizyonlarda yayın haline gelebilmesi için Hollywood’da meşhur bir yapımcıdan varmış gibi gösterilmek istenen bir savaş ortamının ve karakterlerinin yaratılmasını ister. Yapımcı ile Brean’ın manipülasyon senaryolarını devreye almasıyla olaylar gelişmeye başlar.

Siyasal iletişimci Brean, Başkanın Çin ziyaretinden geç dönmesi üzerine olayları planlamaya başlarken zaman kazanmaya çalışır. Toplumun dikkatinin başka alanlara çevrilmesi ve skandalın unutulması için yeni gündemler belirlenmeye başlanır. İlk olarak Arnavutluk’a kurgusal, gerçekte olmayan bir savaş açılması için bir mankeni mağdur rolüne sokarlar. Arnavut genç kadının evinin bombalanması hikâyesi ile Arnavutluk hakkında olumsuz kamuoyu oluşturulması sağlanır. Aynı zamanda Arnavutluk’un ABD’ye saldırmasına ilişkin olmayan gerekçeler haberlerde yer alır. Savaşın kaçınılmaz olduğuna ve Arnavutluk’un olumsuz imajına ilişkin şarkılar bestelenir.

DUSTIN HOFFMAN ROBERT DE NIRO



Şekil 1. Başkanın Adamları Film Afişi (Şahin, 2020, s. 1)

Savaşa ilişkin kurmaca olayların devam etmesiyle ilgili gelişmeler yaşanırken CIA olaydan haberdar olur ve gelişmeler televizyonlarda yayınlanmaya başlar. Ardından Brean, Amerikalı bir başçavuşun Arnavutlar tarafından esir alındığı haberiyle toplumu yanıltır. Televizyonlardaki haberlerle savaşa meşruiyet kazandırmak için toplumsal tepki, savaşmayı isteyen kamuoyu oluşturulmaya başlanır.

Başçavuş olarak sunulan karakter ise bir suç makinesidir. Kurtarma operasyonu ile Amerika'ya getirilmeye çalışılırken uçak bir kasaba yakınlarında düşer. Brean, Stanley ve Ames ile başçavuş karakteri kurtulur ancak rahibeye tecavüz etmeye çalışan başçavuşu kızının babası öldürür. Siyasal iletişimci Brean yeni bir fikir bularak vatani için canını veren bir kahraman asker olarak başçavuşu sunar ve suç makinesi bir kişi kahraman olarak askeri törenle defnedilir.

Yapımcı ise yaşanan sürecin doğru olmadığını dile getirdiği için Brean tarafından öldürtülür. Başkan tüm manipülasyon süreçlerinin sonunda skandalı ile değil kahraman olarak yeni seçimlere girer.

4.3. Başkanın Adamları film karakterleri

Stanley Motss (Dustin Hoffman): Brean'a kurgusal savaş çekimleri için yardımcı olan Hollywood yapımcısı.

Conrad Brean (Robert De Niro): Başkanın skandalının ortaya çıkması sonrasında olayı çözmesi için ekibin başına getirilen, çabuk ve stratejik planlar yapan kişidir. Yapımcıyı kurgusal savaşın çekimlerinde kullanmayı düşünen ve kriz anlarında yeni çözümler üreten ana karakter.

Winifred Ames (Anne Hache): Yapımcı Stanley ve Stratejist Brean'ın yardımcılığı yapan kişi.

Fad King (Denis Leary): Besteci, kurgusal savaşlar için şarkılar besteleyen adam.

Johnny Dean (Willie Nelson): Şarkıları country-folk tarzında seslendiren şarkıcı.

Tracy (Kirsten Dunst): Sahte savaş için Arnavut kadın karakteri, reklam filminde oynadığını düşünen ancak rolüne zorunlu olarak devam eden kişi.

William Schumann (Woddy Harrelson): Tam bir suç makinesi olan ancak filmde savaşta esir alınan kahraman başçavuş.

Charles Young (William H. Macy): CIA ajanı, sahte savaş çalışmalarını yakalayan ajan.

4.4. Başkanın Adamları araştırma yöntem ve bulguları

Başkanın Adamları filmi *amaçlı örnek yöntemi* ile manipülasyon ve propaganda kavramlarının içerik çözümlemesinde seçilmiştir. Ele alınan filmin senaryosu, ele alınan konunun kendisi, filmin karakterleri ve dramatik yapı çalışmanın kavramsal boyutuna katkı sunmaktadır.

Başkanın skandala neden olmasının ardından planlanan stratejilerin egemen ideoloji ile muhalif ideolojilerle olan mücadeleyi göstermesi açısından film önemli sahneleri içermektedir. İktidarın ideolojik

aygıtları arasında yer alan medyanın ve özellikle televizyon haberlerindeki manipülasyon unsurları ile kitleler üzerinde etkisini oluşturmaktadır. Ortaya çıkan skandalın ardından medyanın ve toplumun verdiği tepkiler kültürel yapı ve siyasal yapı arasındaki etkileşimi göz önüne sunmaktadır.

Ünsal Oskay'ın belirttiği ideolojilerin toplumsal değişimlerin en önemli itici gücü olmasının yanında diğer özelliği olan egemen olmak, iktidarda kalmak amaçlarının bir sonucu olarak bilimle çelişen biçimde tutucu bir yapıya sahip olması Başkanın Adamları filminde yer bulmaktadır. Amerika yönetim sisteminde demokratiklik iddiası ile kendi dışındaki dünyayı ötekileştirirken, siyasal ve ekonomik başta olmak üzere değişimleri temsil ettiğini öne sürse de kapitalist ideolojinin egemen olması nedeniyle tutucu bir ideolojiye dönüşmektedir. Başkanın yeni seçimde iktidarda kalması için her tür etik dışı, suç olan, toplumu yanlış bilgilendirme, yanıltma ve ağır hukuksal sonuçları olabilecek yöntemler kullanılmaktadır.

İdeolojinin kültür ile bağlantısı göz önüne alındığında toplumsal sorunları çözme biçimi ayna yansımaları ile siyasal sistemin dinamiklerini de derinden etkilemekte ve Başkanın genç bir kadına yönelik taciz suçunun ardından başka bir suç eylemleri ile sorun çözülmeye çalışılmaktadır. Çözüm sadece suç sayılan topluma yalan bilgi sunma ve manipülasyon araçlarıyla olmayan bilgileri kullanmak değil aynı zamanda psikopat olarak nitelendirilebilecek bir suç makinesinin böyle bir süreçte kullanılması ve finalde kahraman olarak sunulmasıyla sonuçlanmaktadır.

İdeolojinin ortaya çıkmasında temel dinamikler olarak belirtilen felsefe, kültür, sosyoloji, tarih, psikoloji, ekonomi, hukuk vb. disiplinlerle toplumun ilerlemesine katkı sağlanması öngörülürken Başkanın Adamları filminde ideoloji kendi egemenliğini devam ettirebilmek için hegemonyayı sağlayacak suç araçlarından yararlanmaktadır. Devletin ideolojik aygıtları arasında yer alan medyada, egemen ideolojinin iktidarını sağlamak için haberler kullanılmaktadır. Haberlerde ne olduğundan, doğru olup olmadığından, öyle bir gerçek bulunup bulunmadığından öte nasıl verildiği ve nasıl bir toplumsal tepki beklendiği, toplumun nasıl yönlendirilmek istendiği önem kazanmaktadır. Bu bağlamda filmde, Başkan'a yakın medya kuruluşlarına "özel rol-gö-

rev” verilerek basın toplantıları başta olmak üzere toplumun bilgilendirme kaynakları manipüle edilmektedir. Bu manipülasyon sürecinde medya kuruluşlarının “eşik bekçileri” başta olmak üzere muhabirler, Hollywood yapımcıları gibi unsurlar propaganda amacıyla suç olan eylemleri gerçekleştirmektedir.

Medyanın dördüncü kuvvet olarak yasama, yürütme ve yargıdan sonra demokratik toplumlarda denetim işlevini yürütmesi anayasal bir belirleme iken Başkanın Adamları filminde anayasal konuma sahip medya kuruluşları, manipülasyon ve propaganda amaçlı yayınlarda bilerek isteyerek yer almaktadır. Bu bağlamda sadece Başkan’ın genç kadını tacizini kapatmak için siyasal ve toplumsal sistemi yeniden dizayn eden Brean ve ekibi ile medya kuruluşları; hukukun dışına çıkmakta ve topluca suç işlemektedirler. Demokratik olmayan toplumlar için belirtilen anayasanın tüm kurum ve kuruluşlarıyla toplum tarafından belirlenmemesi, tek bir kişinin, zümrenin vb. tespit ve tayin etmesi özelliği Başkan’ın Adamları filminde arka planda yine toplumsal iradenin “belli kişi/kişiler-zümreler ve sınıflar” eliyle gerçekleştiği görülmektedir.

Kapitalist egemen ideoloji iktidarını sağlarken “demokratik olmayan” iktidarlarda olduğu gibi zor ve güç kullanmayı tercih etmemektedir. Kapitalist ideoloji egemenliğini tesis ederken kültürel, tarihsel, psikolojik vb. unsurlarla toplumdaki duygu ve düşünceleri etkilemektedir. Bu yaklaşım biçimiyle de totaliter sistemlerin kendi meşruiyetlerinin sınırlı ve kısıtlı olduğu ileri sürülmektedir. Ancak kapitalist ideolojinin egemen olduğu Amerika’da ise kapitalist felsefenin bireyin ve toplumsal hayatın en sert ve etik dışı organizasyonu için halkın onayını almada parlamenter sistemi kullanarak kendi egemen ideolojisini başka araçlarla yine dolaylı güç ve zor kullanarak gerçekleştirmektedir.

Dolaylı yöntemlerle yürütülen medya süreci ile Arnavutluk ile olmayan savaş durumu önce var gibi yayınlarda yer verilmeye başlanırken, genç bir Arnavut kadınının evinin bombalanması görüntüleri ise Hollywood stüdyolarında tümüyle kurgu hileleriyle çekimi yapılmıştır. Var olan bir olaya farklı bir bakış açısı bir başka deyişle algı farklılığı değil gerçekte hiç olmayan bir olay yalan olarak ortaya atılmış, kişiler-karakterler, mekânlar, eylemler tümüyle manipüle edi-

lerek ve psikolojik propaganda unsurları kullanılarak suç işlenmiştir. Cips reklamı için seçilmiş olan genç Arnavut kadına yapılacak çekimle ilgili hiçbir bilgi paylaşmaması için belge imzalatılırken, herhangi bir açıklama yapması halinde kendisinin ve ailesinin zarar göreceği konusunda açık açık tehdit edilmiştir. Sadece çekim aşamasında bile tehdit, şantaj suçları açık biçimde işlenmiştir.

İlk propaganda ve manipülasyon özelliklerini içeren sinema filmi olan The Clansman filminde Kuzey ve Güney savaşlarında siyah insanlarla yapılan savaştan daha çok beyazların kendi aralarındaki dayanışmaya vurgu yapılmış ve gerçekler manipüle edilmiştir. Gerçek süreçlerin manipüle edilmesi eylemi Başkanın Adamları filminde de bir taciz skandalı süreci farklı bir bakış açısı ile sadece manipüle edilmiş aynı zamanda toplumun kutsalı sayılan “asker” unsurunu kullanarak propaganda süreci gerçekleştirilmiştir. Ancak süreç katmanlı biçimde farklı suç türlerinin gerçekleştirilmesiyle kriminal sinema örneği haline gelmiştir. Ayrıca operasyon devam ederken CIA’ın devreye girmesiyle başlayan sekans ise Amerikan gizli servisinin demokratik ve anayasal düzene bağlılığına vurgu yapmakta, hukuksal bir kurum olarak üzerine düşeni gerçekleştirdiği manipülasyonu yapılmıştır. Merkezi Haber Alma örgütünün suç işlenen süreçte ortaya çıkması güdümlenmenin “yansızlık miti” misyonuyla bağlantılı hale getirilmiştir.

Tablo 1

Manipülasyon Yöntemleri

Filmin Adı	Sadeleştirme ve teke indirme	Bulaştırma ve birlik	Şişirme ve büyütme	Tekrarlama	G e ç i ş aşaması
Başkanın Adamları	+	+	+	+	+

Başkanın skandalı ile ilgili haberler medyada yer almaya başlamasıyla birlikte siyasal iletişim stratejisti Brean, hemen konuyu manipüle edecek basit ve sadeleştirilmiş çözümler üretmeye başlamaktadır. Arnavutluk’un bombalama eylemi, Amerika’ya saldırma riski, Amerikan askerinin özgürlük savaşçısı olma hali vb. yaklaşımlar ile sadeleştirilmiş ve toplumun kolay biçimde anlayabileceği ve tepki vereceği manipülasyon süreçleri ortaya konmuştur.

Manipülasyon sürecinin televizyon ekranlarında yürütülmesi aşamalarda meydana gelen aksamalarda televizyon haberleri toplu-
mun yönlendirilmesi ve Amerikan propagandasının yerleştirilmesi için muhabirler de Brean'ın sadeleştirdiği manipülasyon "gerçeklik"-
lerini destekleyici yayınlar gerçekleştirmektedir. Filmin hemen her aşamasında manipülasyon cümleleri teke indirilmiş biçimde televizyon ekranlarında kullanılmaktadır.

Skandalın örtülmesiyle ilgili manipülasyon unsurları olarak ortaya koyulan Arnavutluk'un Amerika'ya saldırması cümlesi, sadece iktidarın ve unsurlarının cümlesi olmasının ötesinde toplumun tüm kesimlerinin tepkisi ve korkusu, her tür önlem alınması gereken bir durum olduğu manipülasyonun birlik kuralı özelliği olarak ortaya konmaktadır.

Bulaştırma özelliği ile de toplumun farklı kesimleri ki Başkan'a muhalif kesimler tarafından bile manipülasyon için üretilen politikalara bulaştırma eylemi gerçekleştirilebilmiştir. Aykırı düşüncelere sahip kişiler ise Arnavut Genç Kadın karakteri, Hollywood yapımcısı karakteri vb. kişiler hemen dışlanmakta, ötekileştirilmekte ve hain tehdidi yapılırken sadece psikolojik suç unsurları işlenmemekte farklı düşüncelerin ifadesi, karşı çıkma sürecinin devam etmesi halinde ise yapımcının başına geldiği gibi öldürülmektedir.

Başkanın skandalının ortaya çıkmasının hemen ardından medya üzerinden başlayan yayınlarda oluşturulan korku unsuru, toplumun psikolojik yapısını manipüle ederek haberlerde kullanılan dil ile şişirilmekte ve büyütme özelliği gerçekleştirilmektedir. Hollywood stüdyolarındaki çekimlerde psikolojik tüm unsurlar en üst düzeyde kullanılarak toplumun algısının yön değiştirmesi sağlanmaktadır. Arnavutluk'un bombalama eylemleri için gerçek dışı görüntüler ile algı şişirilmekte ve basın toplantılarındaki sorulara verilen yanıtlar ile olmayan tehlike büyütülmektedir.

Filmde tekrarlama kuralı, toplumun en çok dikkatini çekecek konu olarak "savaş" kelimesinin tekrarlanmasıyla kararsız hedef kitle unsurlarının bile manipüle edilmesi sağlamaktadır. Bombalama vurgusu savaş ile birlikte tekrar tekrar kullanılırken insani unsurlar ve görseller ile desteklenmektedir. Barış kelimesi daha çok Amerikan devleti ile bağlantılı halde vurgulanmaktadır. Ayrıca tekrarlar beste-

cinin besteleme sürecinde savaş, bombalama ve Arnavutluk gibi kavramlar tekrar tekrar melodik biçimde şarkı halinde söylenerek toplumsal manipülasyonun alt yapısı oluşturulmaktadır.

Skandalın ortaya çıkmasıyla medya gündeminin manipüle edilmesi için Amerika ile arasında sorun veya sınır ilişkisi, siyasal sorun vb. hiçbir yakınlığı bulunmayan Arnavutluk ve ona atfedilen sorunlar için toplum bilgi sahibi olmamasına, yabancı olmasına rağmen bilgilendirme aşama aşama gerçekleştirilmiştir. Toplumun manipülasyon sürecinde, Arnavutluk'un genç kadını bombalaması, Amerikan askerini esir alması vb. unsurları ile geçiş aşaması sağlanmış ve bilmediği, kabul etmekte zorlanacağı Arnavutluk ile savaş konusunda toplumsal algı ve kabul edilmesi planları oluşturulmuştur.

Tablo 2

Manipülasyon ve Propaganda Araçları

Filmin Adı	Ad Takma	Gösterişli Genelleme	Transfer	Tanıklık	Halktan Biri
Başkanın Adamları	+	+	+	+	+

Manipülasyonların toplum nezdinden karşılık bulması için birlik kuralı başta olmak üzere özelliklerin gerçekleşmesinde ötekilerin ortadan kaldırılması, kararsızlara bile meydan verilmemesi ve ortadan kaldırılması gerekmektedir. Başkanın Adamları filminde Arnavutluk ile olmayan savaş ve sorunlar gerçek dışı ve suç olacak biçimde ortaya konurken bu duygu düşüncelere karşı çıkabilecek ve muhalif olabilecek kişi, kurum ve topluluklar için ad takma politikası seçilmektedir. Manipülasyon sürecinde, Arnavutluk'taki bombalamalar, Amerika'ya saldırma söylemleri, Amerikan askerinin esir alınması haberlerine inanmayan, karşı çıkan kişiler ötekileştirilmekte, kötü gösterilmekte, hain ilan edilmektedir.

Ad takma sadece eylem olarak değil toplumların düşünceleri bağlamında kültürel bir kod olarak üretilmekte ve ayrışmanın temel unsuru olarak kullanılmaktadır. Hollywood yapımcısı, filmin finaline doğru yapılanlara ilişkin ayrışması ve eylemlerin suç teşkil ettiğine ilişkin yaklaşımı ile operasyonun varlığına ilişkin olumsuz potansiyeller taşıması nedeniyle ad takma özelliğine muhatap kalmaktadır.

Ayrıca Arnavutluk ile ilgili olarak kimsenin dikkatini çekmeyen, oluşturulan gerçek dışı gündemin peşine düşmeyecek ve savaş için küçümsenen bir ülke algısı ile ad takma özelliği ortaya konmaktadır.

Manipülasyon süreçlerinin en temel özelliklerinden belki de başında gelenlerden birisi gösterişli genellemeler yöntemidir. Filmde de skandalın üzerinin örtülmesi ve toplumun dikkatinin başka alanlara manipüle edilmesi için siyasal iletişimci kendi yaptığı çözüm önerilerini hemen sadeleştirmiş ve gösterişli cümle, genelleme ve reklamcı mantığı ile oluşturulan gerçeklerden seçmiştir. Toplumun tümünün en hızlı ve akılda kalıcı biçimde etkileneceği, akılda kalıcı özelliği bulunan cümleleri kullanmaktadır. Filmde kullanılan “*yarı yolda at değiştirilmez*” sloganı ile hem başkanın seçimine vurgu yapılmakta hem de oy oranı çok düşmesini engellenmeye çalışılmaktadır.

Filmde ayrıca başlangıçta kullanılan “*Bir köpek, kuyruğunu neden sallar? Çünkü köpek akıllıdır. Eğer kuyruk akıllı olsaydı kuyruk köpeği sallardı*” cümlesi ile gösterişli bir genelleme yaparak aslında halk ve iktidar arasında benzetme yapmaktadır. Manipülasyon ve propaganda ile cümledeki köpek ve kuyruk metaforu ile halk ve iktidar ilişkisini ortaya koyarken aslında hangi eşleştirme yapılırsa yapılsın toplumun yönlendirilmesine vurgu yapılmaktadır. Burada toplumun bu tür gösterişli genellemeler ile manipülasyona olan yatkınlığı değerlendirilmeye çalışılmakta ve iktidarın halkı nasıl manipüle ettiği ele alınmaktadır.

Filmin başrol karakteri olan Robert De Niro’nun söylediği “*Hikâyeyi değiştir, başrolü değiştir*” gösterişli genelleme ile aslında toplumların manipülasyonu ve propaganda süreçlerinde büyük organizasyonların nasıl gerçekleştirildiğinin, tasarlandığının altı çizilmektedir. Ayrıca filmde Amerikan toplumunun gurunu okşayan bestelerdeki sözler ile de manipüle etmek için “*Gösteri bittiğinde herkes savaşı değil, sloganı hatırlar*” sözü kullanılmaktadır.

Manipülasyonun gerçekleşmesi için toplumsal kabul ve toplumsal birliğin sağlanmasında toplumun tarihi, kültürü, sosyolojisi başta olmak üzere dinamiklerinin bir sonucu olarak kabul gören, onaylanan, saygı duyulan, kutsal kabul edilen ve aidiyet duygusu yüksek unsurlardan yararlanılmaktadır. Filmde askerlik, özgürlük, barış, Amerikan bayrağı gibi unsurlar transfer özelliği olarak belirmektedir. Toplumun

askerliğe ve askerlere olan saygısı operasyonun finalinde kullanılan temel motif olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca Merkezi Haber Alma teşkilatının demokrasiye ve hukuka olan bağlılığı ve kendi işini çok hassas biçimde gerçekleştirmesi, Başkan adına operasyonu yürüten yüksek düzey yetkililerin de şaşıracağı bir çeviklik ve hukuku bağlılık ile gerçekleştirilmesi de transfer özelliğinin CIA üzerine yapılmasına yöneliktir.

Manipülasyonu gerçekleştirecek kişi ve kurumların her düşüncüyü, planı kendilerince aktarılması pek tercih edilen bir durum değildir. Daha çok toplumsal kabul gören kişi, kurum, olay vb. unsurlar tarafından dolaylı yollarda manipülasyon için gerekli olan fikir, eylem ve düşüncelerin tanıklık yöntemiyle ifade edilmesi önem taşımaktadır. Filmde, Arnavut Genç Kadın karakteri manipülatif mesajların verilmesinde tanıklık tekniğinin bir yansımasıdır aynı zamanda haberler ve basın toplantılarındaki muhabirler, program sunucuları da tanıklık için kullanılan araçlar arasında yer almaktadır.

Esir düşen Amerikan askeri olarak kullanılan suç makinesi eğer sağ olarak operasyonun sonunda kullanılabilse aynı zamanda Arnavutluk'ta yaşananları onun ağzından da söylenerek tanıklık ayrıca katmanlı hale getirilmiş ve Arnavut devleti için kötü, öteki, özgürlüğü yok eden, insanları bombalayan sıfatları medyada daha rahat kullanılabileceklerdi.

Tüm manipülasyon ve propaganda süreçlerinde mesajların nitelikleri ve amaçları ne olursa olsun konu samimiyeti ve inandırıcılığını barındırması gerekmektedir. Bunun yöntemlerinin başında ise halktan biri yöntemi gelmektedir. Halktan biri özelliği manipülasyonun samimiyeti kadar halk tarafından çabuk kabul edilmesi, onaylanması anlamını desteklemekte ve hedef kitlenin manipülasyon sürecini seyreden, dışarıdan bakan değil hem operasyonel hem de etkisine ilişkin aktif rol almasını sağlamaktadır. Başkanın Adamları filminde özellikle medya kuruluşlarının muhabirleri ve eşik bekçileri gönüllü olarak iktidarın egemen ideolojisinin etkinliği için görev almaktadır. Aynı zamanda manipülasyonu gerçekleştiren başta Arnavut Genç Kadın karakteri olmak üzere halktan biri konumundaki unsurlar manipülasyonun başarısı ve kalıcılığını doğrudan etkilemektedir.

SONUÇ

Başkanın Adamları filmi, politik bir dram olarak adlandırılmakla birlikte aynı zamanda kendini dünyanın en demokratik ve hukuka bağlı toplumu göstermesinin arkasında yaşananları ortaya koyması bakımından tümünden bir ABD sistem eleştirisini barındırmaktadır. Tabii ki bu cümle ile tek bir filmin toplumsal eleştirisi ile alternatif bir sinema özelliği taşıması belirtilmemektedir. Ancak siyasal sistem, medya – iktidar ilişkiler başta olmak üzere toplumların manipülasyonunda kullanılan araçların nasıl suç unsuru özelliği taşıdığı ve kriminal sinema örneğine evrildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Film, Hollywood endüstrisi içinde üretilen bir yapı içinde cesur sayılabilecek toplumsal eleştiriyi içerirken çuvaldızı da kendi ölçüsünde kendi siyasal iktidar yapısına batırmaktadır. Sistem eleştirisindeki başarı kadar dram dozunun yüksek olması yanında komedi özelliğini kullanmasındaki başarının da altını çizmek gerekir. Filmin ana karakterinin hukuksal boyutu itibarıyla uluslararası ve ülke içindeki işleyiş ile suç sayılan fiilleri, söylemleri filmde komedi anlatımıyla zenginleştirilmesi de Hollywood anlatımına uygun başarılı bir manipülasyon uygulaması, manipülasyonun anlatı unsuru olarak kabul edilebilir.

Filmde manipülasyon süreçlerinin yönetimi tüm aşamaları itibarıyla tam bir suç üstüne suç işlenmesi ile gerçekleştirilmektedir. Film, halka yalan bilginin verilmesi, medyadaki eşik bekçilerinin ve tüm unsurlarının manipülasyon ve propaganda aşamalarında kullanılması, çözüm olacak karakterin psikopat-suç makinesi olması gibi kullanımlarıyla kriminal sinema örneği olarak ortaya çıkmaktadır.

Suç unsurlarının dramatik yapının temel taşı olması, Amerikan Başkanlık seçimlerinin manipüle edilmesiyle bir taciz skandalı ile oy oranı çok düşen aşamadan filmin sonunda onlarca suç işlenerek gerçekleştirilen operasyonlarla Başkanın kahraman olarak yüksek oy oranı ile seçime girmesi, Amerikan siyasal ve hukuk sistemine yüksek perdeden bir eleştiri olarak kabul edilebilir.

Halkın yönetimi etkilemesi demokratik toplumların olmazsa olmaz özellikleri olarak ileri sürülse de kapitalist egemen ideolojilerin hüküm sürdüğü toplumlarda dolaylı etkiler ile iktidarın halkı manipü-

le etmesi gerçeği ile karşılaşmaktadır. Totaliter toplumlar için söylenen iktidar gücünün belli ellerde toplanmışlığı demokratik toplumlarda da farklı araçlar ile benzer sonuçlara neden olduğu görülmektedir.

Egemen ideolojik yaklaşımlarda, mülk sahibi olmak, iktidar sahibi olmak ile talepte bulunabilmek arasındaki ilişki filmde de yer almaktadır. Başkanın iktidarının korunması için devletin, medya organlarının, özel işletmelerin, bireylerin tüm olanaklarını kullanma hakkını kendilerinde bulan iktidar temsilcileri aynı zamanda suç olarak manipülasyonu gerçekleştirme konusunda da kendilerinde doğal bir hak görmektedir. Ekip, hukuk dışı yollar ve uluslararası suç sayılabilecek yöntemleri kullanma mülkiyet ideolojisinin yansıması ile kendisini dünyanın sahibi olarak görmekte ve manipülatif yöntemleri kullanmaktadır.

Toplumun unutmaya, çabuk gündem değiştirme, bilmediği yabancı olduğu konulara bile çabuk geçiş sağlayabilmeye eğilimli olması filmin toplumsal hafızaya ilişkin bir eleştiri olarak da kabul edilebilir. Toplumların hafızalarının çok uzun süreleri içermediği ve kuşakların kültürel aktarımlarıyla orantılı olduğu iddiası filmde kendine yer bulurken filmde bir bakıma topluma “*balık hafıza*” rolü verilmekte ve çok çabuk odak değişikliği yapılabilmesi ortaya konmaktadır.

Manipülasyonun en çok yararlandığı özelliklerden insan tabiatı miti filmde, toplumsal algının oluşturulmasında kullanılırken insanın en temel özelliklerinden olan korku duygusunun arkasına gizlenmektedir. Toplumların, devletlerin yok olmaya, saldırıya uğramasına ilişkin korkuları nedeniyle Arnavutluk gibi küçük bir ülkenin binlerce kilometre uzaktaki bir ülkeye savaş açması algısındaki gerçek dışılığa rağmen manipüle edilebilmektedir. Aynı zamanda Arnavut genç kadının çekimlerindeki mekânlar başta olmak üzere operasyonların akışı da insanın sabit tabiat mitinin bir sonucudur.

Medya Pluralizmi Miti her ne kadar manipülasyonun özelliği olsa bile skandalın üzerinin örtülmesi amacıyla başvurulan yöntemlere halkın ulaşması için medya çeşitliliği söz konusu değildir. Çeşitliliğin olmadığı medya ortamında halkın doğru bilgiye ulaşması da mümkün değildir. Filmde iktidar medyasının egemen oluşu ile tüm yalanlar başarılı biçimde medyada yer almakta ve toplum manipülasyona uygun biçimde yönlendirilmektedir. Muhafif seslere, farklı bakış

açıklarına, düşüncelere sahip olanlara ise medyada yer vermemekte ve ad takma yöntemiyle ötekileştirmektedir.

Genel olarak manipölatörler özelde ise Başkanın Adamları filminde görülenler kadar görülmeyen, televizyonlarda yer almayan konular manipülasyonun konusudur. Skandalın bir anda haber bültenlerinde yer almaması, egemen ideoloji medyasının skandalı görmezden gelmesi, verdiklerinden çok daha önemlidir ve manipülasyonun etkinliğini belirlemektedir.

Hollywood film endüstrisinin Amerika'nın dünya hegemonyasına verdiği dolaylı destek ile öteki dünya için gerçekleştirdiği psikolojik, kültürel manipülasyon örneği filmde, sadece dramatik yapıya ilişkin unsurlar olarak değil aynı zamanda manipülasyon özellikleri de çok usta biçimde film içinde filme yerleştirilmiştir. Bu bağlamda manipülasyon ve egemen ideoloji araçlarındaki ad takma özelliği başta olmak üzere yöntem ve araçlar eksiksiz biçimde yer verilmesinin yanında ustaca başka bir katman ile manipülasyon farklı boyutta kullanılmıştır.

Amerikan iktidarı, CIA, muhalifler, medya, yapımcılar vb. tüm unsurlar ile iyi polis de kötü polis de yine sistem içinden çıkmaktadır ve eleştiri de eleştiri yapan ve muhatap olan da filmde yine Amerika'dır. Muhalefeti, eleştiri, yeni sistem önerisini ve çözümü de kimseye bırakmayan Başkanın Adamları filmiyle Hollywood anlatısıdır velev ki tüm aşamalarda hukuk göz ardı edilse, onlarca suç aşamaları acı ama gerçek biçimde gözler önüne serilse de “*değişimin kendisi değişmemektir*” sözü ile dile getirilmektedir.

KAYNAKÇA

Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (A. Tümertekin, & Z. İlkelen, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Balibar, E. (1991). *Althusser İçin Yazılar*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bülbül, A. R. (2001). *İletişim ve Etik*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Çoban, B. (2003). Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi. B. Editör: Çoban içinde, *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (s. 245-284). İstanbul: Su Yayınevi.

Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu*. (A. Emekçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2005). *Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayınevi.

Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gramsci, A. (1997). *Hapishane Defterleri, Felsefe ve Politika Sorunları-Seçmeler*. (A. Cemgil, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.

Güler, A. T. (2020). İdeoloji ve Sinemada İhtiyaçların Manipülasyonu-Bir Salgın Film Örneği: Körlük. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(56), 1877-1887. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1933> adresinden alındı

Güz, N. (2005). *Haberde Yönlendirme ve Kamuoyu Araştırmaları*. Ankara: Nobel Yayınevi.

Kazancı, M. (2012). Althusser, İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 24, 1-28.

Lefebvre, H. (1996). *Marx'ın Sosyolojisi*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Sorun Yayınları.

Lull, J. (2001). *Medya İletişim ve Kültür*. (N. Güngör, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.

Makal, O. (2010). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

Marcuse, H. (1997). *Tek Boyutlu İnsan*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.

Mardin, Ş. (2011). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marks, E., & Engels, F. (1992). *Alman İdeolojisi*. (S. Belli, Çev.) İstanbul: Sol Yayınları.

Oskay, Ü. (1980). Popüler Kültür Açısından “İdeoloji” Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 01(35), 1-57.

Özbek, S. (2003). *İdeoloji Kurumları*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Özer, N. P. (2011). Gazete haberlerinde manipülasyon: 28 Şubat örneği. (*Yüksek Lisans*)(*Tez Numarası: 294510*). (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Ekim 15, 2023 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinden alındı

Özsoy, O. (1998). *Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*. İstanbul: Alfa Kitabevi.

Schiller, H. (1993). *Zihin Yönlendirmeler*. (C. Cerit, Çev.) İstanbul: Dokuz Eylül Yayınları.

Süalp, A. T. (2011). *Hacimde İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar Yaklaşımlar*. (M. İri, Dü.) İstanbul: Derin Yayınları.

Şahin, R. (2020, Kasım 10). *Film Eleştirileri*. Ekim 18, 2023 tarihinde Orta Koltuk: <https://ortakoltuk.com/film-elestirileri/baskanin-adamlari> adresinden alındı

Yılmaz, E. (2008). *Sinema, İdeoloji, Politika*. (B. Bakır, & Y. Ünal, Dü) Ankara: Orient Yayıncılık.

ÖZGEÇMİŞ

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kara

Mustafa Kara, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümünü 1993 yılında bitirdi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalında 1993 yılında, Kitle İletişim Araçlarının Toplumsal Gücü adlı tezi ile yüksek lisans çalışmasını tamamladı. Doktora eğitimini Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalında “Yeni Medya Televizyon Yayıncılığında Etkileşim: Spor Programları Örneği” konulu tezi ile 2021 yılında gerçekleştirdi. Televizyon Kanallarında Genel Müdürlük, Yönetmenlik, Haber Program Sunuculuğu, Genel Yayın Yönetmenliği, Haber Editörlüğü gibi görevler üstlendi. Televizyon yayıncılığı, televizyon programcılığı, internet yayıncılığı, yeni medya ve eğitim konularında birçok sempozyumda bildiri sunmuş, kitaplar yazmış ve bilimsel dergilerde makaleleri yayınlanmıştır. Ben Nail Güreli Belgeseli (Hakan Aytekin ile ortak, 2014), Kar Kuşları Belgeseli (2013), İnsana Yolculuk TV Programı (Hakan Aytekin ile ortak, 4 bölüm, 2013), Belgesele Yorum TV Programı (9 bölüm, 2009), Anadolu'nun Renkleri “Doğum Düğün Ölüm” Belgeseli (Peyami Çelikcan, Şahin Karasar, Kaya Özakgün, Hakan Aytekin ile ortak, 13 bölüm, 2008) yönetmenliğini yaptığı yapımlardan bazılarıdır. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde 1999-2002 yılları arasında Araştırma Görevlisi, 2002-2021 yılları arasında Öğretim Görevlisi, 2021 yılı itibarıyla da Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

SİNEMA: ANARŞİZMİN TEMSİLİ VE “KRİMİNAL” ANLATI

Murat TAŞDAN⁷

Alper KASIMOĞLU⁸

ÖZET

Anarşizm kavramı hayata dair dünya görüşlerini ele alır ve bunların ideolojikleştirilmiş uygulamalarını sorgular. Anarşist teorileri tarihsel ölçekte aynı seviyeye koymak zordur; çünkü bireyci, toplumsal özgürlükçü, ekolojik ve anti-otoriter açılımlar ihtiva etmektedir. Bu teoriler kimi zaman pasifist; ama yine kimi zaman eylemli şiddet örnekleri barındırmıştır. Anarşist strateji, nihayetinde bir toplumsallık içre uygulamayı durumu- dur ve film kamerası da bu olguya kayıtsız kalmamaktadır.

Araştırmada sorunsal kabul edilen konu; anarşist düşünce ile sinema sanatının hangi denklemde bağdaştığı ve bu bağdaşmanın film örneklerine “suç temsili” olarak nasıl yansıtıldığıdır. Bu nedenle anarşizmin temel referanslarının film evrenindeki temsil düzeyinin anlaşılması ve gerekli verilerin sunulması gerekmektedir. Bu araştırmada anarşizmin kısa tanımsal boyutu ve genel manada sinemada görülen yaklaşımlar, yine *Salt of the Earth*, (1954), ve *The Anarchist Cookbook*, (2002) film örnekleri üzerinden ideolojik analiz için tercih edilmiştir. Anarşist aksiyon ve film temsillerinin kesişimi, araştırmayı “ne tür bir anarşist film?” sorusuna sevk etmektedir. Bu sevkini gösterdiği incelemede ortaya çıkan sonuç; anarşizme dönük çoğu fikir ve karakter temsilinin film evreninde “suç” anlatısı ile sıkı bağlantılı göstergeler ihtiva ettiği- dir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Anarşizm, Film, (*Salt of the Earth*, 1954), “*The Anarchist Cookbook*” (2002)

7 Yalova Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İletişim Sanatları (Tezli) Yüksek Lisans Mezunlu, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kütüphane Hizmetleri Görevlisi, atsiz66@outlook.com, ORCID No.: 0000-0002-2471-6930

8 Yalova Üniversitesi, Termal MYO, Dr. Öğretim Üyesi, alperkasimoglu@gmail.com, ORCID No.: 0000-0003-1753-8790

CINEMA: REPRESENTATION OF ANARCHISM AND THE “CRIMINAL” NARRATIVE

ABSTRACT

The concept of anarchism addresses world views on life and questions their ideologized practices. It is difficult to put anarchist theories on the same level on a historical scale; because it contains individualist, social libertarian, ecological and anti-authoritarian initiatives. These theories are sometimes pacifist; But it also sometimes contained examples of actual violence. Anarchist strategy is ultimately a social practice, and the film camera is not indifferent to this phenomenon.

The issue considered problematic in the research; It is the equation in which anarchist thought and cinema art are compatible and how this harmony is reflected in film examples as “representation of crime”. For this reason, it is necessary to understand the level of representation of the basic references of anarchism in the movie universe and to present the necessary data. In this research, the brief definitional dimension of anarchism and the approaches seen in cinema in general were preferred for ideological analysis through film examples (Salt of the Earth, 1954), and (The Anarchist Cookbook, 2002). The intersection of anarchist action and film representations leads the research to “what kind of anarchist film?” It leads to the question. The result of the examination of this referral; Most ideas and character representations of anarchism contain indicators that are closely linked to the “crime” narrative in the film universe.

Keywords: Cinema, Anarchism, Film, (Salt of the Earth, 1954), “The Anarchist Cookbook” (2002)

1. ANARŞİZM

“Rus Devrimi, İspanya Cumhuriyeti, Paris Komünü, Ukrayna Devrimi, Meksika Devrimi... 19. yüzyılın sonlarından II. Dünya Savaşı'na kadar anarşistler bu olaylarda ve yaşadığımız dünyayı şekillendirecek toplumsal hareketlerde kilit rol oynadılar” (ICARUS Films, 2023).

Anarşizm pek çok “izm” ile kavgalı, karşı-kültür bir ideoloji halinde politik söylemi girift, akışkan ve aksiyon metotları ile dram ve gerilim dolu bir tarihi önümüze getirir. Elbette böyle bir çalışmada kavram olarak anarşizmin tanımsal dağarcığına ve anarşist öncülere eğilmek gereklidir; fakat bu uğraş yoğun bir alan kesbeder ve sınırlama gereği konu indinde kaçınılmazdır. Bu gereklilik için daha klasik ve şekli bir silsile takip etmenin yerine sınırları özel sinema işleyiminin ve anarşist film örneklerinin tematik konumu, farklı bir perspektif sunma adına fırsat kabul edilir. Dolayısıyla “anarşizm” hakkında tanımsal mütalaalara elbette temas ederek; fakat yoğunlaşmadan konu çalışmada anarşizmin türlü teorik yaklaşımlarını film biçemleri arasında bulmak, çıkarmak ve çözümleme yetisine katkı sağlamak hedeflenmiştir.

1.2. Anarşizm Nedir?

“Güçlü bir düzen taraftarı olmama rağmen, sözcüğün tam anlamıyla bir anarşistim ben” Proudhon (Marshall P. , 2019, s. 339).

“Ni Dieu Ni Maître : Une histoire de l’anarchisme (Volume 1) 1840/1945” adlı belgeseli şayet seyrettiyseniz şu anlatıcı/dış ses anımsanacaktır: “Her şey, ilk endüstriyel çalışma kamplarının gölgesinde ve modern kent yığınlarının göbeğinde, yeni finans merkezlerine dönüşen eski sarayların dibinde başladı” (YouTube, 2019). Bu cümlenin kastettiği tarihi önsel, ideolojiler çağında diğer “izm”lere karşı, yine en en büyük ideolojik-politik meydan okuma (Heywood, 2013, s. 209) olan anarşizmin ayak sesleridir...

Chomsky (2013, s. 209) anarşizmi, hayatın her cephesindeki otorite, hiyerarşi ve hakimiyet yapılarını tespit etmek ve onlara meydan

okumadaki bir mana olarak düşündüğünü ifade eder. O halde bu araştırmaya “anarşizm nedir?” sorusunu ortaya atmakla başlamak tabiidir ve şüphesiz kavrama ilişkin kimi mehzazın irdelenmesi konu çalışmaya katkı kabul edilir.

Heywood (2013, s. 191) ve Wehling, (2019, s. 11) anarşizm ıstılahının gerek toplumsal sistemi eleştirme ve gerek kurumsallaşmış düzenin yıkılması güdeği ile Fransız Devrimi’nden beri revaçta olduğunu bildirerek, kavrama modern bir gönderme yapar... Ki esasen tanımda isabetli oldukları da konu ilerledikçe anlaşılır. Keza Marshall (1999, s. 23) anarşizmin “anarchism” insanların doğal halleriyle herhangi bir dış müdahale olmaksızın birlikte uyum içinde ve özgürce yaşama güdülerini ileri süren felsefi ve siyasal bir mülâhaza olduğunu ifade eder ki modern hayatın baskın dayatımları bahse açıktır.

Bahusus anarşist düşünce belirtilerinin evvel emir modern çağda görüldüğü iddia edilmez; çünkü felsefi ve tarihi arkeoloji, kavrama kadim bir alan açmaktadır: örneğin milattan önce 5. asır Yunan sınıklarını anarşist ideale tevî eden sair görüşler bulunur. Yine sâniyen 1605 yılında Guy Fawkes’in İngiliz parlamentosunu havaya uçurma girişimi, tıpkı “V for Vendetta” (2005) filminde olduğu gibi anarşist bir ruh haline tevî edilir. Kevin Brownlow’un dönem draması “Winstanley” (1975) ile tematik hale gelen tarımcı-teolojik “Diggers” yaşam kültürünü anarşi düzeniyle ilintilendiren (ACHAB officiel, 2019a; Heywood, 2013, s. 191) mülâhazalar da sarihtir.

1840’larda kendisine hevesle “ben anarşistim” diyen ilk kişi, Fransız siyasî yazar ve öncü sosyalist; Pierre-Joseph Proudhon’dur (Marshall P. , 2019, s. 339). Proudhon, toplumun gerçek (doğal) yasalarının otoriteyle ilgisizliğini savunmuş, otoritenin nihayete ereceğini ve doğal-toplumsal bir düzenin ortaya çıkacağını iddia etmiştir (Britannica, 2023). Proudhon’un fikri mütalaası şu esas üzredir: karşılıklık, federalizm ve işçi sınıflarının örgütlü ekonomik eylem yoluyla kendilerini özgürleştirilmesi... Marshall’a (2019, s. 341) göre “iktisadi mücadelenin siyasal mücadeleye önceliğini vurgulayan ve işçi sınıfına kurtuluşunun kendi elinde olduğunu söyleyen Proudhon, anarko-sindikalizmin de babası (...)” sayılır.

Liberter sosyalizm veya devletçi sosyalizm nazariyesinde Marx ile yolları ayrılan Bakunin (Marshall P. , 2019, s. 341), Proudhon’un fe-

deralizm ve işçi sınıfının doğrudan eyleminin gerekliliği konusundaki fikirlerine mutabık kalmış bir diğer anarşist kuramcıdır (Britannica, 2023). İstisna o ki Bakunin, Proudhon'un makul gördüğü değiştirilmiş mülkiyet haklarının uygulanamaz olduğunu iddia ederek bunun yerine üretim araçlarının kolektif olarak sahiplenilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Bakunin'e göre her işçi fiilen yaptığı iş miktarına göre ücret alma hakkına sahip olmalıdır. Marshall (2019, s. 388) Bakunin'in felsefesini Proudhoncu siyaset ve Marxçı iktisatla mecmu kılar ve Proudhon ile Bakunin arasındaki temel farklılığın devrimci eyleme metodik yaklaşımdan ileri geldiğini ifade eder. Bakunin, Proudhon'un parça parça ve şiddetsiz devrim yaklaşımını reddetmiştir; ona göre mevcut tüm kurumları ortadan kaldıran "şiddetli" bir devrim; özgür ve barışçıl toplumun inşası için biricik başlangıçtır. Bakunin'in halefi Kropotkin, yalnızca üretim araçlarına kooperatif olarak sahip olunması gerektiğini değil, aynı zamanda dağıtım açısından da tam bir anarko-komünizm olması gerektiğini savunmakla Bakunin'in kolektif anlayışının ötesine geçmiştir (Britannica, 2023). "Anarko-komünistler" olarak adlandırılan grup, ortak sahipliği ve "küçük çapta" öz yönetimciliği desteklemiştir (Heywood, 2013, s. 126).

"Bütün yanlış anlaşılımlar bir beladır" (Chomsky, 2013, s. 210).

Anarşi yahut "anarşik düzen" gerek kitlesel ve gerek işbu araştırma konusunda değinilen ana-akım film örneklerinde gözlemlendiği üzere, çoğunlukla menfi anlam (şiddet, kaos ve terör) çağrıştıran çarpık temsil ile kapatılmak istenir; diğer ifade ile anarşizm ve kriminal eylemsellik birbiri ile örtüştürülür. Anaşizm, şiddet ve suç bağlamı, tefriki zor bir düğümü çözme zorluğunu ortaya çıkarmaktadır. Hadizatında bu durumun tarihsel bir sebebi vardır: Anarşizm, karşı-sosyal/ekonomik ve kültürel okumalar içerse de (Cohn, 2009) 1870'lerin başlarında Bakunin'in nihilist Sergey Naçeyev ile yakınlaşması kritik eşiktir. Akabinde Malatesta, Paul Brousse gibi isimlerin eylemle propaganda "propaganda by deed" doktrinini rastgele teröriste tevill etmeleri, anarşizm adına tarihi kırılma kabul edilir (Porton, 2015, s. 17). Anarşizmin "pür" şiddet reddi içermediği yahut "suç" kavramının tartışılabilirliği Kropotkin'in kimi mülahazalarında sarihtir; fakat şerh düşülen şiddet, toplumsal sınıfları ve devlet içindeki konumları ne olursa olsun bireyleri hedef almamalıdır ve öncelikle iktisadi hedef-

lere yöneltilmelidir. Sanayi tesislerini sabotaj, iktisadi "terörizm" ise bu durum Kropotkin'e göre suç değil, meşru bir eylemdir. Kafelerde oturan insanları terörize etmek ise bu maksadın dışındadır (Marshall P. , 2019, s. 449). Dolayısıyla "toptancı manada" herhangi bir anarşist teoriyi nihai süreksizlikte "kaos ve şiddet" umacısı ilan etmek, anarşizmin süreç ve analiz kabiliyetinde "suç" algısının nasıl anlaşıldığına ket vurma riski barındıran bir sapmayı işaret eder.

Anarşi, anarşizmin varmayı hedeflediği "ideal" formun kavramsal ifadesi olduğu kadar, bu kavramsallığın uygulayımıdır (Heywood, 2013, s. 191). Filhakika anarşi son ek "izm" halini almakta ve her "izm" gibi farklı kuramsal, doktriner, pratik bölünmeler içermektedir: örneğin "anarko-sendikalizm" güçlü betimde sosyalist bir pozisyon ile ittifak kurarken "anarko-ilkelcilik" sosyalizme ve medeniyete tüm-cül-eleştirel yaklaşımı yeğ tutmuştur (Robé, 2017, s. 4). Keza Errico Malatesta, Benjamin R. Tucker ve hatta Tolstoy; Emma Goldman, Murray Bookchin gibi isimler üzerinden gidildiğinde anarşizmin irade, toplumsal mücadele, bireyci ve anarko-kapitalist yaklaşım, barışçı gelenek; feminist yorum ve ekolojik tutuma dek geniş yelpazede retorik geliştirdiği görülmektedir (Marshall P. , 2019, s. 28).

Ütopik ve pratik anarşizm, uktede (başta devlet ve din kurumu dahil) hiçbir otoritenin olmadığı bir toplumu kurma hevesini ve (Barclay, 2017, s. 13) bu hevesin bireysel, ideolojik, politik varyasyonlarını neredeyse hiçbir ideolojide görülmez derecede yüklemiştir. Örneğin İspanya İç Savaşı (1936-1939) esnasında anarşist teşekküller, yaklaşık 3 milyon İspanyol köylü ve işçisini örgütleyerek para dolaşımını kaldırılmış, üretim-dağıtım sisteminde işçi-köylü komüteleri kurulmuş ve hatta savaşın savaşılmama özgürlüğü dahil, ücretsiz okul projeleri 3 yıl boyunca deneyimlenmiştir (Caio Nunes da Cruz, 2015). Öz devinime, teorik esnekliğe, sade yaşama ve hem toplumsal hem de bireysel eylemde tamamlayıcılığa vurgu yapan kavramsal anarşizm; kişisel olmayan siyasi mahfillere ve politik hesaplara karşı çıkanları beşeri modern tarihin her döneminde cezbetmiştir (Britannica, 2023).

Anlaşılan husus şudur ki anarşist kuram ve aksiyon, egemen yapı ve onun bütün (otorite-hiyerarşi) temsillerini açıktan muarız saymaktadır. Mücmel anarşizm (anarşi yahut anarşik düzen) devlet ve

benzeri yapıların tam anlamıyla ortadan kaldırıldığı toplumsal yaşayış formlarının geniş serpilimidir (Black, 2005-2006).

1.3. Anarşizm ve Sinema İdeolojisi

Anarşist dünya görüşü dolayımında sinema evrenine yaklaşmak, diyalektik bir çerçevenin oluşturulması gayreti ile panoramanın akıcı dönüşünü sağlamayı gerekli kılar. Fenomenal (olguya ilişkin) gereklilik için şunlar sorulabilir: “anarşist bir sinema var mıdır?” ve bunun üretim, dağıtım gösterim ağı nasıl işler? Bir filmde anarşist tema ve temsilin sinematografik başarısı nedir? Örneğin bu hakta devamla Jordan Susman’ın “The Anarchist Cookbook” (2002) veya Yüksel Aksu’nun “Entelköy Efeköy’e Karşı” (2011) filmleri anarşist bir film grubuna dahil edilebilir mi? Susman’ın filmine bakıldığında mütevazı komün hayatını Johnny Black adında kriminal biri ortaya çıkıp, nihilist fikirlerle tarumar ederken suça teşne marjinal sürüler ve çaresiz bir öbek anarşist görülür. Yine Aksu’nun filminde “ekolojik anarşizm”i Türk Hükümeti ile Avrupa Birliği (AB) fonlarına eklemeyen biteviye uzlaşıcı, ılımlı iletiler çağırın filmin türü değil; fakat kendisini mizahi kılan temsili, anarşist açıdan kabul edilebilir mi?

Üst paragraftaki istifhama dair kademe kademe ilerlemek önerilir olsa da sorulara bütüncül cevap aramak da yeğ tutulabilir: örneğin Jun’un (2016, s. 12) Todd May’den aktarımına göre her tür direniş, kapitalizmin sınırları belirlenmiş bağımlı değişkenlerine göre normlaştırılmaktadır. Bu yapıda yaralar, sistemin tanısına göre tedavi(!) edilir veya aksi yaklaşımlar uçta sürgün, kriminalize edilmiş bir mahkûmiyetle infaz edilir. Dolayısıyla sistemik muvazene şunu ortaya koyar ki “kapitalizmin dışı” diye bir şey yoktur. Bu sabite, ölçü ve meşruiyet(!) sinemayı da hükme bağlamaktadır. Aksinin iddiası en azından etkin bir dışarıdan söz ediliyorsa (ki organize direnişler yahut öznenin uyanması) ve o dışarı çizgi siliniyor ise söz konusudur. Bu bağlamda radikal sinema eleştirisi, ana-akım veya “(..) Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılama yönünde bir işlevi olduğunu savunur” (Ryan & Kellner, 2010, s. 17). Sinemanın doğası gereği kapitalist bir sanat formu olduğunu iddia eden Newton J. E (2020), ti-

cari sinema kurumu içinde yapılmış ve açıkça “anarşist” ilan edilecek film/filmler bulmanın (imkansız olmasa da) kâr üretme ihtiyacının çelişik ve bağlantılı gölgesinin rahatsız ediciliğinde paradoksal, amorf bir üretim ilişkisinde var edileceğini iddia etmektedir.

Çoğu filmin kategorik tanımlamada egemen “birinci”, sanat/ auteur “ikinci” ve politik “üçüncü” sinemadan etkiler taşıdığını ifade eden Wayne (2011, s. 63), filmlerin (ister birinci, ister ikinci, isterse üçüncü olsun) temsilde gösterim halini alan sinemanın terim ve ilkeleri ile dönüştüğü tesbiti, isabetlidir. Bu muvazenede şayet anarşist film denemesi politik sinemanın ukdesinde ise (ki burada kabul edilir), yine Wayne’nin (2011, s. 11) yönelttiği “birinci ve ikinci sinema bileşenlerini üçüncü sinemanın yararına dönüştürmede başarı (...)” ölçütü öne çıkmaktadır. Wayne’nin yorumu, anarşist film diyalektiğine açık hala geldiğinde Newton J. E., (2020) anarşist sinema ile ticari sinemanın paradoksal içerimini ana-akım filmlerle bir bütünlükte değerlendirmek için benzer öneri getirmektedir: Newton’a göre film zamanının anarşist teoriyi örnekleyen sahne-sekanslarını fark ederek ve hatta anarşist teorinin ilham verici tasvirlerinden bağlantı kurarak, bir filme yönelim gerçekleşebilir.

Ana-akım sinema bağdaşımı önemli olmakla beraber anarşist sinemanın ideolojik kırılmaya dair kurgu/belgesel örneklerine eğilim de tavsiye ötesi, gerek şarttır. Keza (Marksist-Anarşist) ayırım süreci, Proudhon ve Bakunin’in (1998, s. 31) Marksist proleter (politik-partizan) dikte hakkındaki “nihai yozlaşma” eleştirisinin temel ideolojik farklılaşması kimi fim örneklerini karşımıza koymaktadır. Bu ayırımın Bolşevik Devrim’e ve İspanya İç Savaşı’na yansımaları hakkında Warren Beatty’nin “Reds” (1981) ve Troçkist Ken Loach’un “Land and Freedom” (1995) filmleriyle kapı aralamak, yabana atılır bir keşif olmayacaktır. Anarşist edebiyatçı İspanyol Federica Montseny; “La Novela İdeal” ve “La Novela Libre” ile anarşist idealleri “örnek” işçi sınıfı kahramanlarında cisimleştirmeyi ve okurlarını öz kurtuluşlarının olasılığını hayal etmeye çağırdığında (Cohn, 2009) Marksist-Leninist strateji ile “Devlet”i tek hamlede ortadan kaldırmayı amaçlayan anti-otoriter/anarko-komünizm arasındaki yarılma kalıcı olmuştur (YouTube, 2019). Cohn (2009) bu noktada Bolşevizm’in anarşistlere kararttığı alanın sadece “devrim” olmadığını ifade ederken sanatsal-e-

debi alandaki bastırma ve Bolşevik dezenformasyonun nispi işaretleri, Sovyet progandist kurgu-belgesel film çalışmalarının analizini geriktirir. Haddizatında bu baskılama neredeyse kapitalist taktikle örtüşüktür. Porton'un (2015, s. 14) vurguladığı gibi ABD tecimsel sinemasının anarşizme ve anarşist figürlere ısmarladığı “akıldışılık” ile “şiddet” histerisine bulanmış suçlular yaftası pekala Sovyetik sinemanın nahış karşılamadığı bir durum olmuştur.

Cohn (2009) kapitalist sömürüye yatkın ve “pahalı bir sanat” sayılan sinemaya anarşistlerin 1913 yılında bir manifesto ile kurulan sinema kooperatifi “Cinéma du Peuple” aracılığıyla dahil olduklarını ifade eder. Bu, sinema için erkence bir tarih olsa da odağın Fransa olması manidar görülür ki Proudhon'nun ülkesi, ihtilalin ve 1871 Paris Komünü'nün beşiği Fransa, anarşist teori ve tarihinin biçimlenmesinde (İspanya ve Rusya ile beraber) kıta Avrupa'sında önemli bir ülkedir (Marshall P. , 2019, s. 599). Politik film yapım ve dağıtım kooperatifi Cinéma du Peuple ile İspanyol kökenli anarşist yönetmen Armand Guerra'nın çalışmaları uzun soluklu sayılamaz; fakat Mannoni'ye (1993) göre bu denemeler kıymetlidir; çünkü bu filmler naif, anarşist bir ütopya fantazması değildir. Birinci Dünya Savaşı çıkana dek Cinéma du Peuple; savaş karşıtlığı, ırkçılık, kapitalist hegemonyaya eleştiri yönelten (takribi 5 bin metrelik) film kayıtları ile sinematek mirastır.

Fransız film kooperatifinin politik-manifest çıkışı, sinema tarihine not edilmekle beraber Jean Vigo'nun filmi “Zero for Conduct” (1933), sinema estetiğinin biçim ve içerik açısından anarşist tema ile harmanlanmış, göz kamaştırıcı eseri kabul edilebilir. Lovell'a (1967, s. 26) göre Vigo'nun anarşistliği tartışılmaz halde, filmi “Zero for Conduct”, eğitim sistemine gerçeküstü eleştiri getirirken topluma yönelik genel bir yargılama ifa etmiştir. Vigo'nun dram-komedisi, kurumlara yönelik (ordu, hükümet, okul ve polis gibi) saldırıları nedeniyle Lovell'in radikal-anarşist sinema tanımı ile uyumludur (Newton J. , 2016, s. 36).

Bolşevizm'in neden olduğu (anarşist) hayal kırıklığından sonra İspanya İç Savaşı (1936-1939), modern çağ anarşizminin büyük ve toplumsal hareket halinde belirlediği istisna zaman dilimine tarihlenir. İspanya toplumu, 1. Enternasyonal (1864) içinde kolektivist-anarşist mücadeleye giren Bakunin'in kurduğu Uluslararası Sosyalist De-

mokrası İttifakı (1868) ile anarşist teoriden (erken dönem) haberdar olmuştur (Porton, 2015, s. 96). Bundan maada Marshall (2019) anarşist felsefe ve İspanyolların mizacı arasında köklü bir bağdan dem vururken Orta Çağ'a kadar uzanan liberter-komünal geleneği ön plana çıkarır. Yine komünlerdeki öz-kamusal regülasyonlar, merkezi otoriteye tam mana ile entegre edilmemiş yerel yasalar "fuero"; 19. yüzyılın sonlarına doğru bölgeye yayılan anarşist teorilerin kitleleri "anarşik duyarlılığa" ve kuvveden fiile geçişe yardımcı olduğu iddia edilebilir (Newton J. , 2016, s. 20,21). Marshall'ın (2019) saptamaları, İspanya İç Savaşı öncesi tarihi sosyal arka plana dair etkin bir okumadır.

Porton (2015, s. 97) İspanya İç Savaşı'nı Faşist Falanjist ve Frankistler kazansa da sosyalist düşünce ve retoriği, görüntüde/perdede "image" galip olarak ilan etmektedir; fakat bu, "sol"un içinde anarşistlerin uzunca süre, örneğin idealist Lincoln Tugay'ını anlatan "The Good Fight" (1984) belgesel-filminde olduğu gibi görmezden geldiği eleştirisini boşa çıkarmamaktadır. Bolşevik Devrim (bila istisna tutulduğunda) İspanya kaotiği, sinemanın aynı zamanda anarşistlerce önemsenme halini iyiden iyiye ifade eder. Bu önem; politik şartların, sosyal çalkantıların ve cephe savaşlarının en sıcak alanlarında film gücünü kâh idealist kâh propagandist yönleri ile tescildir. Popüler kimliğe bürünen sinema ile anarşist özelemleri perdeye yansıtma, anarşist film semiyotikğine ve topluma; devlet ile kiliseden kopma mücadelesinde karakteristik bir iz bırakma gayretidir. Dönem şartlarında İspanyol sinemasına nüfuz eden anarko-sendikalist yaklaşım, finansmandan gösterime kadar yapımın tüm aşamalarını kapsamıştır (Newton J. , 2016, s. 21).

Fransa ve İspanya deneyimi, anarşistlerin film endüstrisini keşfettiklerine dair bir çıkarsamayı pek tabii olanaklı kılar; fakat temelini iyiden iyiye sağlama almış ana-akım sinema, Jun'un (2016, s. 12) tabiri ile hazmedilemeyen tüm direniş formlarını marjinalize eden ideolojisi ile kademdir. Böyle olmakla birlikte anarşizm, akılcı teorisi ve tepki veren tabiatı ile sinemanın esnek ve uzamsal yeniden üretim sürecinde el verdiğince dirim "yaşam segileme" gayretinde olmuştur. Bu hakta Nazi "anti-semitizm"i yüzünden Avusturya'dan ABD'ye kaçan Yahudi kökenli Amos Vogel'in 1947'de kurduğu "Cinema 16", Hollywood tercihlerinin dışında (kalan) filmlerin gösterimi için ihdas

edilmiş sinema topluluğuna çarpıcı bir örnektir (Brody, 2015). Anti-kapitalist olduğu kadar Sovyet sosyalizmine muhalif bir solcu olan Vogel'in alternatif gösterim ağı kurma girişimi, Newton'a (2016, s. 151) göre Hollywood'un sinema endüstrisi üzerindeki tahakkümüne açıkça meydan okumadır. Bu uzun soluklu hareket yapısal-geleneksel sinemaya dönük yıkıcı ideolojisi ve bağımsız sinema anlayışına ilham verisi ile özellikle alternatif-yeraltı sinemasını etkilemiş ve sinofil dönüşüm kodlarının uzun soluklu mukavemetini artırmıştır (Brody, 2015).

1940'lar haddizatında geçiş dönemi olarak değerlendirilebilir; çünkü ABD anarşizmi, işçi örgütlenmesinden uzaklaşarak radikal pasifist ve orta sınıf kültürel kaygılarla ittifak kurmayı benimseyen bir kanal aralamıştır. Joel Sucher ve Steven Fischler'in "Anarchism in America" (1983) adlı belgesel filminde mülakat veren Murray Bookchin'e göre 1940'lar, esasta hiçbir devrimci potansiyeli olmayan işçi hareketlerinin (ABD'de) sonudur (Caio Nunes da Cruz, 2015). Bu halde anarşist enerji, öncesine kıyasla yavaş yavaş sanat, cinsellik, eğitim, ekoloji ve yaşam tarzı etrafında dönen kültürel dönüşüm uygulamalarına yön alırken 1960'ların kitle hareketleri açıkça "anarşist" tanımlama içermese de "sol" yönelimli aksiyonların yeşermesinde etken faktör kabul edilir (Robé, 2017, s. 6).

Avrupa ve ABD'de tecrübe edilen uzun soluklu ve bir çalışma istiyabını kerre kerre aşan 1960'ların son dönemi ve devamındaki günümüz sosyo-politik keyfiyet, sine-kültürel sanatla beraber politika, kitlesel iletişim, bireysel/çoklu video aktivizmi ve aktüalite barındıran dijital-ağ "web" tabanlı medya-teknik gelişimlerin kol izasında sorgulama içeren, geniş muhalif kültürün bir bakıma yeniden yapılanma sürecidir. Anarşist film anlatısının radikal bağımsız sanat hedefi ve 1968'de Paris sokaklarının dinamize hali kadar, Amerikan karşı-kültürünün yönlendirici etkisi de kuşku götürmezdir: örneğin "1960'ların son yıllarında birçok Hollywood filmi, yurttaşlık hakları, yoksulluk, feminizm ve millitarizm gibi konular etrafında hareketlenen ve hızla tırmanmakta olan toplumsal akımların etkisinde kalarak, Amerikan kurum ve değerlerine eleştirel yaklaşımlar getirmiştir" (Ryan & Kellner, 2010, s. 43).

Kurumsal sinema işleyiminden hariç, deneme kısa-film örnekleri de bu eleştirel üretime dahildir: mesela 1970-1976 arası Nick Macdonald’ın anarşist duyarlılıkla hareket ettiği “do it yourself” (DIY) denilen ve Türkçeye “kendin yap kültürü” olarak tercüme edilmiş; otorite, suç ve şiddet faillerini eleştirdiği pekçok politik filmi örnektir. Macdonald; “Break Out” (1970), “No More Leadership” (1971) ve “Acts of Revolution” (1976) adlı kısa filmleriyle şiddet, radikalizm, hiyerarşi ve devrimci eylemi sorunsallaştırmaktadır. Macdonald’ın konuları keşfetmek için sözlü anlatıyı, gazete kupürlerini, fotoğrafları, gerilla nüktelerini ve yazıtahtası üzerinde kelime oyunlarını kullandığı “bricolage” teknik, geleneksel belgesel çekimlerden farklı, özgün plânlardır (www.uniondocs.org, 2017). Bu kısa metrajlar güncel, siyasi meseleleri ele almak için kişisel sanatın kullanılmasıyla umulmadık derecede alakalıdır ve ileriye dönük dijital-sosyal platformlarda bireysel-anarşist film denemelerinin neredeyse ilham çekirdeği olmuştur.

Bugün elde bir kamera veya telefon ile politik olayların kayda alınması, film teorisinin farklı tezahürünü ve üretim sürecindeki devrimsel olguyu işaret eder. Film deneyimi gelişip farklılaştıkça tasvir ve anlatının klasik kanonları yapı-söküme uğramaktadır; bu halde J. E. Newton (2020) günümüz dijital-sosyal medya dünyasını dikkate alarak, herhangi bir kurgu/belgesel filmde “politik” ölçütlerin daha karmaşık ve meraklı hale geldiğini ifade eder. Newton’a göre sosyal medyada tüketilen canlı ve panik verici görüntüler bir gerçeklik olsa da bunların estetik etkisi, anarşist film yapma adına yeterli değildir. Bu mecrada güncel tartışma, Hollywood tarzı kameraya bağlı olmayan anlamlı kurgu ile görüntülerin ve görüntü kaynağının itibar edilir olmasıdır.

2. SİNEMADA ANARŞİST TEMSİL VE ESTETİK DİYALEKTİK

“Yıkım arzusu yaratıcı bir arzudur” Mihail Bakunin (Arvich, 1992, s. 12).

2.1. Temsil Örnekleri

Porton (2015, s. 71) Rus Devrim'i ve sonrası Sovyetik çizgide olan film yönetmenlerinin anarşizmi hem suçlu hem ölmek üzere olan bir akide gibi gördüklerini aktarır; fakat Newton'a (2016, s. 152,153) göre ABD ile Avrupa'da görülen sosyo-politik tepki, "uyum" ve "kayıtsızlık" sarmalını sarsmaya yönelik anarşik bir girişimdir ve bu girişim, sinemada ifade bulmuştur. Bugün Newton'un savına lehte ve aleyhte sair yanıtlar verilebilir; fakat Sovyetik sinema ve Atlantik ana-akım sinema ile zımnen müttefiklik vakıadır ki anarşistler (negatif) temsil politikasının ana figürleridir. Örneğin itaatkar bir fabrika işçisinin radikal savruluşunu konu alan "The Working Class Goes to Heaven" (1971) filmi Porton (2015, s. 185) Sovyetik üretim tarzı ile kapitalist işleyimin (güya) zıt yönlerini aynı çerçevede mahirce birleştiren çalışma olarak görür. Sovyetik sinemanın anarşist şeytan taşlama ayini en azından "glastnost" yıllarına kadar geçerli kalmıştır. Porton'un (2015, s. 16) çıkarımı ile "bu bağlamda 'anarşizm', Stalinizmin izlerini silmeye çalıştığı bütün estetik ve siyasal tercihleri (...)" kapsamıştır. Ridnyi (2020) anarşist karakterlerin Sovyet sinemasında ilk kez ortaya çıkışını Ivan Perestiani'nin sessiz filmi "Küçük Kırmızı Şeytanlar"a (1923) kadar tarihlemektedir.

Anarşizmin doğası, bir sabitede durağanlaşmayan, akıcı, yön-eylem sarmalı geniş ve eklektik pratikler ile çevrelidir. Bu durum "The Anarchist Cookbook" (2002) veya "V for Vandetta" (2005) filmlerinde olduğu gibi Hollywood sinemasında anarşist fiil ve failin tanımını çoğu zaman büker ve başkalaştırır. V'nin saldırgan cinayetleri ile "Beyaz Anglo-Sakson Protestan" (WASP) kültürün sosyopat olumlaması, tecimsel sinemanın ana motivasyonudur. O halde film uzayına dönük as sorunsal, bu eklektik miras ve devinimin filmsel iz düşümünün zayıf veya kuvvetli tanım-analiz aralığının belirsizliğidir.

Edwin S. Porter, 3 dakika 24 saniyelik kısa kurgu filmi "Execution of Leon Czolgosz with Panorama of Auburn Prison" (1901) ile bir infazı kayda alır... Elektrikli sandelyede idam sahnesi kurgulanan isim, Leon Frank Czolgosz; ABD Başkanı William McKinley'i süikastla öldüren anarşist çelik işçisidir. Porter'in alıcısındaki idam sahnesi, seyirciye soğuk; ama intikam alındığını gösterir bir cezbe sunar

(Change Before Going Productions, 2012). Czolgosz suç işlemiş ve cezasını görmüştür. **Kısa**; fakat etkileyici kurgu, Porton’a (2015, s. 30) göre Bolşevik şeytanlar keşfidilene dek ABD sinemasında anarşistlerin gözde “siyasal nefret nesnesi” olmayı sürdüreceklerinin yalın kat bir anlatımıdır. 2. Dünya Savaşı sonrası Bolşevikler’in yeniden keşfi ABD sineması için potansiyel iblis havuzunu; ancak zenginleştirmiş ve keza anarşistler ile Sovyetikler arasında tıpkı “Anarchy” (1966)’da olduğu gibi ideolojik-politik fark arayımına gerek dahi görülmeden propaganda havuzu oluşmuştur.

Ana-akım filmler, tür içine serpiştirilmiş anarşist isyancı karakterler, Horkheimer ve Adorno’nun vurguladığı gibi Hollywood sinemasının hem ideolojik imalat ve hem gösterim işlevine tereddütsüz amadedir. Haddizatında görülüyor ki gerek “erken sinema” ve gerek sonrası dönemlerde anarşist “kızıl/kara” tehlike, egemen ve tecimsel sinemanın dolayımından koparılmamıştır (Porton, 2015, s. 14). Jun (2016, s. 37) egemen sinemada filmlerin belli arzuları tatmin etmesinin kafi gelmediğini; yeni arzuların, tehdit ve düşmanların sürekli kurgulandığını ifade etmektedir. Suç failini bulur, ceza faile uygulanır ve süreç dairesel devam eder... Nihai süreklilik ile arzu-tatmin düzeneğinin türlü bindirmelerle kitleleri yönlendirme isteği, madem egemen sinema anlayışının ideolojik sabitesidir.

Ana-akım “main-stream” ile devlet güdümlü otoriter sinema politikasının çakışan çizgisine dair Mykola Ridnyi’nin örnek gösterdiği (film selüloiti ile algı/bilinç düzeneğini nakzetsmeye yönelik) 1967 yapımı bir “Sovyet western” filmi, Jun’un düşünceleri ile örtüşen karine sağlar:

“The Elusive Avengers” filminin destanını defalarca izledim. Yönetmenliğini Edmond Keosayan’ın üstlendiği bu “Sovyet western”, 1920’lerdeki iç savaş sırasında Kherson bölgesinde geçiyor. Utangaç bir şehir çocuğu, köyden cesur kardeşler ve onların karizmatik “çingene” arkadaşlarından oluşan bir grup olan ergen karakterler, yetişkin zalimlerden intikam alıyordu ve okul öncesi yaştaki izleyici için son derece çekici görünüyordu. Zalimler, gangster olarak gösterilen, belirsiz siyasi görüşlere sahip, zalim ve muhafazakâr küçük tiranlardı. Anarşist Makhnoitlerin “gangster” olarak gösterildiğini ve bu gülünç klişenin onlarca yıl boyunca bir filmde diğerine

taşındığını ancak çok sonra öğrendim (Ridnyi, 2020).

1960'ların sonuna doğru ve 1970'lerde doruk noktaya ulaşan Amerikan-Rus "soğuk" savaşı, elbette bir kültür-sanat ve politik propaganda edimi olan sinemada da beklenirdi... "A Fistful of Dynamite" (1971)'in meşhur yönetmeni Sergio Leone ile kütleleşmiş "spagetti western"e Ruslar "At Home Among Strangers" (1974) ile cevap verirken ABD-Vietnam Savaşı'na azalan kamuoyu desteği ve kendini iyiden iyiye hissettiren özgürlükçü, anti-otoriter (pasif-aktif) tepki, İngiliz yönetmen Peter Watkins'ın filmi "Punishment Park" (1971)'i ile ele alınabilir. Manipülatif belgesel formatlı film Christian'a (2021) göre acımasız öyküsünde "kanunu ve düzeni" tesis etmeyi amaçlayan çarpık, kurgusal bir deneyin tuzağına düşmüş iki farklı grubun tutuklanmalarını, duruşma safahatlarını ve cezalandırma sürecini anlatmaktadır. Carr (2007) vizyona girdiğinde Hollywood endüstrisi tarafından filmin açıkça reddedilmesini başarı sayar; çünkü anarşist dünya görüşüne sahip olan Watkins; Christian'ın (2021) aktarımıyla seyri zor, bir o kadar ham ve rahatsız ediciliği ile "sol" dünyanın mücadele deneyimini bu film ile bağdaştırmıştır. Watkins, dolayısıyla anarşist-paradigmik bir red olan otorite ve kanunların kimler tarafınca, nasıl ve hangi etkilerle kullanıldığını temsillerle sorgulamak istemiştir.

Jean-Luc Godard'ın "Week-end" (1967), Lindsay Anderson'un "if..." (1968), Philippe Fourastié'nin "La Bande à Bonnot" (1968), Yoshishige Yoshida'nın yönettiği "Eros Plus Massacre" (1969) ve Claude Chabrol'un "Nada" (1974) filmlerinde anarşi ve anarşist temsil; isyan ve şiddet, karşıt-kültür ve suçun göreceliğine dair sorgulayıcı anlatıları ile anarşist sinema anlayışını ve bağımsız sinema ölçütlerini etkilemiş bir dizi yapımlardır. Keza yine "Ay, Carmela!" (1990), "No God, No Master" (2012), "A Man of Action" (2022) gibi filmlerin ortak teması, şiddetin yönelimine anarşist tepki ile egemen mütecaviz yaklaşımın kolluk güçlerini kullanarak ve kapitalist finansal sistemin sömürü ağı ile anlamını boşalttığı suç olgusunun yapı söküme uğratılmasıdır.

2.2. Estetik diyalektik

Cohn’un (2003, s. 55) şu suali anlamlıdır: toplumsal anarşist estetik nerede bulunabilir ya da bir anarşist estetik var mıdır? Bu soruya sinema üzerinden eğildiğimizde, yine sinemanın anarşist film politliğini irdelemek lüzumu hissedilir. Görülür saptama o’dur ki egemen yaklaşım, bir filmi hem tematik hem anlatı olarak ideolojik içerimde dolaşıma alır ve örneğin anarşizm, film uzayında ters-bilinç ile köreltilir, gerçekten kopartılır. Bu halde Cohn’un (2003, s. 56) Kropotkin ve *Bookchin’inden aktarımı ile sanat-politika* arası gerçeklik veya “gerçekçilik” için vazgeçilmez olanın *aranacağı yer*; malzeme/ideal ve gerçek/potansiyel arasındaki diyalektik *ilişkiye temas ile mümkündür*.

Jun (2016, s. 42,47) Cohn’un paradigmasını andırır halde Deleuze’ün “göçebe” adını verdiği; devlet veya burjuva/kapitalist gibi modern baskı odaklarının dışında kalan toplumsal oluşumlara dikkat çekmektedir. Deleuzeyen tanımda “göçebe hareketliliği” el konmamış düzliğe aittir ve bu yöre, bir düzen veya yapıyla kısıtlanmamıştır. Yerleşik-modern ve baskıcı-devlet araçlarının kodlamalarından zamansal ve mekânsal olarak kaçabilen değişmeceli/göçebe sinema, hem mümkün hem de bir bakıma kaçınılmazdır. O halde sinema, bu diyalektik ilişkinin üretici, estetik merkezi ise örneğin Zola’nın “Germinal” romanındaki işçi temsili, sadece “hayvani bir hayat” süren maden işçileri gibi sunulamaz. Lazere’den aktaran Cohn’a (2003, s. 57) göre böyle bir görüngü; ancak işçi sınıfını özyönetimden uzak, eneze ve beceriksiz; akılsız yaban sürüsü haliyle tasvir eden burjuva ideolojisini mühürlemekten başka işe yaramamaktadır. Söz konusu yaklaşım düşüncede sabite edilmiş anarşizm/anarşist ve suç otomatına da dâhil edilebilir. Jun (2016, s. 47) “bu nedenle Cohn’un anarşist kültürel çalışmaların (ve anarşist film teorisinin) ana hedeflerinden birinin kültürel uygulama ve ürünlerde saklı devrimci fikirlerin kestirimi olduğu görüşüne (...)” iştirak eder. Yine Jun (2016, s. 47,48) “(...) ‘kestirim’ sözcüğünü hâlihazırda mevcut gerçekliklerin basitçe ‘keşfedilmesinden’ ziyade, aktif ve yaratıcı bir şekilde olasılıkların farkına (...)” varılması anlamında kullanmıştır. Cohn’un (2009, s. 60) mücmel ifadesiyle toplumsal anarşist estetik, ideali gerçekle eşleştirmemeli, ideali gerçek yerine koymamalı; daha ziyade gerçeğin içinde, gerçekliğin lahzası olarak ideali keşfetmelidir.

Antropolog Layla AbdelRahim anarko-ilkel teoride irdelediği “Avatar”ı (2009), ütöpik kurgunun içinde idealize edilmiş yaşama karışı saldırgan, çatışmacı bir öykünün örnek temsili olarak değerlendirmektedir. AbdelRahim’e (2009) göre bu film; Kropotkin ile Darwinci evrim arasındaki tartışmanın yaban/uygar, pasifist/baskıcı ve anarşist/emperyalist iz düşümleri arasındaki diyalektik çatışkının görsel anlatısıdır.

Rastgele bir filmin a’dan z’ye temasında anarşist belirgenimler aramak iddialıdır ve pek kolay değildir; fakat bu niyet beyhude bir çaba olarak da düşünülemez. Öz bireycilikten toplumsala ve ekolojiye dair kazıye oluşturan veya tepki geliştiren anarşist fikirleşmenin ütopyası ve sosyal gerçeklikle hemhal oluşu, şu soruyla ilgilidir: direkt anarşist film etiketine gerek duymadan sinema evreninde bir alan açmak olası mıdır?

Osterweil’in (2021) cümlesi ile “anarşizm, toplumsal mücadele ve pratikle doğrudan ilişkili olarak gelişme ve dönüşme eğiliminde olan, yaşayan bir gelenektir”. Filhakika bu vasat (yani yaşayan anarşist gelenek) kabul halde, sinema sanatının ve kitle iletişiminin kuramsal makyasları ve disiplini içinde küllî yaklaşımlarla beraber anarşist yansıyı filmlerde çözümleme zemini sağlamaktadır.

Lovell (1967, s. 28) “Zéro de Conduite” ile Vigo’nun kurulu düzeni sarsıp; ama yıkamadığını iddia etse de J. Newton; anarşist sinemanın kriterlerini belirlemede Vigo’nun yapıtlarını temel alma tarafıdır. Keza Porton’a (2021) göre de “anti-otoriter eğitim tarzlarına yapılan vurgu her zaman anarşist ahlakın temel taşı olmuştur ve hiçbir film, anarşist pedagojinin özünü Jean Vigo’nun ‘Zéro de Conduite’ (1933) filminden daha kısa ve öz bir şekilde (...)” somutlaştırmamıştır. Anarşizm bir filmin nüktesinde (Jacques Prévert’in komedileri) yahut (politik hedefle) hor görülen devlet ve diğer otoriter-hiyerarşik kurumlara (polis ve hukuk sistemleri, geleneksel eğitim ve organize din de dahildir) hücumda görülebilir. Yine Newton’a (2016) göre bir anarşist filmin ses tonu saldırgan, baskın, şakacı ve rahatsız edici olmalıdır. Bu biçem hem yıkıcı hem resmi unsurlara da yansıtılmış halde ana-akım teamüllere meydan okuyucudur. Bu meydan okuma, egemen anlayışın suç tanımına da itiraz yöneltir ki Newton (2016, s.

82) cinsel dürtüler dahil, insani deneyimlerin çeşitliliğini yücelten bir anarşist film teorisinden bahsetmektedir.

Jun (2016, s. 48) anarşist sinemanın biçimi ve içeriğiyle bilinçli politik bir ihtimal “memul” üzere sunulan eser olması gerektiğini ifade eder. Jun’un kastı, gerek mecrası gerek ifşası nakisadan uzak, net anlamda anti-otoriter; kati surette her cins baskıya karşıt bir sinema beyanıdır. Bu hakta Osterweil (2021) Maple Razsa ve Pacho Velez’in Hırvatistan’daki üç anarşist örgütleyici ve aktivisti konu alan “Bastards of Utopias” (2010) adlı belgesel-film çalışmasını analiz etmiş ve filmin anarşist kavganın günümüzde de devam etmesi konusundaki ısrarcı eğilimini, şikâyetsizliği dahil kederli ruh halini reddetme yönünü önemsemiştir.

Porton (2015) “Sinema ve Anarşizm” adlı çalışmasında kimi filmler üzerinden anarşizmin sinemada temsilini ve kanaatine anarşist sinema ile doğrudan ilgi kuramadığı, yakalanması zor “estetik” yaklaşım meselesini irdelemiştir. Porton, bazı bohem-avangard deneimler ile tarihi anarşist figürlerden çıkarsama, kurgu anlatım ve belgesel yapımların üzerine eğilirken Osterweil, anarşist filmlerin (politik olarak) genellikle açık uçlu olduğunu iddia etmektedir: filmlerde öğretici “didaktik” üslup ve çoğu zaman anlaşmazlıklar, fikir ayrılıkları gösterilir; hatta film, otoritesini sorgulamayı da sevk eder; ancak bu, sinema estetiği veya tekniği ile değil, ekrandaki insanları doğrudan diyaloga dahil ederek yapılmak istenmektedir (Osterweil, 2021).

Paris Komünü, bir seviye Meksika İç Savaşı ve ziyadesiyle İspanya Devrim’i, anarşist tarih-dram film konularının öykülerini oluşturur. “Libertarias” (1996) ve Peter Watkins’in “La Commune (Paris 1871)” (2000) filmleri, anarşist hafızanın elan tarihi-dram havuzundan kopmak istemediğine işaret edilebilir örneklerdir. Bu, tarihi özlem veya anarşist hafızanın bir tür yâd edilmesidir. Diğer boyutta 1950’lerde baş gösteren ve ABD’de sivil haklara yönelik hem baskı hem “sivil itaatsizlik” gibi pasif eylem metodolojisini pratize eden eylemsellik, anarşist temada film referanslarının yelpazesini genişletmiştir. Hollywood’da “komünist” olma iddiasıyla kara listeye alınan Herbert J. Biberman’ın filmi “Salt of the Earth” (1954), dönemin şartları itibarıyla bir filme politik, feminist ve sendikalist bakmanın müstesna örneğidir. 1960’lar ile 1970’lerde Avrupa’da kök salan radikal tepkinin

kapitalizm ve Sovyetik modern toplum mekaniğine dönük kavgası ve tarihi hesaplaşma dürtüsü, anarşist sinemanın bir diğer tematik reper-tuarını oluşturmuştur. Bu skala, film öykülerinde kendilik, teorik es-neklik, anarka-feminizm gibi ileri hamlelerle görülmüş ve basit yaşam tarzını (anarko-ekoloji) öne alan tüm itirazları içermiştir.

J. E. Newton'a (2020) göre bir özdek yahut mevhum, anarşizmi kavratın ve kavramsallaştırmaya yardımcı olan mizansenler ve ka-rakterler için kullanılıyorsa "anarşist sinema"nın parçası halinde sa-vunulmalıdır. Newton'un yorumu tevil edilirse pür anarşist film yap-ma veya bulma arayışı değil; bilakis sinema estetiği ile mecz edilmiş örnekler, itibari film ölçütlerini belirlemede önemli hale gelmektedir.

2.2.1. "Salt of the Earth" (1954)

"Tarihte işçilerin laneti diye bir şey vardır" Ramon (Salt of the Earth, 1954).

Senaryosunu Michael Wilson'ın kaleme aldığı ve Herbert J. Bi-berman tarafından yönetilen "Salt of the Earth" (1954), ABD menşeli; fakat bağımsız bir sinema yapımıdır. Film, Meksika kökenli maden-cilerin ücret adaletsizliği ve güvenli olmayan çalışma koşulları nede-niyle Ekim 1950 senesi New Mexico/Hannover kırsalında başlattıkları meşhur 15 aylık "Çinko Grevi"ni dramatize eder (Kumar, 2021). Wil-son ile "Hollywood Ten"ın (Roe, 2019) esame listesinde adı kayda geçmiş Biberman'ın ortak kaderi, her ikisinin de Amerika Karşıtı Faaliyetler Komitesi (HUAC) tarafından "komünistlik" suçlaması ile kara listeye dahil olmalarıdır (www.oac.cdlib.org, t.y.; www.britanni-ca.com, 2023). Paul Jarrico ile Uluslararası Maden Değirmen ve İzabe Tesisi İşçileri Birliği "IUMMSW"nin (TURNER CLASSIC MOVIES (TCM), 2023) prodüksiyon sahibi olduğu film, Kumar'a (2021) göre 1950'lerin paranoyak beyaz Amerika'sını korkuttuğu için ABD sine-malarında gösterilmese de⁹ 1960'ların ortalarında (Avrupa sineması ile) seyircisini bularak kült statü kazanmıştır.

9 Film, New York City'deki açılış gecesinden sonra ABD'de 10 yıl boyunca nadiren izlendi; çünkü ülkedeki 12 sinema salonu dışında tamamı, filmi göstermeyi reddetmiştir (New Mexico Archives Online, t.y.).

Salt of the Earth, Hollywood tarzı “A” film olmayan, bağımsız “Indie Movie” bir yapımdır. Çoğu rolün Grant County’li yerel madenciler ve aileleri tarafından canlandırıldığı filmde örneğin başrol oyuncusu Juan Chacón, gerçek hayatta işçi sendikasının yerel başkanlığını yapmıştır. Drama, film anlatısında basittir; fakat filmi odağa çeken döngü, Joseph McCarthy (Roe, 2019) ile ete kemiğe bürünmüş egemen ideolojinin agitprop “cadı avı” karşısında sinematik bir direniş, ilerici duyarlılık ve etkili radikal (Kumar, 2021) eylem “act” ile “öteki” sinemanın işaret fişğini ateşlemesidir.

“Köklerimiz buranın derinliklerine, çam ağaçlarından daha derine, maden kuyusundan daha derine uzanıyor” Esperanza (Salt of the Earth, 1954).

Filmin açılış jeneriği ardından Rosaura Revueltas’ın karakterize ettiği Esperanza Quintero’nun devamlılıkta ara ara şahit olacağımız lirik dış sesi duyulur ve film, alan derinlikli kompozisyon ile akmaya başlar. Esperanza kökü koparılmış (non-flashback) bir hikaye ile film zamanının kendi gerçekliğini seslendirir; geçmişi şu an orada görülen her şeyden daha eski olan; ama unutulmuş, köksüzleştirilmiş ve sonun başlangıcı bir hikaye... Esperanza, atalarından miras yaşadıkları bu topraklarda ekilen çiçekler hariç, hiçbir şeyin (artık) onlara ait olmadığını anlatmaktadır. Beyaz İngilizler “anglolar” geldikten sonra, yerel halkın yaşadığı köyün adı dahi değişmiştir; eski San Marcos’un erkekleri, mütebaki yeni adı ile Zinctown’da, “Delawere Zinc Inc.”nin işlettiği madenin işçileridir.

Esperanza’nın kocası (hayatının yarısı madende çalışmakla geçen) Ramon ve diğer Meksikalılar, anglolar ile adil olmayan koşullarda çalıştırılmaktadır. İşçiler, neredeyse her hafta kaza olan madende koşullarının iyileştirilmesini istediklerinde işten çıkarılma ile tehdit edilirler. Hispanik ve yerli işçilerin şirkete kira ödeyerek oturdukları evler kötü, sosyal hakları diğer anglo ve yönetici taifeden daha düşüktür. Örneğin yerli işçilerin evlerinde su bile bulunmaz. Yine bir iş kazası ardından şartlar dayanılmaz noktaya geldiğinde grev koyulur ve madende çalışmasalar da kadınlar destek için fabrika sahasına gelirler. Grev şartlarında kadın inisiyatifinden gelen “Bayanlar Yardımcı Birliği” kurma teklifi esasen Zinctown’daki aktivist kadınlar arasındaki toplantıların konusudur (Capozzola, 2007). Bu teklif, grev aksiyonunu

kırmayı hedefleyen “Taft-Hartley” yaptırımlarının tartışıldığı “Local 890” sendika kurulunda az bir oy farkıyla kabul edilir; fakat işin özü, erkek egemen bakışta hazmı zor, amorf bir sürecin söylemsel akışına da şahitlik edilir. Ramon Quintero (Juan Chacón) ve arkadaşları daha insanca yaşam için mücadele verseler de cinsel eşitlik ve kadın aktivizmi onlara uzak kavramlardır (Kumar, 2021); çünkü sorun Ortiz’in (2020, s. 20) cümleleri ile erkeklerin “(...) kendi üstünlük hissiyatlarını bırakmayı zor ve düşüncülemez (...)” bulmalarındır.

“*Sonsuza kadar dayanışma. Sendika bizi güçlü kılar*” (Salt of the Earth, 1954).

İşçilerin ve ailelerinin yaşadığı zorluklar öne alınmakla beraber; geleneklere karşıtlık, köken ayrımı, sendikal mücadele ve film karakteri Esperanza Quintero üzerinden yavaş yavaş ilerleyen, cesaretlenen kadın özgürleşmesine naif grotesk göndermeler içeren cürret, bu açılardan ve dönemin şartları bahsinde “Salt of the Earth”ü sinema tarihinde istisnai bir yere taşımıştır. Capozzola (2007) Biberman’ın dramatik anlatısının yıllar içinde kültürel feministler, ırklararası sendikacılar ve bağımsız film meraklıları arasında namı bir statü kazandığını ifade eder. Kharbanda’ya (2022) göre “Empire Çinko Grevi” anlamsal zaviyede (tam olarak) feminist mücadeleye mâl edilmese de film, sosyal-politik eleştiri çağrısı yapan ajitator kadınları (Ortiz, 2020, s. 20) Taft-Hartley yasasını delme girişimini naif, yapmacık olmayan bir cesaretle öne itmiştir. Biberman altı ay boyunca göz yaşartıcı gaz, toplu tutuklamalara, namünasip teşhirlere ve aynı tarafta olmalarına rağmen erkek egemen/paternal garaza maruz kalan (Capozzola, 2007) mücadele kadınlarına filmi ile selam durmuştur.

“*Zaten yeterince düşük durumdayım. Yükselmek istiyorum... Ve giderken her şeyi benimle birlikte yukarı itin!*” Esperanza (Salt of the Earth, 1954).



Şekil 2. Esperanza (uğurfilm, t.y.)

“Salt of the Earth”ü güçlü ve zaman üstü olarak niteleyen Kumar’a (2021) göre tek düzlemde salt “öteki” ilan edilen yerliler ve egemen-hiyerarşik bakışın göstergeleri filmin biricik hedefi değildir. Film, bunu aşarak ilerler; çünkü hem “kızıl” hem “öteki” sayılanların kültür ve öğretilerindeki hiyerarşiye de kadın odağında fokuslanma söz konusudur. Dramın sinema-politik anlatı ile hedeften vurmak istediği iki zihniyet vardır: otoritenin kapitalist sömürü adına işlettiği (yasa dahil) tüm mekanizmalar (Ortiz, 2020, s. 19) ve kadın kimliğinin kapatılmış sınırları aşma direnci... Kadınların çocuklara bakması, büyütmesi ve evi idare etmesini değersizleştiren kapitalizm (Neden Anarko-feminizm?, 2020, s. 24) ile (Esperanza grev gözcüsü olduğunda bile çocuklarıyla ilgilenmeyen Ramon’un sahip olduğu) patriyarki gelenek arasında ayırım hatları siliktir. O halde film; olabildiğince güçlü jest, mimik ve kolektif sahneler kullanarak Esperanza, Ruth Barnes, Chana Diaz, Angela Sanchez ve anglo olduğu halde bayan Kalanski gibi kadınların mukavemet ve dayanışma kabiliyetlerini hevesle çerçeveler. Kapitalist ve patriarkal tahakküme karşı pratik-feminal direnç (Neden Anarko-feminizm?, 2020, s. 21) ve kodese atılmalarına rağmen kadınların mücadelesi açık belirtkelerle film dilini ele geçirir.

“Neden Anarko-feminizm?” (2020, s. 26) manifestosuna göre

anlamli reformların¹⁰ arkasında sosyalistler ve anarşistler vardır. Bu muvazenede Roe (2019) “Salt of the Earth”ün ifade özgürlüğü uğruna fedakarlıkla mücadelenin gerekli olduğu örneğini sağlayarak, sinema tarihi için müşabih bir değer taşıdığı yorumunda bulunur. Yine Roe’ye (2019) göre filmin paradigması, anarşik film yaratımının bağımsız doğasını, başka hiçbir öne çıkan film veya yapımcının yaymayı başaramadığı bir şekilde benimseyerek uygulamıştır. “Salt of the Earth” üretim ve gösterim koşulları dahil, oyuncu kadrosunu dolduran madencilerden yapımcılarına kadar otoriteye karşı mücadele etmenin gerçekten ne anlama gelebileceği hakkında çıkarsama yapılabilecek en iyi anarşik film örnekleri arasındadır.

2.2.2. “The Anarchist Cookbook” (2002)

Jordan Susman’ın yönettiği film; genç anarşist Peter/Puck “Devon Gummertsall” ile Dallas’ta komün kurarak barış içinde yaşayan bir öbek anarşistin öyküsünü anlatmaktadır. Grubun “devrimi bekleyen” ve huzurlu giden macerası, nihilist Johnny Black’in “Dylan Bruno” bir gün (elinde “The Anarchist Cookbook” kitabı ile) ortaya çıkmasının ardından tamamen değişir.

Susman’ın filmi 1971 tarihinde yayımlanan ve çok ses getiren William Powell’a ait Anarşistin Yemek Kitabı’ndan ilham edilmiş bir kara-komedidir; fakat Kehr’a (2003) göre filmin bu tartışmalı kitap ile bağı muhtemelen vasat bir film kadar zayıftır. Eylem türleri ve genel silah bilgisinden başlayıp bomba yapımında yararlı(!) kimyasal formül tanımlarına dek gerilla teorisini ele alan ve Powell’ın 19 yaşında kaleme aldığı kitabının anarcho-copy.org’a (2019) göre “(...) anarşizmin yöntemleri ve pratikleri ile herhangi bir ilgisi yoktur”.

Filmin anlatıcısı ve ana karakteri olan Puck; anarşist kolektifin üyesi olan arkadaşları hakkında ara ara bilgiler verir. Komünde Puck’ın en yakın arkadaşı Double D “Steve Van Wormer” bön bir karakterken biseksüel Karla “Gina Philips” güçsüz hissettiği her erkeği paralayıp ezmek isteyen bir tiplemede sunulur. Komünün en yaşlı üye-

10 İşçi sendikaları hareketleri, ırkçılık karşıtı çalışmalar, toplum hizmeti ve kadınların özgürlük hareketi.

si, hippie karakter Johnny Red’in telkin ettiği mütevazı (yemak parası ödememe, ücretsiz telefon görüşmeleri, kendini zincire vurma veya afişleme gibi) hafif kanunsuzlukları benimseyen gruba Johnny Black’in (JB) dahil olması ile işler değişir. Puck’ın içsel çelişkileri ve statü karmaşası onu komünden (daha sonra JB’nin etkisi ile dönecektir) ayrılmaya sevk eder ve bu arada JB’nin etkinliği komünde giderek artar. Southwest Chemicals tesisini protesto etmek isteyen komünün barışçıl eylem tarzını eleştiren JB, daha saldırgan, “doğrudan eylem” taktiklerini öne sürmektedir. Anarşist Yemek Kitabı bu sekansta JB’nin elinde gösterilirken JB, plastik patlayıcıların kullanılacağı eylemsel şiddeti önerir. Johnny Red bu öneriye karşı çıksa da JB’nin Red’e ait günlüğü ele geçirmesi ve pederasti¹¹ ilişkiyi savunan tutumunu JB, ona karşı bir koza çevirerek Red’in direncini kırar ve kendine bağlı hale getirir.

“Ben bir Nihilist’im. Hiçbir şeye inanmam, hatta Nihilizmin kendine bile...” JB “The Anarchist Cookbook” (2002).



Şekil 3. “The Anarchist Cookbook” JB-Alt aç.

Film karakterleri konvansiyonel kalıbın dışını fazla zorlamaz ve film anlatısı geleneksel (Hollywood tarzı) hikayeci biçimdedir. Bu hali ile radikal film önermesine dahil edilmesi güçleşmektedir. Dallas komününün zayıf karakterli, dirençsiz (ideolojik olarak saf kalamayan)

11 Oğlancılık.

edilgen mensupları ve havai güncesi, JB'nin şiddet güdüsü ile “tüm aşırı ideolojilerin sonunda bulunduğu o korkunç yere: çılgın uçlara doğru (...)” (Metascore, 2002) sürüklenerek parçalanır. Newton J.'ye (2016, s. 2) göre Susman'ın filmi anarşist siyaseti ve yaşam tarzını incelemeye çalışan; fakat netice itibarı ile her ikisine karşı eleştirel duruş sergilemiş filmler arasındadır. Newton'un bu fikirleşmesi o halde şu soruyu akıllara getirebilir: döneme haiz egemen baskıdan sebep, sosyo-politik problemlerin etkili ve derinlemesine nüfuz edildiği iddia olunabilir mi? Bu suale emin bir “evet” cevabını vermek anarşistlere göre kolay değildir; çünkü yönetmenin kurmak istediği köprü, eleştirel ideolojik yaklaşım; kritik beceri, yani: olguyu ayırma, kavrayabilme, hüküm sağlama becerisi film karakterleri üzerinden tutarsızca “desacierto” ve tartışmalıdır. Yine de Susman'ın çözüm üretmekten çok kendi vehimleri ile sorunları ortaya koymaya çalıştığı bir şerh olarak not edilmelidir.

Puck'ın kendini “kurtuluşa erme” noktasına getirdiği çözüm/sonuç bölümü şöyle sahnelenir: Puck; Double D'nin ölümüne sebep olan JB ve onun iş birliği yaptığı tüm illegal çeteleri (neo-naziler dâhil) kendi illegal silahları “uyuşturucu” ile vurur. Akabinde Federal Soruşturma Bürosu'na (FBI) giderek ihbarda bulunan Puck, iki yüz bin dolar ödülün sahibi olarak üniversite hayatına dönmeye karar verir. “Viva Zapata!” (1952), “La Patagonia Rebelde” (1974) ve “Megale Xandros” (1980) filmlerinde “anarşist isyan” temasını irdeleyen Georgakas'a (2012, s. 5, 8) göre bu örnek filmler, anarşizmin sadece (karşit temsilde) neye muhalif olduğunu değil, ne için olduğunu da göstermektedir. Ölçüt eğerki anarşist ilkelerden ödün vermeyen bir savunum, yasa dışılık veya bağlamsal bir eleştiri getirmek ise Susman'ın film hikâye ve karakterizasyonunda (George W. Bush'a sempati duyan bir kızla ilişki yaşayan ve FBI ile işbirliği yapan Puck üzerinden) anarşist teoriye asimetric kalır ki böyle bir çıkarsama olasılıksızlaşır. Newton J.'nin (2016, s. 3) cümlesi ile kısaca: anarşist yaşam tarzını eğretilemenin ya da yoğun tanımlamanın aksine saptıran “filmdeki temsiller defalarca anti-anarşisttir”.

SONUÇ

Bu araştırmada “anarşist düşüncenin belli (sabit) bir film teorisi var mıdır?” suali ortaya atıldığında şu cevap tespittir: Anarşizmde egemen film üretim sistemine açıkça muhalefet edildiği anlaşılacakla beraber film temasının yahut hikayenin pür anarşist çerçeveye alınması ile parçacıl yaklaşımların da “anarşist film” skalasına dahil edilmesine yönelik bir aralığın veya tartışmanın olduğu görülmektedir.

Sinema tarihi gösterir ki ister kapitalist üretim ilişkilerinde ister Sovyetik-sosyalist hiyerarşide olsun, sinema işleyimi ve film üretimi ideolojiktir. Georgakas, (2012) kapitalist ve komünist iki “izm”i birbirine yakın görürken örneğin hayatın araçsallaşması, kitle toplumunun yönlendirilmesi ile sanayileşme konusunda aynı bakış açısını paylaştıklarını ifade eder; haddizatında tek fark, yönetici hakim sınıftır. Georgakas’ın saptaması, sinema üretim işleyimini de dahile alır bir çıkarımdır. Bu çıkarım, anarşist sinema pratiğini de meşgul eden bir gündem oluşturur. Bugün (artık) Sovyetik sinema geride bırakıldığında Sethness (2021) kapitalist kültür endüstrisinin baskıya ve insanlık dışılaştırmaya karşı sembolik isyanları alaycı bir şekilde geri satmaya devam ettiğini ifade eder. Hal böyle iken yine Sethness’in (2021) değindiği “ikonoklastik temalar”ın anarşist retorisi (devlet, otorite, sömürü, faşizm ve ırkçılık) tüketim havuzuna isale etme ve değersizleştirme vasatı ortadadır. Amiyane tabir ile film uzayında anarşizmin parçacıl ya da tematik sunumu, bir fantazma veya bilinçlenme sürecinin karşıt kulvarında gelip gider haldedir. Dolayısıyla filmsel fantazma ya anarşist anlatı edilgenleşmekte ve böylelikle toplumsal hiyerarşi ya devam etmekte ya da anarşist film estetiği ve üretim süreçlerinin paradigmatik, sosyal ve sunumsal niteliklerinin evrimi yönünde bir istikamet oluşmaktadır.

Üst paragraftaki kovansiyonel sinemanın karakteristik işleyimine göre yapılan muhalif bakışın izahatı, medya iletişim “communication” teknolojisinde meydana gelen son 30 yıllık gelişimi dikkate almaksızın; ancak mütalaa edilir bir konu saymak, nihai varımda eksiklidir; çünkü anarşist film teorisi üretim süreci başta, erişebilirlik durumunu da önemsemektedir. DIY kültürü içinde üretilen düşük bütçeli anarşist film çalışmaları yeni olmamakla birlikte ağ tabanlı medyanın

kullanıldığı “www.anarchy.tube” gibi internet erişimli formlar, endüstriyel sinema karşıtlığına (üretim serbestisi ve gösterim yönünden) soluk aldırır bir iklim sağlamıştır. Dolayısıyla konu yazıda değinilen Nathan Jun’un “filmin özgürleştirici potansiyelini” ortaya çıkarma iddiası, anarşist bir film teorisinin sunumudur. Gilles Deleuze’ün “göçebe kültür” kavramında yürüyen ve “göçebe bir sinemanın”; ancak mümkün değil aynı zamanda elzem olduğu iddiasını ortaya koyan Jun, üretici ile tüketici makasında ortaya çıkacağına inandığı sinemanın savlanan ayrımları bulanıklaştıracağını savunmaktadır. Call (2010) bunun zaten gerçekleştiğine dair kanıt için YouTube ve diğer ağ tabanlı sitelerdeki amatör video yapımlarının zincirleme “viral” paylaşımlarına bakmayı tavsiye eder.

Film festivalleri konvansiyonel sinema bağlamında ve ağ tabanlı gösterimler kadar yaygın olmasa da anarşist film çalışmaları için önemli, motive edici etkinliklerin başında gelmiştir. Keza Manchester “<https://elevateyoungminds.uk>”, İstanbul ve diğer kentlerde “Barselona, Madrid, Montreal, Sao Paulo, New York” (Aydın, 2016) düzenlenen anarşi/anarşizm temalı film festivallerinin de sarfı nazar edilmesi gerektiği hatırlatılmalıdır.

Bugün anarşist film pratiğinin failden çok fiile odaklanan anlam şeması, ki bu şema (tarihi, ütöpik, dram içre) insani (hümanistik) süreçlerin dışında (ideolojik ve iki taraflı işleyen) kestirimlenmiş ve hapsedilmiş değer yargılarının aşılabilirdiği (istisnalar hariç) anonim bir film teorisine evrilme sürecinin sıkıntılarını yaşamaktadır. Bu sorun; anarşist kimlik, egemen ideoloji (devlet, sermaye, din) ve toplumsal bilinç faktörlerinin bir araya geldiğinde oluşturduğu/oluşturulan kriminal algı, empoze, bilinç ve yaşam koşullarının “ne”liği ile doğrudan ilintilidir. Radikal, illegal ve marjinal düşünceler olarak ket vurulan anarşist formasyonun sinema düzleminde alternatif bir perspektif sunması ya da bu nevi deneyimlere devam ederek mistik, ütöpik yahut kitleye “aykırı/olumlanamaz gelen” tasavvurları anlaşılır ve yakın etmesi için toplumlardaki indi ve bağıl kültürler ile daha içli dışlı olması gerektiği bu araştırmanın temel iddiasıdır; çünkü yakınlık, geleneksel yaşam pratiklerinin “suçlu ilan ettiği anarşizmin” baskın kodları anlaması ve alternatif film teorisini nasıl kuramlaştıracığı adına önemlidir.

Türkiye’de doğrudan anarşist film örnekleri görülmez. Bu hakta işaret edeceğimiz tek film Yüksel Aksu’nun “Entelköy Efeköy’e Karşı” (2011) adlı tür komedisidir. Bu filmin gelip dayandığı nokta ise otorite ile uzlaşımıdır. Ağ tabanlı birkaç sitede ise sunum, film kesitleri ve anarşizme dair haberler içeren sayılı adet oynatma listeleri bulunmaktadır; “www.youtube.com/@AnarsistAcademy” ve “www.sosyal-savas.org gibi” web siteleri örnek verilebilir... Festival çalışmalarında İstanbul’dan bahsedilmiş olsa da Türkiye’de zengin ve derin anarşist film-festival kültüründen bahsedecek karinelere bu incelemede rastlanmamaktadır. Festivale dair örnek; coğrafyalararası buluşma teması ile İstanbul’da düzenlenmiş Coğrafyalararası Anarşist Kısa Film Festivali’dir (2016). Festival adına medyaya açıklama yapanlar “Rojava devrimi(!)” dedikleri (Aydın, 2016) Partiya Yekîtiya Demokrat (PYD) adlı (Türkiye tarafından terörist yapılanma kabul edilen) örgütün Suriye’de ABD destekli işgal vasatını festivalin uluslararası ortak anarşist kodlaması olarak beyan etmiştir.

Anarşist sinema teorisinin öznenen topluma yüreyen yahut toplumsalın özneye dair etkisini irdeleyen, sistem sorgulayıcı, tarihi ve güncel meselelere dönük film dili oluşturma yönünde kimi istisnai örnekleri olmakla beraber politik sinema içinde akıcı bir damar hüviyetine sahip olduğu, bu araştırmada savlanmaz. Anarşist film, bir anarşistin sinemotagrafik katkısından ziyade bütüncül anlatının veya anlatı içindeki tematik mesajın yüklemlediği bir film teorisini oluşturma yönünde belli belirsiz adımlar bırakmakta; fakat sinema yolculuğundaki izi, kimi film çalışmalarında görünür olmaktadır.

KAYNAKÇA

AbdelRahim, L. (2009, December 23). *Works by Layla AbdelRahim*. Sptember 19, 2023 tarihinde [www.laylaonthe.net](https://laylaonthe.net/avatar-an-anarcho-primitivist-picture-of-the-history-of-the-world/): <https://laylaonthe.net/avatar-an-anarcho-primitivist-picture-of-the-history-of-the-world/> adresinden alındı

Anarcho-Copy.ORG. (2019, Haziran 22). Eylül 17, 2023 tarihinde www.anarcho-copy.org: <https://anarcho-copy.org/libre/william-powell-the-anarchist-cookbook-turkce-ceviri.pdf> adresinden alındı

Arvich, P. (Dü.). (1992). *Rus Devriminde Anarşistler*. (C. Kanat, Çev.) Metis Yayınları.

Aydın, S. (2016, Eylül 23). *evrensel*. Eylül 20, 2023 tarihinde <https://www.evrensel.net>: <https://www.evrensel.net/haber/291024/dunya-sinemasindan-anarsist-filmler-beyogluda> adresinden alındı

Bakunin, M. (1998). *Devlet ve Anarşi*. (M. Uyurkulak, Çev.) Öteki Yayınevi.

Barclay, H. (2017). *Efendisiz Halklar Bir Anarşi Antropolojisi*. (Z. Biliz, Çev.) Sümer Yayıncılık.

Black, B. (2005-2006). Anarchy 101. in *Anarchy: A Journal of Desire Armed*, 60(23 (2)), 65-68. August 19, 2023 tarihinde <https://the-anarchistlibrary.org/library/bob-black-anarchy-101> adresinden alındı

Britannica. (2023, August 25). August 29, 2023 tarihinde www.britannica.com: <https://www.britannica.com/topic/anarchism/Anarchism-as-a-movement-1870-1940> adresinden alındı

Brody, R. (2015, January 20). <https://www.newyorker.com>. September 6, 2023 tarihinde The New Yorker: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/limits-american-cinephilia> adresinden alındı

Caio Nunes da Cruz. (2015, February 19). September 9, 2023 tarihinde YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Y_VG-Q6rNxA adresinden alındı

Call, L. (2010). Post-anarchism Today. *Anarchist Developments*

in *Cultural Studies*, 2010(1), 1-7. Eylül 20, 2023 tarihinde <https://the-anarchistlibrary.org/library/lewis-call-post-anarchism-today.pdf> adresinden alındı

Capozzola, C. (2007, April 27). *www.inthesetimes.com*. September 14, 2023 tarihinde IN THESE TIMES: <https://inthesetimes.com/article/a-crime-to-fit-the-punishment> adresinden alındı

Carr, D. (2007). *The Anarchist Library*. Eylül 19, 2023 tarihinde <https://theanarchistlibrary.org>: <https://theanarchistlibrary.org/library/david-carr-not-the-state-s-failure-but-its-success.a4.pdf> adresinden alındı

Change Before Going Productions. (2012, Eylül 11). Ağustos 23, 2023 tarihinde YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=t6E-46pauUoM> adresinden alındı

Chomsky, N. (2013). *Anarşizm Üzerine*. (G. N. Aygen, Dü., & T. Tosun, Çev.) Agora Kitaplığı.

Christian, J. (2021). *Bright Wall/Dark Room*. September 19, 2023 tarihinde <https://www.brightwalldarkroom.com>: <https://www.brightwalldarkroom.com/2021/05/12/watkins-world-punishment-park/> adresinden alındı

Cohn, J. (2003). Anarchism, Representation, and Culture. *Culture and the State*, 4, 54-63. <https://theanarchistlibrary.org/library/jesse-cohn-anarchism-representation-and-culture.a4.pdf> adresinden alındı

Cohn, J. (2009). Anarchism and Culture, 1840–1939. I. Ness (Dü.) içinde, *The International Encyclopedia of Revolution and Protest: 1500 to the Present* (Cilt 1, s. 115-117). MA: Wiley-Blackwell.

Georgakas, D. (2012). Three anarchist Rebellions on Film. *Fifth Estate*, 47(1), 5-8.

Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. (A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnanç, Ş. Akın, & B. Kalkan, Çev.) Liberte Yayın Grubu.

ICARUS Films. (2023, July 30). September 12, 2023 tarihinde www.icarusfilms.com: <https://icarusfilms.com/if-nogods> adresinden alındı

Jun, N. (2016). *Foucault & Deleuze Ekseninde Anarşist Bir Film Teorisi*. (D. Cansever, Dü., & D. Kurt, Çev.) Altıkırkbeş Yayınları.

Kehr, D. (2003, Temmuz 18). *www.nytimes.com*. Eylül 17, 2023 tarihinde The New York Times: <https://www.nytimes.com/2003/07/18/movies/film-in-review-the-anarchist-cookbook.html> adresinden alındı

Kharbanda, P. (2022, January 25). *www.feminisminindia.com*. September 13, 2023 tarihinde FEMINİZM IN INDIA: <https://feminisminindia.com/2022/01/25/film-review-salt-of-the-earth-the-power-of-womens-solidarity-in-the-empire-zinc-strike/> adresinden alındı

Kumar, A. (2021, July 31). *www.highonfilms.com*. September 13, 2023 tarihinde HIGH ON FILMS: <https://www.highonfilms.com/salt-of-the-earth-1954-essay/> adresinden alındı

Lovell, A. (1967, Kasım). *Yeni Sinema*, 2(12), 26-32.

Mannoni, L. (1993). <https://www.persee.fr>. August 23, 2023 tarihinde Persée: https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1993_hos_1_1_1014 adresinden alındı

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürçü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marshall, P. (2019). *Anarşizmin Tarihi*. (Y. Alogan, Çev.) İmge Kitabevi.

Metascore. (2002). *TV GUIDE*. Eylül 17, 2023 tarihinde *www.tvguide.com*: <https://www.tvguide.com/movies/the-anarchist-cookbook/review/2000133058/> adresinden alındı

Neden Anarko-feminizm? (2020). *Sessiz Rivayetler: Anarko-feminizm Kitabı* (Z. B. Acar, Çev., s. 21-26). içinde Dipnot Yayınları.

New Mexico Archives Online. (t.y.). September 15, 2023 tarihinde *www.nmarchives.unm.edu*: <https://nmarchives.unm.edu/repositories/22/resources/4491> adresinden alındı

Newton, J. (2016, February). <https://kar.kent.ac.uk>. August 16, 2023 tarihinde Universty of KENT: <https://kar.kent.ac.uk/54753/1/239Final%20Submission%20PDF.pdf> adresinden alındı

Newton, J. E. (2020, June 1). <https://jamesedwardnewton.com/>.

August 23, 2023 tarihinde James Newton: <https://jamesedwardnewton.com/tag/an-anarchist-cinema/> adresinden alındı

Online Archive of California (OAC). (t.y.). September 2023, 13 tarihinde www.oac.cdlib.org: <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf2w1005c3/> adresinden alındı

Ortiz, R. D. (2020). Sessiz Rivayetler: Bu Antolojiye Bir Giriş. Ö. Saki (Dü.) içinde, *Sessiz Rivayetler: Anarko-feminizm Kitab* (Z. B. Acar, Çev., s. 19-20). Dipnot Yayınları.

Osterweil, V. (2021, February 8). <https://www.screenslate.com>. August 17, 2023 tarihinde SCREEN SLATE Cinematic Excellence: <https://www.screenslate.com/articles/anarchism-film> adresinden alındı

Porton, R. (2015). *Sinema ve Anarşizm*. (O. Akınhay, Çev.) Agora Kitaplığı.

Porton, R. (2021, May 27). August 15, 2023 tarihinde BFI: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/anarchist-cinema-history> adresinden alındı

Ridnyi, M. (2020, June 10). <https://creatingruin.net>. CREATING RUIN: https://creatingruin.net/project/the_image_of_anarchists adresinden alındı

Robé, C. (2017). *Breaking the Spell: A History of Anarchist Filmmakers, Videotape Guerrillas, and Digital Ninjas*. PM Press.

Roe, M. (2019, February 12). <https://www.filminquiry.com>. September 15, 2023 tarihinde FILM INQUIRY: <https://www.filminquiry.com/anarchic-cinema-salt-of-the-earth/> adresinden alındı

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Sethness, J. (2021, August 8). *The Commoner*. September 19, 2023 tarihinde www.thecommoner.org.uk: <https://www.thecommoner.org.uk/science-fiction-as-protest-art-part-i-exploring-capitalist-hells/> adresinden alındı

TURNER CLASSIC MOVIES (TCM). (2023). September 13, 2023 tarihinde www.tcm.com: <https://www.tcm.com/tcmdb/title/88949/salt-of-the-earth/#overview> adresinden alındı

uğurfilm. (ty.). Eylül 12, 2023 tarihinde www.ugurfilm3.com: <https://ugurfilm3.com/salt-of-the-earth/> adresinden alındı

UNIONDOCS Center For Documentary Art. (2017, April 9). September 12, 2023 tarihinde www.uniondocs.org: <https://uniondocs.org/event/2017-04-09-nothing-small-revolution-anarchist-films-nick-macdonald/> adresinden alındı

Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Dİyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.)

Wehling, J. (2019). *Meksika Devrimi'nde Anarşist Etkiler*. (G. Zileli, Çev.) Kaos Çocuk Parkı Yayınları.

YouTube. (2019, Haziran 11). Ağustos 15, 2023 tarihinde AC-HAB officiel: <https://www.youtube.com/watch?v=xV4GfHjJAte&list=PLSZ3A373TrGM7TA4Szt-oFylvxSxTcudW> adresinden alındı

ULUSÖTESİ SİNEMADA TRAVMATİK GEÇMİŞİN GÖÇ HAREKETİ ÜZERİNE ETKİSİ: YÜKSEL YAVUZ SİNEMASINDA SOSYAL ŞİDDET

Serhat YETİMOVA¹²

Giriş

Ulusötesi sinemada bellek, nostalji ve geçmişe dair deneyimler göç hareketinde ve göçmenin yeni bir yaşam kurduğu yeni ülkesinde önemli olgular olarak belirir. Göçmen, geçmişini de beraberinde götürür gittiği ülkeye. Savaştan kaçmışsa savaşa dair travmaları da beraberinde gelir. Yeni bir ülkede yaşama tutunma mücadelesi, yasal statü elde etme konusundaki belirsizlikler, ekonomik bağımsızlık için verilen savaş, geçmişle gerçekleşmesi gereken psikolojik çatışmanın ve yüzleşmenin ötelenmesine neden olur. Göçmen, geçmişiyle tam olarak ne barışır ne de tam ayrışır bu süreçte. Bu durum Yüksel Yavuz sinemasının da önemli özelliklerinden biridir. Özellikle *Yakın Plan* (Close Up: Kurdistan, 2007) ve *Küçük Özgürlük* (Kleine Freiheit, 2003) adlı filmleri geçmişin şiddetli ve travmatik durumlarının bir yönetmenin ve onun filmsel karakterlerinin ruh dünyasındaki yansımalarını konu edinir. Bu bakımdan bu araştırmanın konusunu oluşturur.

Yüksel Yavuz ile *Yeni Film* (2004) dergisinin yaptığı röportaj Yavuz'un kişisel göç hikayesini ve dolayısıyla sinemasını anlamamıza imkan verir. Yüksel Yavuz geçmişin travmatik deneyimlerinin ulusötesi sinemada önemli etkileri görülen bir yönetmendir. Almanya'da ekonomi eğitimi alıp, sinema kariyerini bu ülkede sürdürse de çocukluk döneminden kalma imgeler bir sır gibi belirir zihninde ve soru işaretlerini aydınlatmak için doğduğu topraklara doğru kültürel ve arkeolojik bir seyahate çıkar. Bu seyahatler sinemasal anlatısının da temel taşlarını oluşturur:

12 Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi, RTS Bölümü, serhatyet@gmail.com
ORCID:0000-0001-5674-0284

“Siz benim filmimi izlediniz. Vecdi Sayar da filmin başında yaptığı konuşmada filmin hümanist bir yaklaşımı içerdiğini söyledi. Bunu pek çok insan söylüyor. Doğru, bu hümanist yaklaşım benim doğup büyüdüğüm yerlerden, benim içinde yetiştiğim kültürden kaynaklanıyor. Bizim yaşadığımız bölge daha çok Alevilerin yaşadığı bölgeydi. Annemi belirleyen bir kültürdü bu ve annemin beni babamdan daha çok etkilediği bir gerçek. Dini bir inancım yoktur ama bu kültürden ben de annem yüzünden etkilenmişimdir. Babamla hep ayrı yaşadık zaten, biz burada iken o Almanya’daydı ve yılda bir defa gelirdi. Dolayısıyla babamı pek tanımadım. Sadece Almanya’da 3 yıllık bir beraberliğimiz oldu. Almanya’ya ilk gidişte karşılaşılan zorluklar, sonrasında orada yaşamaya başlamanın verdiği zorluklar... 16 yaşım da ayrıldım ben. Bir de babayı ilk kez orada tanımaya başlıyorsun, hangi koşullarda yaşadığını görüyorsun. Onu 70’li yıllarda Türkiye’ye izne gelen biri olarak ve Almanya’da çalışan biri olarak karşılaştırmaya başlıyorsun. O insanın çocukluğundan beri kafasına işlenmiş bir Almanya imgesi var ve bu imgenin Almanya’ya geldikten sonra nasıl değiştiğini görüyorsun. Almanya’ya ilişkin eskiden düşündüğün her şey yıkılmaya başlıyor. Almanya ile bir anlamda hesaplaşmaya başlıyorsun, hesaplaşma derken şunu kastediyorum: Almanya’yı çözmeye çalışıyorsun. Yaşamaya devam edeceğin yeri anlamaya çalışıyorsun. Bunu muhakeme ederken de içinde bir şeyler gelişiyor. Bunu anlatma isteği, ihtiyacı duyuyorsun.”

“Bakın, dili ancak çocukken çok kolay öğrenirsiniz, yabancı bir ülkeye 8-10 yaşında gitmiş iseniz de okulda öğrenmek için fırsatınız vardır. Ama 16 yaşındaki bir genç için daha zor yaşanır bu süreç. Ben de ilk on yıl kapalı bir Türkiyeli topluluk içinde yaşadım. Babamın çalıştığı tersaneye bağlı, kaldığı bir yer vardı. Tersanenin işçileri için yaptırdığı barakalar vardı. Misafir İşçi Babam filminde bu barakaları gösteriyorum. Gerçekten bir Anadolu köyünü andırıyor bu evler. Tamamen bir Anadolu köyü gibi. Sivaslılar vardı, Trabzonlular, Karakoçanlılar vardı. Orda Alman toplumundan tamamen kopuk bir biçimde yaşıyordu insanlar. Hiçbir alışverişi olmuyor bu insanların Almanlarla. Sadece işte karşılaşıyorlar ve birbirlerine merhaba, günaydın, eyvallah diyorlar. Yaşamlarını dil bilmeden bu mahallede sürdürmeleri mümkün oluyor. Bir süre sonra aileler yerleştirildi oraya. Böylece eşlerini memleketinden, köyünden getiren o tersanede çalışan ikinci

kuşak da oldu. Çocukları büyümüş, çocukları okula gitmeye başlamış. El ele okula gidiyorlar anneleriyle, anneleri Almanca bilmiyor ama. Bilmelerine de gerek yok zaten.”

“Bu ortamın kendisi beni sinemaya itti diyebiliriz. Kendini ifade etmek için bir arayış içerisine giriyorsun. Ben gerçi 1986’da başka bir alanda eğitimimi sürdürüyordum, ekonomi politik okumaya başlamıştım. Farklı düşüncelerim vardı. Gazetecilik yapmak ya da ekonomi politikte doktora yapmak gibi... Okul bana pek çok şey öğretti. Dünyayı, Avrupa’yı, dünyadaki blokları, kuzey ve güney arasındaki bağımlılıkları, ekonomik siyasal politikaları ve uygulamaları, sonuç olarak yaşadıklarımı anlamak adına çok katkısı oldu bana. Tarihi, hukuku kavramamı sağladı. Bir yandan çok şey öğretti ama bir yandan da farklı bir alanda çalışmaya itti beni. Farklı bir gerçekliğe yönlendirdi. Okulu bitirdim ama okulu bitirdikten sonra arada kalmış biri gibiydim. Oraya daha sonra gitmiş birinin tutunması çok zor, bunu söylemek gerekiyor. Hele işçi olarak kalmak, baban gibi fabrikalarda çalışmak istemiyorsan daha da zor. Evlenmen gerekiyor, çocuklarının olması gerekiyor aslında. Ben böylesi bir yaşama yanaşmadım. Beni böylesi bir yaşama davet ettiklerinde de reddettim diyebilirim. Sonuç olarak, dediğim gibi, kendini ifade etme arayışı sürecine giriyorsun. Başka bir dili öğrenerek kendini ifade etmeye çalışıyorsun. Ben 6 yaşında Türkçe’yi, 16 yaşında da Almanca’yı öğrenmeye başladım. Tam olarak hiç bir dile hakim değilsen aslında kendini görsel olarak ifade etmeye başlıyorsun. Başka bir dili kullanmaya başlıyorsun. Örneğin ben, Almanya’da sayıları 10’a yakın olan Türkiye kökenli yönetmenlerin neden sinemaya yöneldikleri sorusunu düşündüğümde; bu durumun kendisi, yani görsel olarak kendilerini ifade etmeye çalışmaları bir değer taşıyor.”

Bu çalışma kapsamında Yüksel Yavuz üzerinde Dergipark ve Yök Tez’de tarama yapılmış ve fakat yönetmenle ilgili bir kaynağa ulaşılamamıştır. Bu çalışma bu bakımdan literatüre katkı sunacak niteliktedir. Araştırmada Hamid Naficy’nin ulusötesi paradigması kapsamında göç, bellek ve nostalji kavram seti referans olarak alınmış ve bu kavramların Yüksel Yavuz sinemasındaki karşılıkları şiddet bağlamında analiz edilmiştir.

Ulusötesi Sinemada Nostalji, Bellek ve Geçmiş

Ulus-ötesi sinemalarda sınırları aşmak metaforu köklere dönme-yi ifade etmektedir. 1950'lerin Almanya'sındaki Heimat filmleri öze ve çocukluğa dönüşü vurgulamaktadır. Filmlerde “düğün teması” nostalji ve kolektif kimliği temsil etmektedir. Heimat, küreselliğin olumsuz özellikleri dolayısıyla köksüzleşmiş ve değersizleşmiş bir dünyada kök arama eyleminin kavramsal ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir bakıma da sürekli bir devingenliğin içinde bir sabitlik kurmak halidir; bir şekilde Ada'dır (Ulusay, 2008, s.242).

Hamid Naficy (2013) ulusötesi sinemasal üretimin temel özellikleri bakımından politik ve tür aşkın olduğunu belirtmektedir. 1920 ile 1940 arası dönemde Amerika'ya göç eden ilk yönetmenlerin yer aldığı ulusötesi üretim ile sonrası dönemlerdeki üretimler arasında bu sebeple bazı farklar bulunmaktadır. İlk hareket sonrası üretilen filmler “stüdyo sistemi”ndeki Hollywood'un filmleri iken sonrası dönemlerde üretilenler “bir gerilimin ve bağımsız üretimin” temsilcisi durumdadır. Neale, türün Holywod'a özgü bir durum olduğunu; sistemin, düzenin ve endüstriyel kaygıların ürünü olarak fonksiyon içerdiğini Hollywood dışı ulusötesi sinema için bu durumun değişmez olmaktan çıktığı görüşündedir. Naficy, türün izleyiciye vaat ettiği kolay okuma alışkanlığı sebebiyle tercih edildiğini belirtmektedir. Küresel göçlere bağlı günümüzün ulusötesi sineması, kurgusal, belgesel, etnografik ve öncü (avangart) türler arası sınırların kaybolmaya başladığı bir alanı temsil etmektedir. Yönetmen ve oyuncuların kişisel hikayeleri, belleklerinde taşıdıkları ikonlar, ana yurtlarından kopmaları sonucu oluşan arzu, kayıp, hasret ve nostalji gibi duygular, ulusötesi sinemanın anlatı yapısını çok bağlamalı, parçalı, baskı ve fantezi unsurları ile harmanlanmış bir tür haline getirmekte; “süsleme içeren; elips, dairesel harekette ve entegre bir sinema” etkinliği olarak belirginleşmesinde söz sahibi olmaktadır (Naficy, 2013, s.205-206).

Naficy “Aksanlı Sinema” çalışmasında göçmen anlatıları şu şekilde kavramsallaştırır: mektup tarzında anlatılar, hayali anayurt, klostrofobi, yolculuk, sınır ve kimlik aşmak vb.dir. Göçmen filmlerde trope olarak kullanılan temel elementler ise yinelemeler, öz temsiller ve direniş öğeleri şeklindedir (Naficy'den akt. Yaren, 2007, s.8).

Ulus-ötesi sinema, ulus-ötesi bir deneyim yaşayan kişilerin yaşadıkları bu deneyimlerini sinema alanına taşıdıkları bir süreçtir. Küreselleşme süreci içinde göçmenlerin ev/yurt arayışı çok bağlantılılığın içinde kalarak bu arayışın kozmopolitleşmesine ve dolayısıyla da tersyüz olmasına neden olmaktadır. Yaşanan bu çalkantılı durumlar kişinin yurt kavramını tekrardan tanımlamasına ve kavramlaştırmasına neden olmaktadır. Yolculuklar fiziksel olduğu kadar psikolojik ve imgeseldir de ve çatışma fiziksel olduğu kadar ruhsal boyutta da yaşanmaktadır. Ulus-ötesi sinemadaki hikâye anlatıcılığı esasen kaybolma duygusuna işaret eden bir anlatma biçimidir. Hamid Naficy (1999, s.55'ten Akt. Ezra ve Rowden, 2006, s.7) de aksanlı sinema kavramı ile ulus-ötesiliğin kaçınılmaz bir biçimde örneğin yalnızlığa işaret ettiğini ve bu yalnızlık içinde ilerleyişin ıssız yapılarla, hislere ve yalnızlıkla kurgulanmış karakterlere doğru yol aldığını belirtmektedir (Ezra ve Rowden, 2006, s.7).

Yüksel Yavuz Sinemasında Nostalji, Geçmiş ve Bellek Olgusu

Yüksel Yavuz'un önemli filmlerinden *Küçük Özgürlük*'te Baran'ın eski eviyle olan bağlantılarını simgeleyen -ve Hamid Naficy'nin sürgün ve diasporik film yapımcılığının ayırt edici bir özelliği olarak tanımladığı- mektuplarla anlatım tekniklerini hatırlatan video görüntülerinin kapsamlı kullanımı, diğer mekânlarla ve politik gerçekliklerle bağlantılar sağlar. Naficy, iletişim teknolojisinin birçok filmde yaygın olduğuna dikkat çeker. Örneğin, sürgündekiler ile anavatanında kalanlar arasında gönderilen mektuplar, telefon görüşmeleri veya e-postalar (Accented Cinema 101–51). *Küçük Özgürlük*'te mektuplar videokaset şeklini alır. Baran'ın bir video kamerası vardır ve bunu hem evden kasetleri görüntülemek hem de geri gönderilecek kasetler oluşturmak için kullanır. Eşzamansız bir iletişim modu olarak videokasetler, uzaysal ve zamansal mesafeyi vurgular. Anlar zamanda donmuştur ve yeniden yaşanabilir, böylece ev anılarının kalıcılığı vurgulanır (Kraenzle, 2009, s. 101-102).

Film boyunca Baran'ın Güneydoğudaki akrabalarının video görüntülerini görürüz. Böylece videokaset, Baran'ın Kürt evinin Ham-

burg mekânında esrarengiz bir şekilde belirmesine ve bize onun yokluğunu hatırlatmasına olanak tanır. Başka bir kasete ise St. Pauli'deki çevresini ve günlük aktivitelerini kaydeder: Teslimat güzergâhındaki mağazalar ve şehrin sokakları, arkadaşları veya uyuşturucu ticareti yapan Chernor'u. Baran, kaseti eve dönen kız kardeşine göndermeyi planlar, ancak son aşamada Baran'ın etrafı polis tarafından kuşatıldığından video kamera el konular; kamera çalışmaya devam eder ve tutuklanmasını kaydeder. Muhtemelen kız kardeşine yazdığı bu video mektup hiçbir zaman gönderilmeyecektir. Yine de kaset, Baran'ın deneyimlerini belgeleme ve kendisini yasal statü ve daimi ikamet izninden mahrum bırakan kentsel ve ulusal alanlara kaydetme girişimine dönüşür (Kraenzle, 2009, s. 101-102).

Baran'ın memleketindeki video görüntülerinin St. Pauli'de çektiği görüntülerle karşıtlığı, diasporada yaşayanların iki odaklılığını yansıtır ve sürgünün şimdiki zamanını ve mekânını anavatanın geçmişiyile birleştirmeye hizmet eder. Ancak video kameranın grenli görüntüleri ve görüntülerin kolaylıkla silinebilmesi, ötekileştirilmiş insanların varlığının ne kadar zahmetsizce unutulabileceğini hatırlatır. Filmin son sahnelerinde bir polis memurunun çalışan video kamerasını kapatması ve pil göstergesinin yanıp sönmesi kameranın yakında şarjının kesileceğini gösterir. Bu durum, izleyicilerin uzun zamandır şüphelendiği şeyin altını çizer: Baran ve Chernor'un Almanya'da yaşanabilir bir geleceği olmadığı, sınır dışı edilecekleri ve toplumsal hafızadan silinecekleri gerçeğini (Kraenzle, 2009, s. 101-102).

Nisan Çocukları (Aprilkinder, 1998) ise birleşme söyleminin ötesine geçmenin bir yolunu sunar. Türk ve Kürt işçi sınıfından göçmenler ve Alman alt sınıf vatandaşları, ana akım Alman toplumunun dışında kendilerine bir hayat kurma mücadelesi verir. Her iki grup da hedeflerine ulaşmada engellerle karşı karşıyadır ancak aralarında çok az yapıcı fikir alışverişi vardır. Onların tasvirleri, parçalanma örneklerine odaklanarak, birleşik Almanya'daki kültürel uyum kavramlarını göz ardı eder ve kültürel farklılıkların üstesinden gelmeye yönelik her türlü hamle ise engellenir. Odak noktasını Berlin'den Almanya'nın diğer bölgelerine, bu durumda Hamburg'a doğru genişleten film, birleşme ve entegrasyonu daha geniş bir Alman bağlamına yerleştirir. Yavuz, farklı üyeleri ana akım Alman kültürüne farklı derecelerde

asimile olmuş, Türkiye’den gelen Kürt göçmen bir aileyi resmeder. Film, göçmenlerin çok farklı bir egemen kültür içinde izolasyon yoluyla farklı bir kimlik sürdürme çabalarını eleştirir (Anderson, 2010, s.223-224).

Yüksel Yavuz, son derece minimalist belgeseli *Misafir İşçi Babam*’da (My Father, the Guest Worker, 1995) ise babasının memleketindeki köyünü ziyaret ederek köklerini keşfeder ve babasının Almanya’da çalışmak için, karısını ve çocuklarını geride bırakarak yaşadığı göç sürecini anlatır. Buna karşın Yavuz, oldukça kişiselleştirilmiş bir anlatım yaratarak bir Türk misafir işçinin imajını karakterize edecek her türlü anlatım stratejisine meydan okur ve sonuç olarak bu özel belgesel, kişisel ve sonradan anıların bir araç olarak birleştirilmesinin bir örneği olarak ikinci kuşağın göç sürecine ve geçmişine/kökenine dair anlayışı olarak görülebilir (Cox, 2011, s. 123).

1990’ların Türkiye’sindeki Şiddete Almanya’dan Bir Bakış

1980 yılında Almanya’ya yerleşip sosyal/askeri çatışmaların var olduğu bir ortamdan uzak kalsa da Türkiye’de olup bitenlere uzak kalamamıştır denebilir Yüksel Yavuz. *Yakın Plan* belgeseli ise dünyanın ve Avrupa’nın görmezden gelmesine rağmen Almanya’ya göç eden gerek entelektüel gerekse de çalışan sınıftan edindiği izlenimlerle azınlık konusuna yakın planda eğilmek ister.

Yavuz, belgeselde kişisel göç öyküsü ile Türk-Kürt çatışmasının mevcut durumu arasında bir bağlantı kurar. Filmde kendisini Hamburg’dan Stockholm üzerinden Türkiye’ye götüren ve Irak’ın kuzeyinde, Irak’ta Birleşmiş Milletler Mahmur mülteci kampında sona eren kişisel bir yolculuk yapar. Bu yolculuk boyunca, bazıları savaşçısı olmak için dağlara giden, bazıları ise ülkeden kaçıp sürgüne giden anne babası ve eski arkadaşlarıyla tanışır. Film, politik gerçekler ile kişisel hikayeler arasında ince bir çizgide ilerler.

Belgesel, bir yol filmidir. Erken yaşlarda Almanya’nın diğer bir deyişle gurbetin yolunu tutmuş bir Kürt yönetmenin, Yüksel Yavuz’un kendi çocukluğuna; ülkesinin hafızasına yaptığı bir yolculuktur. Sürekli yolculuk ve yolcular imgesinin kullanılması hem geçmişle

yüzleşmeyi hem de olay ve durumlara üçüncü tekil şahıs ölçeğinde bakıldığını ifade eder. Yüksel Yavuz'un çok uluslu bir etnografik yapıda olan Almanya'da erken yaşlarda eğitimini almış olması onun Alman toplumsal kültürü (Avrupalılık kültürü) ile erken yaşlarda bir etkileşim ve dönüşüm yaşamış olduğuna dair izler taşır. Belgesel bu bağlamda daha çok yakın dönem Türk-Kürt çatışması üzerine odaklansa da ezilen bir halkın, Kürt halkının acılarını herhangi bir nefret söylemine başvurmadan sosyolojik planda tartışmaya açar ve sorduğu sorulara izleyicisinden yanıt bekler.

1990'ların Türkiye'sindeki Kürtlerle olan çatışmanın Almanya'da yaşayan azınlık halklara da sirayet ettiğini ve Almanya'da da tartışmaların devam ettiğinden bahseden Yüksel Yavuz, Kürtler hakkında birçok bilimsel çalışmaya imza atmış olan araştırmacı Dr. İsmail Beşikçi'ye belgeselinde yer verir. Aktif mücadele ettiği dönemlerde İsmail Beşikçi, araştırmalarından dolayı çeşitli ithamlara maruz kalır ve 17 yıl hapis yatmak zorunda kalır. Sürece tanık olan kimi ordu mensupları ise kendilerinin ifşa edilebileceklerine dair tedirginliklerinden ötürü belgesele katkı sunmak istemez. Belgeselde yer alan Kürt siyasetçi, yazar Orhan Miroğlu da muhalif Kürt siyasal hareketi içinde yer almış ve 1980'li yılları takip eden dönemde Diyarbakır cezaevinde 6 yıl kalmış bir aktivist olarak önemli tanıklıklar sunar.

Yavuz'a göre bu belgeselin motivasyonlarından biri Kürt halkının bir iç savaşa dönüşmüş çatışmalar paralelinde göçe zorlanmasıdır. Yüzyıllardır kendi coğrafyalarında yaşayan bu insanların yerlerini, yurtlarını ve kültürlerini bırakarak topraklarını terk etmek zorunda bırakılmaları üzerinde düşünülmesi gereken en önemli noktalardan biridir.

Yakın Plan, Kürtlerin uğradığı asimilasyon ve baskı kültüründen duyduğu büyük acıları dile getirir. Yönetmen, 16 yaşına kadar öğrenim gördüğü okulları bilgi ve kültür merkezi olarak değil birer asimilasyon kurumları olarak hatırlar. Almanya'dan olayların iç yüzünü ne kadar bilse de kamerasını bu yitik hayatlara çevirir. Dağa kaçan kadınlar, erkekler, Türkçe baskısına maruz kalan nesiller Yüksel Yavuz'un söz konusu belgesel çalışmasında önemli bir eleştiri konusudur.

Kürt dili gibi Kürt müziğinin de yasaklandığı yıllara atıfta bulunan Yavuz, belgeselinde bazı Kürtçe parçalara da yer verir. Aynur Doğan'ın seslendirdiği "Kece Kurdan (Kürt Kızı)" ve Kardeş Türküler'in etnik müzikleri belgesel boyunca yer yer duyulur. Yüksel Yavuz burada da politik tavrını sürdürür.

Filmde yer yer doğal güzellikleri ve yol manzaralarını göstermesini ise sembolik bir yaklaşıma bağlayan yönetmen, tarihe ve geçmişte olduğu gibi barışa özlem duyduğunu gösterir. Bu sanatsal coğrafyada Suriyeli Arapların, Kürtlerin, Yezidilerin ve Türklerin barış içinde yaşamış olduklarını anımsatarak ve güzel görünüme ters düşen trajedileri ise göz önüne getirmek için bu tarz kamera çekimlerine yer verdiğini dile getirir.

Filmde oynayan tüm karakterlerin özellikle çatışmada duygusal ve fiziksel tecrübelerle etkilenmiş veya yaralanmış kişilerden seçilmiş olduğu görülür. Bu isimler Dr. İsmail Beşikçi, Beriwan, Uli Çekdar, Orhan Miroğlu, Eyse Sipendarık'dır. Ayrıca dönemin JITEM (Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele Bürosu) mensubu Abdülkadir Aygan da önemli değerlendirmelerde bulunur. Çatışmalara tanık olan ve Hakkari Yüksekova'da askerlik görevini yapan Türk askeri Ali Yıldırım da tecrübelerini aktarır.

Belgeselde Türk Milliyetçiliğinin etnik şekilde temsil edildiği görülür. Türklük duygusunun militarist estetikte biçimlenmiş şekli özellikle farklı etnisitelerin bulunduğu Doğu Anadolu'da ülkenin batısındaki gibi bir algı ile algılanmamaktadır. Belgeselde, özellikle okullarda söylenen marşlarda, andımızda ezberci bir milliyetçiliğin militarist bir söylem formatındaki sunumlarına tanık oluruz. Ayrıca okullarda da eğitim öğretimin evrensel ilkeleri yerine milliyetçi ve devletçi tabanda bir dönüştürme eğitimi verildiği vurgulanır.

Özellikle Orhan Miroğlu'nun ifadelerine bakılırsa 1990'lı yılların Diyarbakır cezaevi bir toplama kampıdır. İşkencelerin ve infazların sayısının bilinmediği bir ortamdır. Ayrıca adi suçlar işlemiş kişiler de bu cezaevine getirilmiş ve o ortamın fecaati ile yüzleşmeleri sağlanmıştır. Miroğlu'na göre barış yönünde en önemli adım Turgut Özal'ın yönetimi zamanında atılmıştır. Özal, dönemin paşaları ile diplomatik yollarla çözüme gidilmesi ve bölgenin yapısını göz önünde bulundurması için diyaloga aracılık etmiştir.

Belgeselde tanıklığına başvurulmuş Ali Yıldırım ise çok zorlu şartlarda, mayınlarla dolu arazi şartlarında askerlik görevini yaptığından ve bu süreçteki sosyal dayanışma örneklerinden bahseder. Bölge halkı ile çatışmalarından dolayı aralarının açıldığını; askeri çatışmaların sosyal çatışmaları da tetiklediğini ve gelinen noktaya bakıldığında çözüm sürecinin çok uzak olduğunu belirtir.

Belgeselde JİTEM mensubu Abdülkadir Aygan'ın önemli tanıklıklarına da şahit olunur. Aygan, devletin, tüzel varlığı tartışılan JİTEM örgütü ile gerekse de milliyetçi askeri subaylarla çok sistemli bir sindirme ve ortadan kaldırma politikası yürüttüğünü söyler. Abdülkadir Aygan pişmanlık yasasından yararlanıp kaldığı cezaevinden askere alınan muhalif bir Kürt direnişçisidir. Fakat pişmanlık yasası ile askere tekrar alınan Aygan'dan, JİTEM'in de teklifiyle Diyarbakır'a geçmesi ve JİTEM'de memur olarak çalışması beklenmiştir. İlk başta kriminal ve yabancı dil desteği verir bir uzman memur statüsünde çalışsa da sonrasında JİTEM'in kirli işlerinde kendisinin de kullanıldığını ifade eder.

Belgeselde Kürt halkının ya da Kürt halkı yanında yer alan söylemlerin genel yapısını şu şekilde özetlemek mümkündür: Kürtler tarihi uzun bir millettir. Dilleri Kürtçedir. Kendi dillerinde eğitim yapma hakları vardır. Kendi kültürlerini özgürce yaşamak istemektedirler. Bugün genel olarak kırk (40) milyonluk bir Kürt nüfusundan bahsedilmektedir. Kuzey Irak Kürt bölgesinde kendi bankaları, kendi eğitim kurumları bulunan Kürt halkı belgeselde Türkçe konuşulan yerlerden (bazı kısımları da Almanca) anlaşıldığı üzere siyasal bir bağımsızlık istememektedirler. Kültürel ve ekonomik kalkınmada özerk bir eğilim içinde oldukları gözlenmektedir. Kürt halkı militarist bir Türk milliyetçiliğine karşı durmaktadır.

Bir Türk ve bir Afrikalı Göçmen'in Almanya'daki Ortak Paydası: Kamusal Şiddete Karşı İnsani Dayanışma

Küçük Özgürlük filmi de Yüksel Yavuz'un en çok ses getiren filmlerinden birisi olmuştur. Filmde Baran adlı kahraman Hamburg'da yaşayan aslen Kürt kökenli bir göçmendir. Yerleştiği bölge Hamburg'da St. Pauli'nin merkezidir ve bir kafede çırak olarak ça-

lışmaktadır. Başvuruda bulunduğu sığınma talebi reddedilmiştir. Bu nedenle 16 yaşına gireceği doğum gününde sınır dışı edilmesi an meselesidir. Baran, Almanya’da kaçak olarak yaşayan Chernor ile tanışır. Chernor ise Afrikalı bir göçmendir. En büyük hayali Avustralya’ya gitmektir. Bunun içinse paraya ihtiyacı vardır. Bu ihtiyacı için uyuşturucu işine girmiştir.

Küçük Özgürlük jeneriğinde bisikleti ile Berlin sokaklarında pedal çeviren Baran’ın görüntüleriyle başlar. Fonda ise “Haydar Haydar” adlı Alevi-Bektaşî kültürüne ait olan bir türkü Ali Ekber Çiçeğin yorumuyla duyulur. Bu türkü Yavuz’un başta annesinin olmak üzere ailecek yaşadıkları yerin baskın kültürü olan Alevilik kültürüne bir göndermedir. Filmde bu türkünün kullanılması Yavuz’un Ali Ekber Çiçek’in şu düşüncelerinden ilham almış olması ile açıklanabilir:

“Yaşam felsefesi Anadolu kültürünün acı kaybı Ali Ekber Çiçek, yaşamı boyunca sadık kaldığı yolu ise şu sözlerle özetliyordu: “Gerçekleri göstermek, gerçeğe kavuşmak ve gerçeği olduğu gibi insanlara anlatmak için çalışmış bir insanım. Cahilden uzak, kâmile yakın oldum; büyüklerime saygı ile, küçüklerime sevgiyle yaklaştım. Konuşulan her kelâmı ibadet gibi dinledim, kimseyi acizlik ve bilgisizlikle itham etmedim... Bu icraatım boyunca hiçbir maddi menfaat sağlamadan, insanların duygularını sömürmek gibi bir yanlışığa meydan vermedim (Evrensel, 2006).

Küçük Özgürlük, Berlin’in Freiheit mahallesinde mülteci statüsünde yaşayan Kürt bir azınlığın hikâyesini anlatır. Kurdukları dünya bir bakıma köklerinden ve kültürlerinden sürükleyip getirdikleri bir dünyadır. Sadece bir farkla ki konuştukları dil farklıdır, o da Almancadır. Etraflarında akıp giden öznel bir hayat vardır. O hayat Almanya’dadır fakat Alman kültürünün dışındadır. Almanlar o yaşamın dışındadır. Her bir göçmen kendi hikâyesiyle, kendi geçmişiyle gelmiş ve orada yaşama iktisadi kaygılarla tutunmaya çalışmaktadır.

Mercan Dede’nin geleneksel müzik motiflerinin de kullanıldığı Hamburg’un bahsi geçen mahallesinde karakterlerin sıkışıp kaldığı görülür. Özellikle diş çekme sahnesi de önemli bir ayrıntı olarak öne çıkar. Sığınma talebi reddedilen Baran’ın yakalanmaması için doktora gitmemesi ve çalıştığı kebab dükkânının mutfağında ilkel yöntemlerle dışinin çekilmeye çalışılması yaşadığı sıkışmışlığın ve sosyal şiddetin

izlerine sembolik göndermelerde bulunur. Film Avrupalılık ekseninde doğrudan ve dolaylı olarak insan hakları, onurlu yaşam hakkının ihlalinin gözler önüne serer.

Küçük Özgürlük paralel hayatlara dair çok şey söyleyen bir film olarak karşımıza çıkar. Bir başka ülkede olmak, yaşama tutunmaya çalışmak, tutunmakla tutunamamak arasındaki boşluğu hissetmek, umutla, koşmak, yorulmak, çaresizlik, parasızlık ama her şeye rağmen dostlukla bir umut çıkış aramak bu filmin tematik kompozisyonunu oluşturur. Tüm bu yaşamsal unsurlar, filmin kahramanlarını iki farklı coğrafyadan gelmiş olsalar da bir araya getirir. Baran ve Chernor iki farklı kültürel geçmişi ve yaşamsal beklentileri simgelese de onları ortak kılan bilmedikleri bir ülkede yaşama tutunma hevesleri ve mücadelesidir. Bu yönüyle de aslında film iki karakterden yola çıkarak acımasız bir “gurbet” olgusunun kültürel yansımalarını tanımlamaya çalışır. Bir yandan her ne kadar kendi kişisel yaşamışlıkları, davaları, hasletleri olsa da göçmenler yaşadığı ortak gerçekten, “gurbet” in tüm farklılıkları eşitleyen gerçeğinden kaçamaz. Filmin son sahnesinde Baran ile Chernor’un limana, gemilere, denize bakarken hissettikleri de bu ortak duygudan beslenir.

Baran içine kapanık bir çocuktur. Anne ve babasını terör döneminde kaybetmiş ve kimsesizdir artık. O yüzden Diyarbakır’dan erken yaşlarda kopmak zorunda kalmış ve gurbete çıkmıştır. Kendi toprağı ve vatanıyla tek bağlantısı bir akrabasının kendisine gönderdiği videokasettir. İçinde dedesinin de görüntüsünü barındıran kasetten etkilenen Baran her nereye gitse el kamerası ile birlikte gider. Kendisine tanıdık gelen veya ilginç bulduğu ayrıntıları kameraya kaydeder. Sağlığı pek iyi olmayan dedesini sürekli merak eder. Bir gün kamerayı dedesinin de birlikte yaşadığı akrabalarına göndermek amacındadır. Baran’ın yaşama bu kameranın objektifinden bakması güven ve umut gibi duygular bahşeder kendisine. Kendisini köklerine bağlayan bir film şerididir; bir anlamda dert ortağıdır kamerası.

Baran iç hesaplaşmalar yaşamaktadır. Özellikle köy korucusunun bir teröriste yataklık yaptığı iddiasıyla ailesini ihbar etmesi ve sebeple Baran’ın ailesini bir daha görememesi kendisinde nefret ve isyanla karışık duygular oluşturur. Baran bu geçmişini gurbete de taşır. Karşı cinsle hemcinsi arasında tutarlı bir ilişki dengesi kurama-

masında geçmişinden devraldığı bu duygusal yükün etkisinin olduğu görülür.

Film, Baran'ın mültecilik ve gurbet hikâyesi ile Avustralya'ya uyuşturucu madde satarak para biriktirip kaçmaya çalışan Afrikalı çocuğun hikâyesi ile birleşir. Mülteciliğin farklı tonlarını da bulduğumuz *Küçük Özgürlük*'te, dayanışmaya ve hissedilen ortak duygulara dair de izler görülür. Baran'ın maddi sıkıntı çekmesi, Afrikalı çocuğun maddi sıkıntıları, Baran'ın Afrikalı çocuğa kendi çalıştığı yerde iş bulmaya çalışması, bir Alman denizciden uzak ülkelere dair dinledikleri hikâyeler, kanun kaçağı şeklinde yaşamaları ve ikisinin de umutlarının başka bir ülkede olması türünden ayrıntılar onları bir araya getiren temalar olarak öne çıkar.

Küçük bir azınlığın bahsi geçen mahallede bir özgürlük hissetmesi daha çok ekonomik anlamda özgürlüğe ve dolayısıyla birey olarak yaşama tutunmuş olmaları anılan küçük özgürlüğün tanımıdır bir bakıma. Kendi ülkelerinde özgürlüğü bulamamış olmaları; Almanya'da bulmuş oldukları küçük bir özgürlüğe buruk bir tatla bakmalarına da neden olmaktadır. Şehirde dışlanmış, anne-babasından koparılmış, geleceği belli olmayan bir kaçak-göçmen modelini gördüğümüz bu filmde her karakterde bu sayılan durumların farklı tonlarını buluruz. Tüm bu detaylar Yüksel Yavuz sinemasının kültürel özelliklerini anlamaya yardımcı olur.

SONUÇ

Yüksel Yavuz sineması göç edilen ülkede yaşanmış hikayelerin; din, kültür, bellek, şiddet ve travma gibi duygu ve tecrübelerin kendisini etkilediği filmlere imza atmış ve bu yönleriyle ulusötesi Alman sineması içinde kendisine özgün bir yer edinmiş yönetmenlerden biridir.

Yüksel Yavuz'un sinematik evreni kültürel, psikolojik, sosyolojik ve kriminal incelemeler içeren bir özellik sunmaktadır. Filmlelerinden yargılayıcı bir üslup yerine sosyolojik bir bakış açısının izleri görülür. Diğer yandan göçmenlerin Almanya'daki kimlik arayışı yönündeki genel eğilimleri kendisinin de Kürt milliyetçisi olmasında etken bir rol oynamıştır denebilir ki *Yakın Plan* belgesinde bu durum ön plana çıkmaktadır.

Türk milliyetçiliği, demokratik, katılımcı ve yapısal reformcu, iktisadi kalkınmacı bir söylem yelpazesi geliştirmiş olsa belki de etnik tartışmalara ve çatışmalara gerek kalmayacaktı savı öne sürülebilir. Bu bağlamda Yüksel Yavuz'un filmlerindeki iktisadi kalkınma motivasyonu Almanya'da aldığı ekonomi eğitimi ilişkilidir. Yavuz'un *Evrensel* (2003) gazetesine verdiği röportajda ekonomi meselesi üzerinde durması 1990'larda Türkiye'nin bölgedeki sorunları ekonomik girişimlerle çözmek yerine politik-askeri çözümlerle çözmeye çalışmasına da bir eleştiri niteliği taşıyor denebilir:

“1980 ve 1990'lı yıllarda oraya yoğun bir göç oldu. Bir gerçekliği yansıtmaya çalıştım. Bu süreç sadece politik sebeplerden kaynaklanmıyor. Ekonomik nedenleri de var. Zaten politik nedenlerden dolayı ekonomik nedenler doğar, ekonomik nedenlerden de politik nedenler. Herkesin serbest bir şekilde seyahat etmesi gerektiğine inanırım. Sermaye, küreselleşme sürecinde serbest dolaşım için gelişmiş ülkelerde elinden gelen her şeyi yapıyor ama diğer ülkeleri sürekli zorluyor. Fakat bana, bir insan olarak böyle bir hakkı vermiyor. O anlamda sınırlara da karşıyım. Ben insanların bir toplumda bir ülkede hak edilmişliklerini anlatmaya çalıştım. O iki genç de kaldıkları yurttan beraber yaşamışlardı. Ama onlar sonradan dışarıda karşılaşıyorlar. Onların ortak noktaları var. Yasallığa itilmiş, aynı kaderi paylaşmak zorunda

kalan insanlar. Böylelikle birbirlerine daha da yakınlaşıyorlar. Bununla da insanlar kardeştir demek istiyorum. Aslında dünyada var olan sistemde ikisine de ve tabi ki diğer gençlere de yer olmadığını göstermeye çalışıyor sanırım. Öyle ama böyle bir gerçeklik de var. Almanya'da göçmenler arasındaki ilişkiler biraz daha derin. Kürtlerin olsun, Türklerin olsun, Almanlarla ilişkilerinden ziyade diğer göçmenlerle ilişkileri daha derin. Göçmenler aralarında daha fazla kaynaşabiliyorlar. Sebebi de; her azınlık o çoğunluk topluluğun kendilerini kabul etmesi için diğer insanlar tarafından kabul ediliyorlar. Hepsi de aynı kaderi paylaştığı için...”

KAYNAKÇA

Anderson, Susan. (2010). Unification and Difference in German Post-Wall Cinema. *German Monitor*. 207-234.

Cox, A.T. (2011). Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives. *Turkish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14683849.2011.564025>

Evrensel (2006). 'Bizden selam söyle o şaha...'. *Evrensel Gazetesi*. <https://www.evrensel.net/haber/170402/bizden-selam-soyle-o-saha> (Erişim Tarihi. 01.2023)

Evrensel (2003). Yüksel Yavuz'un Küçük Özgürlük'ü. *Evrensel Gazetesi*. <https://www.evrensel.net/haber/146631/yuksel-yavuz-un-kucuk-ozgurluk-u> (Erişim Tarihi. 01.2023)

Ezra, E. & Rowden T. (2006). General Introduction: What is Transnational Cinema? E.Ezra veT. Rowden (ed.)*Transnational Cinema: The Film Reader*. London:Routledge.

Film Y. (2004) Bir Yudum Özgürlük: Yüksel Yavuz ile Söyleşi. *Yeni Film Dergisi*. <http://yenifilm.net/2004/01/bir-yudum-ozgurluk-yuksel-yavuz-ile-soylesi/> (Erişim Tarihi. 01.2023)

Kraenzle, C. (2009). At Home in the New Germany? Local Stories and Global Concerns in Yüksel Yavuz's Aprilkinder and Kleine Freiheit. *The Germany Quarterly*. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2009.00040.x>

Naficy, H. (2013). Phopic Spaces anda Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. (ed. E.Shohat ve R Stam) *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler*. İstanbul: Dost Kitabevi.

Yaren, Ö. (2007). *Avrupa göçmen sineması*. Ankara Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

KADIN POLİTİKACILARA YÖNELİK ŞİDDET SUÇU: DEMİR LEYDİ (IRON LADY) FİLM ANALİZİ

Özlem İNGÜN KARKIŞ¹³

Özet

Kadına yönelik şiddet, insan haklarını ihlal suçlarından birisidir. Kadınlar hayatlarının her alanında şiddete maruz kalabilmektedirler. Söz konusu şiddet türleri fiziksel şiddet, tecavüz, taciz olabileceği gibi psikolojik şiddeti de içerebilmektedir. Özel alanla “ev” ile ilişkilendirilen kadınlar, kamusal alanda söz sahibi oldukça maruz kaldıkları şiddet türleri de farklılaşmaktadır. Özellikle kadın siyasetçilerin erkek egemen bir alanda söz sahibi olabilmeleri ve söz konusu şiddet pratikleri ile mücadeleleri önem kazanmaktadır. Kadına yönelik şiddetle ilgili çalışmalarda, siyasal alanda kadınların yaşadıkları şiddetin ve şiddet türlerinden birisi olan psikolojik şiddet suçunun yeteri kadar sorgulanmadığı dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada, kadına yönelik şiddet çalışmalarında görmezden gelinen bir alan olan siyasal alanda kadın politikacıların uğradıkları psikolojik şiddet suçu, İngiltere'nin ilk kadın başbakanı olan Margaret Thatcher'ın hayatından bir kesiti konu alan Demir Leydi filmi analizi çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılarak, Demir Leydi filmi, Thatcher'ın siyasete atıldıktan sonra maruz kaldığı psikolojik şiddet pratikleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Çalışmanın, kadına yönelik şiddet alanında araştırmacılara siyasal alandaki şiddet pratiklerinin görünür kılınması bağlamında önemli veriler sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kadına yönelik şiddet, Psikolojik şiddet, Siyaset, Kadın siyasetçiler, Margaret Thatcher.

13 Dr. Öğretim Üyesi, Doğuş Üniversitesi İİBF Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, oin-gun@dogus.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9915-8398>

Abstract

Violence against women is one of the crimes of violation of human rights. Women can be subjected to violence in all areas of their lives. This violence may include physical violence, rape, harassment or psychological violence. As women, who are associated with the private sphere and the home, gain a voice in the public sphere, the types of violence they are subjected to become different. In particular, the ability of women politicians to have a voice in a male-dominated field and their struggle against such practices of violence gain importance. In studies on violence against women, it is noteworthy that the violence experienced by women in the political sphere and the crime of psychological violence, which is one of the types of violence, are not sufficiently questioned.

In this study, the crime of psychological violence suffered by women politicians in the political sphere, a field that is ignored in studies on violence against women, is examined within the framework of the analysis of the movie *The Iron Lady*, which is based on a section of the life of Margaret Thatcher, the first female prime minister of England. In this study, the content analysis method was used to analyze the film within the framework of the practices of psychological violence that Thatcher was subjected to after she entered politics. It is thought that the study will provide researchers in the field of violence against women with important data in the context of making visible the practices of violence in the political sphere.

Key Words: Violence against women, psychological violence, Politics, Women politicians, Margaret Thatcher.

Giriş

Şiddetin her türlü sù kime yönelik uygulanırsa uygulansın insanlık suçù kapsamında değerlendirilmesi gereken bir durumdur. Özellikle şiddetin mağdurları ayrımcılığa uğrayan gruplar olduğunda, bu grupların yaşıadıkları mağduriyetler daha derin olabilmektedir. Kadınlara yönelik şiddet, kadınların farklı kimlikleri özelinde ayrıca irdelenmesi gereken bir sorundur. Örneğin; bir kadın sırf kadın olduğu için şiddete maruz kalabileceği gibi, bir kadın aynı zamanda etnik kimliği, inancı, mesleği bağlamında da şiddete maruz kalabilmektedir. Ayrıca ilgili literatürde şiddet türlerinden fiziksel şiddet, tecavüz ve taciz suçlarının öne çıktığı görölmektedir. Fakat, bunların yanında şiddet sıklıkla psikolojik şiddet olarak da kadınlara yönelebilmektedir. Bunda kadınların erkekler karşıısında ikincil konumda görölmeleri, kadınların daha çok duygular çerçevesinde değerlendirilmesi gibi toplumsal ve cinsiyet kodlarının etkisi büyüktür.

Kadınların meslek kimlikleri kapsamında uğradıkları şiddet pratikleri içerisinde, kadın politikacıların maruz kaldıkları şiddet türleri bu konuda çalışan bilim insanlarının görmezden geldiği bir alandır. Oysa, kadın politikacıların tamamen eril bir alan olan siyasal alandaki varlık mücadeleleri özellikle maruz kaldıkları şiddet pratikleri çerçevesinde de şekillenmektedir. Genellikle maruz kaldıkları şiddet suçları, kadınların siyasetten uzak durmalarına ya da siyasetten uzaklaşmalarına neden olabilmektedir. Bu durumda siyasal alanda kadınların eksik katılım ve temsillerinin önemli nedenlerinden birisi olmaktadır.

Bu çalışmada kadın siyasetçilere uygulanan şiddet suçù, içerik analizi yöntemi bağlamında analiz edilmektedir. Bu bağlamda kadın politikacılara yönelik şiddet suçù, dünya siyaset tarihinde önemli bir kadın lider profili olarak öne çıkan Margaret Thatcher'ın siyasete girişinde ve siyasette bir lider olarak var olabilmesi sürecinde ve sonrasında maruz kaldığı psikolojik şiddet çerçevesinde okunacaktır. İngiltere tarihinin ilk kadın Muhafazakâr Parti lideri ve başbakanı Margaret Thatcher'ın siyasal hayatında maruz kaldığı psikolojik şiddet, Thatcher'ın hayatını konu alan Demir Leydi filmi bağlamında sorgulanmaktadır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kadına yönelik şiddet bir insanlık suçu olarak ele alınarak, şiddet pratikleri sorgulanmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde kadın siyasetçilerin maruz kaldıkları şiddet irdelenmektedir. Bu bağlamda farklı ülkelerde kadın siyasetçilerin maruz kaldıkları şiddet suçlarından örneklerle şiddet suçu tartışılmaktadır. Çalışmanın son bölümünde, Margaret Thatcher'ın bir kadın siyasetçi olarak yaşadığı psikolojik şiddet, Demir Leydi filmi bağlamında içerik analizi yöntemi ile sorgulanmaktadır.

Bu çalışmanın, kadınların özellikle siyasal alanda yaşadıkları şiddet pratiklerinin görünür olmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca siyasette kadınların yetersiz katılım ve temsillerinin önemli bir nedeni olarak kadınların maruz kaldığı şiddet çeşitlerinin etkisi olduğu düşünülmektedir.

Kadına Yönelik Şiddet Suçu

Kadınlara yönelik şiddet, tüm dünyada kadınların mücadele pratikleri geliştirdikleri önemli bir sorundur. Kadınların uğradıkları tüm ayrımcılık pratikleri genel olarak insanlık suçudur, insan haklarına bir saldırıdır. Bu bağlamda şiddet suçu da en temel haklardan birisi olan insan haklarının ihlali ile ilgilidir. Şiddet denildiğinde akla ilk fiziksel şiddet türleri gelmekle birlikte, şiddetin farklı boyutlarının olduğu yapılan çalışmalarla ve paylaşılan deneyimlerle ortaya konmuştur. Genel itibari ile bilimsel çalışmalar incelendiğinde, kadınlara yönelik işlenen şiddet suçunun, aile içi şiddet, işyerinde cinsel taciz, tecavüz çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmada kadınlara yönelik şiddet, şiddet türlerinden biri olan psikolojik şiddet ve bilimsel çalışmalarda hala yeterli düzeyde ele alınmayan bir alan olan kadın politikacıların maruz kaldıkları şiddet suçu irdelenecektir.

Genel itibari ile şiddet kavramı disiplinler arası bir sorundur, özellikle sosyal bilimler disiplinleri içerisinde sıkça tartışılan bir olgudur. Bu bağlamda şiddet olgusu savaş, terör, soykırım, nefret suçu, insanlık suçu, aile içi şiddet, kadına yönelik şiddet gibi birçok alanı kapsamaktadır. Bununla birlikte şiddet sadece fiziksel olarak değil, söylem, sembol, kültürel aktarım ve geleneklerle ilişkili dışa vurumlar olarak da tartışılan ve incelenen bir olgudur (Walby, 2012: 96). Litera-

türde şiddetle ilgili tanımlara bakıldığında, genelde şiddet kavramının fiziksel güce ve kuvvete bağlı başkasına verilen zarar olarak açıklandığı görülmektedir.

Fakat şiddeti salt fiziksel şiddet olarak ele almak, kadına yönelik şiddeti açığa çıkarmak için yeterli değildir. *BM Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesi Bildirgesi* (1993)'ne göre kadına yönelik şiddet; kamusal alan ya da özel alanda kadınlara fiziksel, cinsel ya da psikolojik olarak zarar veren her türlü tehdit, zorlama ve keyfi olarak özgürlükten yoksun bırakma gibi toplumsal cinsiyete dayalı şiddet eylemi olarak tanımlanmaktadır. *Kadına Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi -İstanbul Sözleşmesi-* (2011)'nin kadına yönelik şiddet, kadınların toplumsal cinsiyete dayalı olarak uğradıkları şiddet üzerinden tanımlanmaktadır; “bir kadına kadın olduğu için yöneltilen ya da kadınları orantısız bir şekilde etkileyen şiddet”. Sözleşmede toplumsal cinsiyete dayalı şiddet türleri ise psikolojik şiddet, ısrarlı takip, fiziksel şiddet, zorla evlendirme, tecavüz ve cinsel şiddet, kadın sünneti, zorla kürtaj ve kısırlaştırma, cinsel taciz, yardım ya da yataklık ve teşebbüs, insan onuruna yönelik hareketler ve söylemler şeklinde sıralanmaktadır. T. C. Aile ve Sosyal Bakanlığı'nın *Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele IV. Ulusal Eylem Planı 2021-2025* (2021) kelime itibarı ile şiddet; bir kişinin fiziksel, cinsel, psikolojik ya da ekonomik olarak zarara uğraması ya da acı çekmesi ile sonuçlanan ya da sonuçlanma olasılığı bulunan hareketleri içermektedir. Ayrıca şiddet, meydana geldiği yere bakılmaksızın kişinin tehdit, baskı ve özgürlüğünün kısıtlanmasına neden olan fiziksel, cinsel, psikolojik, sözlü ve ekonomik her türlü tutum ve davranış eylemi olarak tanımlanmaktadır. Yine bu planda şiddet türleri fiziksel şiddet, cinsel şiddet, psikolojik şiddet, ekonomik şiddet, tek taraflı ısrarlı takip ve siber şiddet şeklinde sınıflandırılmıştır.

Avrupa Komisyonu'nun çıkardığı *Gender Matters: A manual on addressing gender-based violence affecting young people* kitabında (2019) toplumsal cinsiyet temelli şiddet; insan hakları ihlali, kişilerin fiziksel ve psikolojik bütünlüğüne bir tehdit, ayrımcılık çeşidi ve toplumsal cinsiyet eşitliği önünde bir engel olarak değerlendirilmektedir. Yine aynı yayında hem toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin nedenleri hem de şiddet türleri belirtilmektedir. Toplumsal cinsiyete-

te dayalı şiddetin nedenlerini açıklamak için birbiriyle ilişkili dört faktör öne çıkartılmaktadır, bunlar kültürel, yasal, ekonomik ve siyasi faktörlerdir.

Kadına yönelik şiddet kadınların maruz kaldığı ayrımcılık pratiklerinin bir parçasıdır. Uluslararası hukukta da kadına yönelik şiddet, kadınlara yönelik ayrımcılığın kapsamında tanımlanmaktadır. Bu tanımı destekleyen uluslararası belgeler arasında; 1981 tarihli *Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi (CEDAW)*, 2011 tarihli *Kadına Karşı Şiddet ve Ev İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye Dair Avrupa Konseyi Sözleşmesi (İstanbul Sözleşmesi)*, 1994 tarihli *Kadınlara Yönelik Şiddetin Önlenmesi, Cezalandırılması ve Ortadan Kaldırılmasına Dair Amerikan Devletleri Sözleşmesi (Belem do Para Sözleşmesi)* ve 2005 tarihli *Afrika İnsan ve Halkların Hakları Şartı'na Ek Afrika Kadın Hakları Protokolü (AKHP)* sayılabilir (Kuyucu, 2015: 61-62).

Kadınların şiddetle mücadele pratikleri özellikle son yıllarda artmıştır. Bu artışta hem ulusal ve uluslararası kuruluşların yaptıkları çalışmaların, kampanyaların hem de kadın hareketinin mücadelesinin önemli katkıları bulunmaktadır. Fakat bireysel olarak şiddet mağduru kadınların, maruz kaldıkları şiddeti kabullenerek bunu açığa çıkarma durumlarındaki artış hala uğradıkları şiddet eylemleri ile doğru orantılı değildir. Kadın Dayanışma Vakfı tarafından, *İç Anadolu Bölgesi'nde Kadına Yönelik Şiddete Karşı Duyarlılık Geliştirilmesi ve Yerel İşbirlikleri Kurulması Projesi* kapsamında hazırlanan *Kadına Yönelik Şiddet El Kitabı* (2007)' nda şiddete uğrayan kadınların yaşadıklarını anlatmama nedenleri olarak; anlattığında kimsenin onlara inanmayacağını düşünmeleri, anlatsalar da bir sonuç alınamayacağı hatta kendilerinin suçlanacağı inancı, mazur kaldığı şiddeti hakkettiğine dair inanç, utanma duygusu ve maruz kaldığı eylemin bir şiddet olduğunun farkında olmaması şeklinde sıralanmaktadır. Kadınlara ve erkeklere öğretilen toplumsal roller, kadınların bu rolleri doğal gibi algılayarak, yaşantılamalarına neden olmaktadır. Patriarkal sistem de uygulanan politikalarla, toplumsal cinsiyet kodlarının üretilmesini ve sürdürülmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda kadına yönelik şiddet aynı zamanda politik bir konudur (Ocak, 2017: 55). Toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın ve kadına yönelik şiddetin önlenmesi için

hükümetlerin geliştirecekleri ve uygulayacakları politikalar önem taşımaktadır.

Kadına yönelik şiddetin önlenmesi için politika yapımcıların ve uygulayıcılarının, şiddetin her türlüünü öncelikle bir insan hakları ihlali olarak değerlendirmeleri ve bu kapsamda bir insanlık suçu olarak müeyyideler getirmeleri elzemdir. Devletlerin öncelikli görevleri arasında vatandaşlarının, halkın güvenliğini sağlamak gelmektedir. Toplum sözleşmesi kuramcılarında bu yana, güvenlik en önemli sorunsal olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde güvenlik sadece devletlerin, ulusların güvenliği olarak değil bireyleri, grupların fiziksel ve ontolojik güvenliği bağlamında da önem kazanmıştır. Özellikle hükümetlerin eğitim politikalarının içeriği, bireylerin toplumsallaşma ve farkındalıklarının artması konusunda etkilidir. Tüm ayrımcılık pratiklerine duyarlı bir eğitim politikası, toplumsal cinsiyet rollerinin de yapıbozuma uğrayarak, eşit ve katılımcı bir toplum yapısının kurulmasına katkı sağlayacaktır.

Kadın Politikacılara Yönelik Eril Şiddet

Siyasette kadına yönelik şiddet, kadın siyasetçilere yönelik saldırı, sindirme ve istismar vakaları, kadına yönelik şiddet çalışmalarında çok az ilgi gösterilen bir alandır. Özellikle Türkiye’de kadına yönelik şiddetle ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde, kadın siyasetçilerin maruz kaldığı şiddet sorunu ile ilgili bir araştırmaya ulaşmak çok zordur. Fakat kadın siyasetçilerin, siyasal alanda yaşadıkları şiddet, Olympe de Gouges’in 1791’de “*Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*” ni yayınladıktan sonra devrim mahkemesi tarafından kadınlara yasak olan politikaya girdiği gerekçesiyle giyotinle idam edildiğinden (Acar, 2010; Berktaş, 2004; Çakır, 2013) bu yana, önemli bir sorundur.

Farklı ülkelerde yapılan araştırmalar göstermektedir ki siyasette kadına yönelik şiddet çok sık görülen bir şiddet suçudur. Bu bağlamda, *Parlamentolar Arası Birlik (IPU)’in Women in Parliament in 2016: The year in review* (2017) raporuna göre, neredeyse dünyadaki tüm kadın milletvekilleri parlamento çalışmaları sırasında sıklıkla psikolojik şiddete maruz kalmaktadırlar. Ayrıca kadınların yaklaşık üçte biri ekonomik şiddete, dörtte biri farklı türlerde fiziksel şidde-

te, beşte biri ise cinsel şiddete maruz kalmıştır. *Parlamentolar Arası Birlik (IPU) ve Afrika Parlamentolar Birliği (APU)* 'nin ortak yayınladığı *Sexism, harassment and violence against women in parliaments in Africa* (2021) raporunda belirtildiği üzere; toplam 49 ülkeden 137 kadın parlamenterle yapılan anket çalışması sonuçları, kadın parlamenterlerin görev süreleri boyunca %80'inden fazlasının psikolojik şiddete, %40'ının cinse tacize ve %23'nün ise fiziksel şiddete maruz kaldığını ortaya koymaktadır. Örneğin Japonya'da kadınların siyasal katılımlarının düşüklüğünün en önemli sebeplerinden birisi olarak, kadın siyasetçilere yönelik cinsel taciz, istismar, cinsiyetçi söylem ve davranışlar, istifa baskısı gibi şiddet türleri gösterilmektedir (IPU, 2023).

Kadınların kamusal alanda var olmaları meselesi, özellikle politik alanda çok daha tartışmalı bir hal almaktadır. Özellikle kadınların siyasete katılımları ve siyasal temsilleri erkeklere göre daha düşük düzeydedir. Bunun nedenleri arasında eğitim, mesleki beceri ve tecrübe konusunda fırsatlara erişimde erkeklere göre daha şansız oldukları ve kadınların daha çok ev içi işler ve çocuk yetiştirme gibi sorumluluklar yüklendikleri gösterilmektedir (Acar-Savran, 2020; Ecevit, 1985; Fedi & Rollero, 2016). Bunun en önemli sebebi ise toplumsal cinsiyete dayalı roller ve kalıp yargılar olmaktadır. Bu yargılardan birisi de kadınların siyasal alanda bir lider olarak var olamayacağı kanısıdır. Çünkü kadınların, liderliğin gerektirdiği özellikleri taşımadıklarına inanılır. Siyasette lider, erkeklerin özelliklerine göre tanımlanır ve meşrulaştırılır. Bir kadının siyasal alanda var olabilmesi için, özellikle de bir lider olarak görünür olabilmesi için, erkeklere özgü davranışları ve söylemleri benimsemesi gerekir. Hatta giyim tarzını bile sade, gösterişsiz, koyu renklerde kıyafetlerle belirlemesi beklenir. Böylece kadın siyasetçiler ancak, erkeksileşerek, erkek gibi görünerek, davranarak eril siyasal alanda varlık mücadelesi verebilirler (Aalberg & Jenssen, 2007; Altındal, 2009; Aydın, 2013; Değirmenci, 2022; Karpowitz & Mendelberg, 2014).

Kadınların siyasetten uzak durmalarının önemli bir nedeni de eril siyasal alanda maruz kaldıkları şiddet pratikleridir. Söz konusu şiddet, kadınların ya baştan siyasete hiç girmemelerine ya da siyasetle aktif olarak uğraşan kadınların bir süre sonra bu alandan çekilmelere

neden olmaktadır. Her ne kadar literatürde bu konu ile ilgili yapılmış bilimsel çalışmalar yeterli düzeyde olmasa da uluslararası raporlardan kadın siyasetçilere yönelik şiddetin azımsanmayacak kadar çok olduğu görülmektedir. *Parlamentolar Arası Birlik (IPU)*'in *Women in parliament in 2016: The year in review* (2017) raporuna göre, 2016 yılında kadınlar siyasi liderlik için mücadele etmişler fakat şiddetin farklı boyutlarına maruz kalmışlardır; kadın adayların uğradıkları taciz, hakaret, küçük düşürücü söylemler gibi. Örneğin; Zambiya'da 2011 senesine kıyasla 2016'da kadınların parlamentoda temsil düzeyinde bir artış görülmektedir. Fakat 2016'da seçime giren kadın sayısının yani kadınların siyasal katılımının, 2011'e göre azaldığı tespit edilmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri olarak, seçimlerde yaşanan siyasi şiddet, yasaklayıcı uygulamalar ve erkek egemen tutumlar gösterilmektedir. Örneğin, Zambiya'da seçim gözlemcileri tarafından bir polislin, bir kadın muhalefet siyasetçisini vurarak öldürdüğü, kadın adayların dövüldüğünü, korkutulduğunu hatta çıırılçıplak soyulduklarını raporlara geçirmişlerdir.

Yine *IPU*' nun raporunda (2017), birçok ülkedeki kadın siyasetçinin uğradıkları şiddeti görünür kılarak, açığa çıkardıklarından bahsetmektedir. Örneğin Kanada'da kadın milletvekilleri parlamentoda kendi uğradıkları taciz ve diğer şiddet türlerinden bahsetmişlerdir. İsrail'de, kadın milletvekilleri taciz ve cinsel saldırıya uğradıklarını açıklamışlardır. Fransa'da on yedi kadın siyasetçi cinsiyetçiliğe karşı bir bildiri hazırlayarak, siyasi partilerin kadın üyelerinin maruz kaldıkları taciz suçunu açığa çıkarmaları için çağrı yapmışlardır. İngiltere'de İşçi Partisi'nin kadın Milletvekili Jo Cox'un 2016'da öldürülmesi ise, kadın siyasetçilerin maruz kaldıkları şiddetin boyutunu açığa çıkarmıştır. Jo Cox, İngiltere'nin Brexit sürecinin tartışıldığı dönemde, 53 yaşındaki bir bahçıvan olan T. Mair tarafından önce tüfekte vurulmuş, sonra da bıçaklanarak öldürülmüştür. Jo Cox'un ölümünün ardından İngiltere'de büyük bir kesim bu saldırının toplumsal cinsiyet önyargısıyla motive edildiği kanısını taşımaktaydı. Özellikle kadın milletvekilleri, bu şiddet suçunu toplumsal cinsiyet odaklı ele almışlardır. Tüm bu örneklerin ortak tarafı, bu şiddet eylemlerinin kadın siyasetçileri siyasi görevlerini yerine getirirken hedef alması ve nihayetinde siyasal haklarını ihlal etmiş olmasıdır (Krook ve Sanin, 2019, s. 741).

Parlamentolar Arası Birlik (IPU)'in Women in parliament in 2022: The year in review (2023) raporuna göre, kadınların ulusal siyasette temsil düzeyleri, parlamentodaki katılımları en yüksek seviyeye 2022 senesinde ulaşmıştır. Peru'da Dina Boluarte 2022'de ilk kadın cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. Birleşik Krallık'ın üçüncü kadın Başbakan'ı Liz Truss 2022'de seçilmiştir, fakat Truss aynı zamanda sadece 45 gün görevde kalıp istifa ettiği için, ülkenin en kısa süreli başbakanı da olmuştur. Fransa'da Elisabeth Borne, 2022'de Başbakan olarak seçilerek, ülkenin ikinci kadın başbakanı olmuştur. Yine 2022'de Fransa'da Yael Braun-Pivet, Fransız Meclisi Başkanlığı'na seçilen ilk kadın olmuştur. Fakat, toplumsal cinsiyete dayalı şiddet, kampanya finansmanına erişimde engeller dünyanın birçok ülkesinde kadın siyasetçilerin maruz kaldıkları sorunlar olarak devam etmektedir. uluslararası kuruluşların hazırladığı raporlarda, kadın siyasetçilere yönelik fiziksel şiddet, cinsel şiddet, korkutma, yıldırma, taciz ve dijital istismarın boyutları endişe verici olarak raporlanmaktadır.

Arjantin'de Devlet Başkanı Yardımcısı Cristina Fernandez de Kirchner'a yönelik bir suikast girişimi olmuştur, Kirchner bu suikasttan kurtulmuştur. Senegal'de meclis kürsüsünde konuşan hamile bir kadın milletvekiline, iki erkek milletvekili saldırmıştır. Bunun üzerinde bu iki milletvekili altı ay hapis cezası almış, olay ülke genelinde tepki uyandırmıştır. Özellikle Asya ülkeleri, kadın hakları ve kadınların siyasal katılımları konusunda 2022'de durumu kötüye giden ülkeler arasında yer almışlardır. Afganistan, Taliban yönetimi ile kadın hakları konusunda ciddi bir gerileme yaşamıştır; kadınlara yönelik şiddet artmış, kadınlar siyasetten uzaklaştırılmışlardır, Kadın Bakanlığı lağvedilmiştir. İran İslam Cumhuriyeti'nde ise Mahsa Amini'nin başörtüsünü "uygunsuz" şekilde taktığı gerekçesi ile tutuklandıktan sonra ahlak polisi tarafından öldürülmesiyle ülkede protestolar artmıştır (IPU, 2023). Amerika'da kongre üyesi bir kadın aldığı tehditler sonrası adresini değiştirmek zorunda kalmıştır. Yine bazı kongre üyesi kadınlar silahlı kişiler tarafında takip edildiklerini, internet üzerinden tehdit edildiklerini belirtmişlerdir.

Avustralya İnsan Hakları Komisyonu'nun *Set the Standard: Report on the Independent Review into Commonwealth Parliamentary Workplaces* raporuna (2021) göre, Avustralya'daki kadın parlamenter-

lerle yapılan bir anket çalışmasının sonuçlarında, kadın siyasetçilerin en çok maruz kaldıkları şiddet türlerinin; %16 oranında toplumsal cinsiyete dayalı küçümseyici ve aşağılayıcı söylemler ve davranışlar, %16 oranında saldırgan ve korkutucu, sindirici söylem ve davranışlar ile %13 oranında kadın bireylerle ilgili yanlış ve kötü niyetli söylentilerin yayılması olduğu görülmüştür.

Bu çalışmada alanda önemli bir eksiklik olan kadın siyasetçilere yönelik şiddet, 1980'lerin en önemli kadın politik figürü olan İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher'ın hayatını konu olan Demir Leydi (Iron Lady) filmi bağlamında tartışılacaktır.

Demir Leydi (Iron Lady) Filmi Bağlamında Kadın Politikacılara Yöneliş Şiddet Suçu Çeşitlerini Okumak

Margaret Thatcher, 1925'te İngiltere Lincolnshire' da doğmuştur. Babası bir çiftçi olan Alfred Roberts, annesi Beatrice Roberts'tir. Thatcher, Oxford Üniversitesi Kimya Bölümü mezunudur (Özdikmen ve Kartın, 2021: 50). Siyasete ilgisi önce Grantham Belediye Başkanı olan babası ile başlamış, daha sonra da üniversite yıllarında artarak devam etmiştir. Siyasete ilk girişi 23 yaşında Muhafazakâr Parti'den Dartford bölgesi için adaylığını koydu fakat kazanamadı. Eşi Dennis Thatcher ile kampanya sürecinde tanıştı ve 1951'de evlendiler ve iki yıl ikiz çocukları oldu. Thatcher 1959'da Finchley'nin Muhafazakâr Milletvekili olarak seçilerek, otuz üç yıl boyunca koltuğunu korumuştur. 1961'de Emekli Maaşları ve Ulusal Sigorta Dairesi' nde ilk bakanlık görevini almış, 1967'de Gölge Kabine 'ye atanmıştır. 1970'te ise Eğitim ve Bilim bakanı olarak atanmıştır. Thatcher, 1975'de Muhafazakar Parti'nin lideri olarak seçilerek, tarihteki ilk kadın parti lideri, 1979'da 54 ise İngiltere'nin ilk kadın başbakanı olmuştur (2021: 53-55). Bununla beraber Margaret Thatcher İngiltere tarihinin en çok eleştirilen başbakanlarından da birisi olmuştur. Aldığı kararlar, sert duruşundan ötürü Demir Leydi lakabını alan Margaret Thatcher hem İngiltere hem de dünyadaki iktisadi ve politik dönüşmelerinde büyük etkisi olan bir lider olarak tarihe geçmiştir (Genç ve Kara, 2019: 247).

Demir Leydi (Iron Lady) filmi, 2011 yılında senaryosunu Abi Morgan'ın yazdığı, Phyllida Lloyd tarafından yönetilen bir sinema

filmidir. Film İngiltere'nin ilk kadın başbakanı olan Margaret Thatcher'ın hayatının bir kesitini konu almaktadır. Filmde Margaret Thatcher'ın yaşlılığını canlandıran aktris Meryl Streep, gençliğini canlandıran aktris ise Alexandra Roach' tır. Filmde Margaret Thatcher'ın eşi Dennis Thatcher'ın yaşlılığını aktör Jim Broadbent, Dennis Thatcher'ın gençliğini aktör Harry Lloyd, çiftin kızları Carol Thatcher'ı aktris Olivia Colman, Margaret Thatcher'ın babasını aktör Iain Glen canlandırmıştır.

Film, Thatcher'ın marketteki alışverişi ile başlıyor. Thatcher marketten süt alıyor, kasada fiyatını sorduğunda ise cevaba şaşırıyor. Daha sonra anlıyoruz ki Thatcher, demans hastası olduğu için evden tek başına çıkmasına izin verilmiyor, bu sahnede evden kaçtığı anlıyoruz. O yüzden de fiyatlara hâkim değil. Thatcher film boyunca ölen eşi Dennis'i hayatta gibi algılıyor ve sürekli onunla konuşuyor.

Thatcher'ın evde bakıcısı ile yalnız yaşadığını anlıyoruz. Film boyunca sürekli ölen eşiyle konuşuyor ve geçmişini hatırlıyor. Thatcher kendisine babasını örnek alıyor, babası bir esnaf ve aynı zamanda siyasetle ilgileniyor. Filmin ilk sahnelerinde babası, insanlara hitap ederken erkeklerle dolu bir alanda tek kadın olarak Margaret'i görüyoruz. Thatcher, babasını hayranlıkla dinlerken o sırada annesi geliyor ve "Margaret kaseler" diyerek Margaret'i asıl işine, mutfağa yönlendiriyor. Daha sonra Margaret'i elinde kirli tabak ve kaselerle hayranlıkla babasını izlemeye ve dinlemeye devam ederken görüyoruz.

Şiddet sadece erkeklerden kadınlara yönelmiyor, bazı durumlarda kadınların da kadınlara şiddet uyguladığını görüyoruz. Margaret, dükkânın önünü süpürürken sokaktan geçen üç kadının Margaret'le dalga geçtikleri sahne buna bir örnek. Sokaktan geçen kadınlardan birisi Margaret'i sinemaya çağırıyor, diğer kadın ise o gelemez diyor ve kendi aralarında ona bakıp gülüyorlar. Daha sonraki sahnede Margaret, gelen zarfla Oxford'u kazandığını öğreniyor, babası sevinip ona sarılırken, annesi ellerim hala ıslak diyerek mutfağa bulaşık yıkamaya gidiyor.

Margaret'in Muhafazakâr Parti ileri gelenleri ile yemek yediği sahnede masada erkeklerin babasının bakkal olduğunu söyleyerek Margaret'i küçümsemeye çalıştıklarını görüyoruz. Masadaki kadın-

lar da aynı şekilde “babanıza yardım ediyor muydunuz” diye sorarak asıl yerinin politika olmadığı imasında bulunuyorlar. Ama Margaret kendinden emin şekilde evet yardım ediyordum üstüne de Oxford derecesi ile diyerek cevap veriyor onlara, henüz eşi olmayan Dennis’in de bu cevap karşısında Margaret’i cevabından dolayı onaylayarak gülümsediğini görüyoruz. Masada politika konuşurken erkeklerin ve kadınların Margaret’e alaycı bakışları dikkat çekiyor. Bu diyalog, şiddet türlerinden psikolojik şiddete bir örnek olarak dikkat çekiyor. Ekonomik sorunlarla ilgili konuşurken Margaret “bir erkek buna mali sorun derken, bir kadın buna ev idaresi der” şeklinde cevap veriyor. Bir kadının bu sorunu çözebileceğini söylediğinde Margaret’e masadaki herkes gülüyor. Daha sonra masadaki bir kadın “bayanlar kalkalım mı” diyor ve Margaret yerinden kalkmıyor. Bu politikayı gerçek sahiplerine erkeklere bırakalım demek ve istemeden de olsa Margaret kadınlarla masadan ayrılıyor.

Filmde Thatcher’ın yaşlılığına dönen sahne bir yemek sahnesi ile başlıyor. Yemek sonrası bir kadın Thatcher’ı IRA’nın 1984’te Grand Oteli bombalaması sonucu sergilediği davranışından ötürü onu kutluyor, “benim gibi kadınlara ilham kaynağı olduğunuzun umarım farkındasınız” diyor.

1950 Genel Seçimleri sahnesinde, 24 yaşındaki Margaret Roberts’in parlamentoda yer alma şansını kaybettiğini görüyoruz. Margaret üzgün otururken, Dennis yanına geliyor ve ona moral veriyor. O koltuğu hakkettiğini söylüyor ve “bu oyunun kurallarını bilmen gerekiyor” diye ekliyor. Bunun üzerine Thatcher da oyunun ne olduğunu soruyor. Dennis, “sen bir bakkal kızsın” diyor, Margaret ise bununla gurur duyduğunu söylüyor. Dennis; “onlar için küçük bir bakkal kızsın, ama küçük çaplı da olsa başarılı bir iş adamının karısı olursan parlamentoya seçilirsin” diyor ve Margaret’e evlenme teklif ediyor, o da kabul ediyor. Ama Margaret ekliyor: “ben o kadınlardan biri olamam, kocasının kollarında sessiz hayat süren biri olamam ve mutfakta yalnız başına bulaşık yıkayan biri. Ben asla böyle biri olamam. Bu hayatın bir anlamı olması gerekiyor, yemek yapmanın, temizlik yapmanın, çocuk yetiştirmenin ötesinde. Hayat bunlardan daha kıymetli, bir çay fincanını yıkarken ölemem ben Dennis, çok ciddiym”. Bunun üzerine Dennis de “seninle bu yüzden evlenmek istiyorum” diyor.

1959 seçimleri sonucuna göre Margaret parlamentoya girmeye hak kazanıyor ve Muhafazakâr Parti parlamento temsilcisi olarak Downing Sokağına gitmek için arabada olduğu sahnede, ikiz çocuklarının arkasından gitme anne diye ağladıklarını görüyoruz. Fakat Margaret ikiz çocukları arkasından ağlayarak koşarken, büyük bir kararlılıkla arkasına bile bakmadan gidiyor.

Büyük erkek heykelleriyle çevrili parlamento binasına girdiği sahnede Margaret'i topuklu ayakkabılarıyla tek kadın olarak görüyoruz. Parlamento binasındaki erkeklerin şaşkın bakışları altında Margaret'in emin adımlarla yürüdüğünü görüyoruz. Margaret önce bir kapıyı açıyor, oda erkek dolu ve içlerinden biri hayır diyerek geri çeviriyor. Üyeler yazılı başka bir kapıyı açtığına burasının erkek tuvaleti olduğunu görüyoruz. Bayan üyeler yazılı başka bir kapıyı açtığına ise karşımıza bir ütü ve ütü masası ve tek bir koltuk çıkıyor. Bu sahnede parlamento binasında kadınlar için bir tuvalet olmadığını anlıyoruz. Sonraki sahnede sadece üyelerin ayakkabılarını görüyoruz, tek topuklu kadın ayakkabısı Margaret'e ait. Thatcher'ı sürekli erkekler arasındaki tek kadın olarak görüyoruz çekimlerde.

Daha sonra filmde Thatcher'ın Eğitim Bakanı olduğu döneme geliyoruz. Parlamentoda Thatcher konuşma yapmak için sahneye çıkıyor. Yine parlamentodaki tek kadın olarak Margaret'i görüyoruz. Margaret kendinden emin bir şekilde kürsüye çıkıyor ve konuşmaya başlıyor. Konuşmasını bitirip yerine geçiyor, kürsüye gelen İşçi Partili bir erkek üye, bir eli cebinde alaycı bir şekilde “bana sorarsanız bu genç bayanın sesi gereğinden fazla cırtlak çıkıyor” diyerek gülmeye başlıyor, aynı anda tüm erkekler gülmeye başlıyor. Aynı erkek üye devam ediyor parmağını sallayarak ve gülerek alaycı şekilde “bizim onu ciddiye almamızı istiyorsa öncelikle sakın olmayı öğrenmesi gerek” diye devam ediyor konuşmasına. Bunun üzerine erkeklerle dolu salonda İşçi Partili erkek üyelerin hepsinin güldüğünü görüyoruz. Muhafazakâr partili erkek üyeler ise bu esnada daha ciddiler, aralarında tek tük gülümseyenler görünüyor. Bu sahnede kadın bir siyasetçi olan Margaret Thatcher'ın erkek siyasetçiler tarafından maruz kaldığı psikolojik şiddeti açıkça görüyoruz. Thatcher bir kadın olduğu için kadınlara özgü özellikleri dolayısıyla küçümseniyor, değersizleştiriliyor.

Filmde daha sonra Thatcher'ın Muhafazakâr Parti liderliği için aday olmaya karar verdiği sahne geliyor. İlk direnç öncelikle kendi ailesi içerisinde yaşanıyor. Thatcher'ın kızı ve kocası ailesini ikinci plana atmakla eleştiriyor kendisini. Fakat Thatcher kararlı davranıyor ve aday oluyor. Seçim kampanyası için bir odada Thatcher'ı partili iki erkek üye ile görüyoruz. Bu erkek üyeler Thatcher'ın kıyafetlerinde değişiklikler olması gerektiğini söylüyorlar. Şapkası ve incilerin gitmesi gerektiğini söylüyorlar. Özellikle sesinin ve şapkalarının muhafazakâr bir ev hanımını andırdığını söylüyorlar. Özellikle sesinin fazla tiz çıktığı, yüksek ve otoriter olmadığını belirtiyorlar. İnsanların, bir kadının onlara nutuk çektiğini veya kabadayılık etmesini istemeyeceklerini ekleyerek, bunun yerine insanların ikna edilmeleri gerektiğini söylüyorlar. Thatcher ise burada önemli olanın kariyerinin olmadığını cinsiyeti olduğunu söylüyor. Uyum sağlamak için çok çabaladığını ama hiçbir zaman onlardan birisi olmayacağını da ekliyor. Karşısındaki erkek üyeler ise Thatcher'ın sesini, görünüşünü bir liderde olması gereken şekle sokmak gerektiğini belirtiyor ve Thatcher'ın başbakan olabileceğini söylüyorlar. Thatcher ise İngiltere'de bir kadının başbakan olmasının imkânsız olduğunu söylüyor ve “en azından bizim ömrümüz boyunca” diye ekliyor. Thatcher aslında lider olmak istemediğini, partiyi ayağa kaldırmak için aday olacağını söylüyor. Erkek üyeler ise Thatcher'a lider olması gerektiğini konusunda ısrarcı davranıyorlar. Sonunda ise Thatcher şapkadan vazgeçebileceğini ama incileri ikiz çocukları doğduğunda kocası hediye ettiği için onlardan vazgeçmeyeceğini kararlı bir şekilde söylüyor.

1979 seçimlerinde Margaret Thatcher, İngiltere tarihinin ve batının ilk kadın Başbakanı olarak seçiliyor. Filmin ilerleyen sahnelerinde başbakanlığı süresince Thatcher'ın hırslı ve dik başlılığından dolayı etrafındaki çalışma arkadaşlarının ve halkın tepkisini çektiğini ve popülaritesini yitirdiğini görüyoruz. Margaret Thatcher'ın erkek egemen siyaset alanında bir kadın olarak ayakta kalabilmek ve otoritesini kabul ettirmek için gittikçe daha sert ve gaddar olmaya başladığını görüyoruz. Filmde, eril siyasal alanda bir kadın lider olarak var olabilmek için kibirli, başkalarının fikrine saygı duymayan bir kadın lider görüyoruz.

1990'da Thatcher, tekrar kazanamayacağını anlayınca Muhafazakâr Parti liderliğinden ve başbakanlıktan istifa ediyor. Thatcher, filmin sonlarında hayalinde konuştuğu eşine; “tek isteğim bu ülkede bir fark yaratmaktı, çocuklarımın mutlu olmalarıydı, senin de mutlu olmandı Dennis” diyor. Filmin başından beri ölen eşinin eşyalarını toplamayı reddeden Margaret, eşinin eşyalarını toplamaya başlıyor ve hayalindeki eşiyile istemeden de olsa vedalaşılıyor ve tek başına olmak istemediğini ağlayarak söylüyor. Filmin son sahnesinde Thatcher'ı filmin başından beri olmak istemediği yerde, mutfakta lavaboda bulaşık yıkarken görüyoruz. Film bu son sahneyle bitiyor.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kadınlara yönelik şiddet suçu sadece fiziksel şiddet, tecavüz ve tacizle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir boyuta sahiptir. Eril bir dünyada varlık mücadelesi sürdüren kadınlar, sıklıkla psikolojik şiddete de maruz kalmaktadırlar. Özellikle erkek egemen bir alan olan siyasal alanda, bir kadının lider olarak var olabilmesi zorlu bir mücadeleyi gerektirmektedir. Erkekler tarafından evle özdeşleştirilen kadınların, gücü ellerinde bulunduran, önemli kararlar alan konumlarda olmaları büyük bir dirençle karşılanmaktadır. Korunaklı evlerinde ailenin bakımından sorumlu görülen kadınların, siyasette söz sahibi olmalarının önemli bir örneği olan Margaret Thatcher, siyasi bir figür olarak çok eleştiriler almış olsa da bir kadının eril siyasal alanda başabileceklerini göstermesi açısından değerlidir.

Demir Leydi filminde, bir kadın siyasetçi olarak Margaret Thatcher'ın siyasal ve özel hayatından kesitler görüyoruz. Film, geçmiş ve bugün arasında kesitlerle geçiyor. Filmde Margaret Thatcher'ın siyasette ilgi duymaya başladığı ve ilk defa siyasete atıldığı dönemleri izliyoruz. Bir kadın olarak erkeklerle çevrili siyaset sahnesinde, Thatcher'ın karşılaştığı zorluklar detaylı olarak verilmese de bazı sahnelerde özellikle cinsiyetçi yaklaşımların vurgulandığını görüyoruz. Thatcher'ın erkekler tarafından maruz kaldığı psikolojik şiddet karşısında dik duruşu ve kararlığı filmde özellikle vurgulanan konulardan birisidir.

Filmde Margaret Thatcher'ın kadınlar tarafından da psikolojik şiddete maruz kaldığını görüyoruz. Siyasette var olmak isteyen bir kadının, diğer kadınlar tarafından küçümsendiği, alaycı ve cinsiyetçi bir dille küçümsendiği yemek sahnesi örneklerden birisi. Parlamentoda ise erkekler tarafından kadınlara biçilen özelliklerle Thatcher'a şiddet uygulandığını izliyoruz. Sesinin tizliği, şapkası ve incisi ile güçsüz bir ev kadını olarak nitelendirilmesi, Thatcher'ın maruz kaldığı şiddete örneklerden bazıları olarak öne çıkıyor. Margaret Thatcher ise filmin başlarında mutfakta bulaşık yıkayan bir kadın olarak ölmeyeceğini ifade derken, filmin son sahnesinin mutfakta bulaşık yıkayan Thatcher ile bitmesi, izleyici de ne yaparsa yapsın bir kadının sonunda asıl yerinin ev olduğu düşüncesini uyandırıyor. Bu yaklaşım, cinsiyetçi bir bakışın devamı olarak nitelendirilebilir.

Kadınların uğradıkları şiddet pratikleri, kadınların maruz kaldıkları ayrımcılık uygulamalarının önemli sebeplerinden birisidir. Özellikle ev ile ilişkilendirilen kadınların, kamusal alanda güçlü bir figür olarak var olabilmeleri erkek egemen dünyada çeşitli zorlukları da barındırmaktadır. Siyaset erkek egemen bir alan olarak geçmişten bugüne hala kadınların yeteri kadar yer alamadıkları bir alandır. Siyasal alanda yer almayı başaran kadınlar ise ya güçlü konumlara gelememekte ya da uğradıkları farklı şiddet pratikleri ile bu alandan çekilmek zorunda kalmaktadırlar. Margaret Thatcher gibi kararlı ve kendinden emin bir şekilde mücadele ederek var olmaya çalışan kadınlar ise maruz kaldıkları psikolojik şiddetle her an mücadele etmek zorundadırlar.

Siyasal alanda kadınların katılım ve temsillerinin yetersiz kalmasının nedenlerinden birisi de siyasette kadınların maruz kaldıkları şiddet pratikleri olduğu düşünülmektedir. Erkek egemen bir alan olan siyaset bu alanda erkekler tarafından kullanılan dil, söylemler bağlamında düşünüldüğünde kadınları dışlayan, görmezden gelen, ikincilleştiren bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyetçi bir bakış çerçevesinde duygularla özdeşleştirilen kadınların, aklın egemen olduğu, ciddi kararların alındığı siyasal alanda var olabilmeleri ataerkil bir dünyada kolay olmamaktadır. İlgili alanda çalışan bilim insanlarının, kadına yönelik şiddet konusunu kadınların sahip oldukları diğer kimlikleri ve mesleklerini de göz önünde bulundurarak sorgulamalarının, söz konusu ayrımcı ve şiddet pratiklerinin görünür olmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aalberg, T., & Jenssen, A. T. (2007). Gender Stereotyping of Political Candidates An Experimental Study of Political Communication, *Nordicom Review*, 28(1), 17-32.

Acar, F. (2010). Türkiye’de Kadınların İnsan Hakları: Uluslararası Standartlar, *Hukuk ve Sivil Toplum, Kadın Hakları Uluslararası Hukuk ve Uygulama* içinde, 13-22, (Ed.) Gökçe Çiçek Ayata, Sevinç Eryılmaz ve Bertil Emrah Oder, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Acar-Savran, G. ve Tura-Demiryontan, N. (2020). *Kadının Görünmeyen Emegi*, Yordam Kitap, İstanbul.

Altındal, Y. (2009). Erkesi Siyasetin ‘Erk’siz Dublörleri, *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 12, Sayı: 21, 351-367.

Australian Human Rights Commission (2021). *Set the Standard: Report on the Independent Review into Commonwealth Parliamentary Workplaces*, Erişim Adresi: <https://humanrights.gov.au/set-standard-2021>.

Aydın, F. Ç. (2013). Siyasette Kadın Tektipleştirme Süreçleri, N. Mutluer (Ed.), *Cinsiyet Halleri Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları* içinde, (s. 103-121). İstanbul: Varlık Yayınları.

Berktaş, F. (2004). Kadınların İnsan Hakları Gelişimi ve Türkiye, *Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*, No 7. Erişim adresi: https://stk.bilgi.edu.tr/media/uploads/2015/02/01/berktay_std_7.pdf.

Council of Europe Convention on preventing and combating violence against women and domestic violence (Istanbul Convention) (2011), Article 3, Erişim Adresi: <https://rm.coe.int/168046031c>.

Çakır, S. (2013). *Erkek Kulübünde Siyaset-Kadın Parlamentelerle Sözlü Tarih*, İstanbul, Versus Yayınları.

Değirmenci, N. (2022). Türkiye’de Kadının Siyasal Temsil Sorunu Üzerine Bir İnceleme, *Fenerbahçe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 2, 409-430.

Ecevit, Y. (1985). Üretim ve Yeniden Üretim Sürecinde Ücretli Kadın Emeği, *Yapıt Dergisi*, No:85, 77-90.

Fedi, A., ve Rollero, C. (2016). If stigmatized, self-esteem is not enough: Effects of sexism, self - esteem and social identity on leadership aspiration. *Europe's Journal of Psychology*, 12:4, 533–549.

Genç, K. Y. ve Kara, M. A. (2019). Dünya’da Önde Gelen Kadın Politikacıların Liderlik Tarzlarının Analizi, 4th International Symposium on Innovative Approaches in Social, Human and Administrative Sciences, 4 (8), 247-253, November 22-24, Samsun.

Inter- Parliamentary Union (IPU)- African Parliamentary Union (APU) (2021). *Sexism harassment and violence against women in parliaments in Africa*, Erişim Adresi: <https://www.ipu.org/resources/publications/issue-briefs/2021-11/sexism-harassment-and-violence-against-women-in-parliaments-in-africa>.

Inter- Parliamentary Union, (2023). Women in parliament in 2022: The year in review, Erişim Adresi: <https://www.ipu.org/resources/publications/reports/2023-03/women-in-parliament-2022>.

Inter- Parliamentary Union, (2017). Women in parliament in 2016: The year in review, Erişim Adresi: <https://www.ipu.org/resources/publications/reports/2017-03/women-in-parliament-in-2016-year-in-review>.

Inter-Parliamentary Union (2016). Sexism, harassment, and violence against women parliamentarians. Geneva: Inter-Parliamentary Union. Erişim adresi: <https://www.ipu.org/resources/publications/issue-briefs/2016-10/sexism-harassment-and-violence-against-women-parliamentarians>.

Kadın dayanışma Vakfı (2007). Kadına Yönelik Şiddet El Kitabı, İç Anadolu Bölgesi’nde Kadına Yönelik Şiddete Karşı Duyarlılık Geliştirilmesi ve Yerel İşbirlikleri Kurulması Projesi Kapsamında, Ankara.

Krook, M. L. and Sanin, J. R. (2019). The Cost of Doing Politics? Analyzing Violence and Harassment against Female Politicians, *Perspectives on Politics*, Volume 18, Issue 3, 740-755.

Kuyucu, N. (2015). Kadınların Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi önünde adalete erişim sorunu: mahkeme kararlarında cinsiyet ayrımcılığı olarak kadına yönelik şiddet, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, Cilt 7, Sayı 1, 61-77.

Özdikmen, T. ve Kartın, C. (2021). Britanya'nın Demir Leydisi: Margaret Thatcher'ın 1983'e Kadar Yaşamı, *KTÜEFAD*, 1 (2021), 49-61.

Pandea, A.-R., Grzemny, D. ve Ellie Keen (2019). *Gender Matters: A manual on addressing gender-based violence affecting young people*, Council Of Europe, Erişim Adresi: <https://rm.coe.int/chapter-1-gender-identity-gender-based-violence-and-human-rights-gende/16809e1595>.

T. C. Aile ve Sosyal Bakanlığı'nın Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele IV. Ulusal Eylem Planı 2021-2025 (2021). Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara. Erişim Adresi: <https://www.aile.gov.tr/media/82082/kadina-yonelik-siddetle-mucadele-iv-ulusal-eylem-plan-2021-2025.pdf>.

UN Declaration on the Elimination of Violence against Women (1933). Article 1, Erişim adresi: <https://www.ohchr.org/sites/default/files/eliminationvaw.pdf>.

Walby, S. (2012). Violence and Society: Introduction to an Emerging Field of Sociology, *Current Sociology*, Vol. 25, 95-111.

TÜRK SİNEMASINDA SUÇ TASARIMININ KAYNAKLARI (1960-1980)

Bu çalışma 12.12.2020 tarihinde Covid-19 Salgınında hayatım kaybeden annem Emine Cerit Akdağ'ın hatırasına adanmıştır.

Menderes Akdağ¹⁴

Giriş

Türk sinemasında filmlerin içine oldukça fazla suç unsurları ilave edilmiştir. Suç kavramı ve suç çeşitleri oldukça geniş bir konudur. Çalışmamızın elbette bir sınırlılığı söz konusudur. Bundan dolayı araştırmamızda yönetmenler ile senaryo yazarlarının filmlerinde trafik ve otomobiller bağlamında ortaya koydukları suç unsurlarını nereye dayandırarak veya nerelerden ilham alarak tasarladıkları ortaya konmaya çalışılmıştır. 1960-1980 arasında genelde Türk filmlerine trafik ve otomobil bağlamında suç unsurları yerleştirilmiştir:

- Arabayla yayaya çarpıp kaçma
- İşlenen bir cinayete trafik kazası süsü verme
- Araçların uyuşturucu vb. kaçakçılık eylemlerinde kullanılırken araçlara yasal malzeme taşıyor süsü verme

Araştırmamızda yöntem olarak kimi filmler izlenmiş, dönemin gazeteleri taranmıştır. Buralardan elde edilen bilgiler birbirleriyle karşılaştırılarak bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmamız için Gecelerin Ötesi (Erksan, Gecelerin Ötesi, 1960), Siyah Otomobil (Gülyüz, 1966) vb. filmler izlenmiştir. Çalışmamızla birlikte 1960-1980 arasında Türk sinemasında filmlerde görülen yukarıdaki suç unsurları yönetmenler veya senaryo yazarları tarafından daha çok o günkü Türkiye şartlarından ilham alınarak tasarlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

14 Doç. Dr. – Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, menderes.akdag@adu.edu.tr

1. Toplumda Araba ve Şoför Algısı

Türkiye’de 1950 sonrası karayolları meselesi daha çok devreye girer. Aslında günümüzde o günlere dair demiryolları konusu ihmal edildi şeklinde bir tutarlı eleştiri getirilirse getirilsin o gün karayolları ve otomobiller hakkında insanların zihninde bambaşka bir şekilde bir algı var edilmiştir (Akdağ, 2022). Demokrat Parti (DP) iktidarı döneminde karayolları ve otomobiller üzerinden propaganda söylemi geliştirilmiştir. Bunda da başarılı olunmuştur. O gün için bir köyde tarlaya amele götüren bir ağa araba sahibi ise avantajlıdır. Kimi köylülerin sırf arabaya binmek için bu ağayı iş için tercih ettikleri olurdu. Araba kullanan gençlere, genç kızların daha çabuk gönül kaptırdığı söylenmektedir. 1960’ta çekilen *Gecelerin Ötesi* adlı filmde bir kızın nişanlısının arabasına binerken ilk kez hususi bir arabaya (otomobil) biniyorum demesi oldukça ilginçtir (Erksan, *Gecelerin Ötesi*, 1960). Kasabalarda çocuklar park eden arabaların hız (gösterge) panellerini kontrol eder; kendi aralarında hangi arabanın daha hızlı gittiği konusunda iddiaya girerlerdi. Çocuklar, bir mahalleye gelen arabaların arkasına takılırdı. (Cerit, 2020). Hatta bu durum pek çok filmde tam bir klişe haline gelmiştir (Yılmaz, Keşanlı Ali Destanı, 1964).



Resim 1: Türkiye’de araba algısı, çocukların merakla ve imrenerek arabaların arkasına takılması (Güney, 1974).



Resim 2: Çocukların arabaların peşine merakla takılması (Yılmaz, Bir Yudum Sevgi, 1984).

Türkiye’de 1970 öncesi arabalarda yabancı marka hâkimiyeti vardır. 1950’den itibaren Chevrolet hususi otomobil olarak yaygındır. Gecelerin Ötesi adlı filmde otomobiller Chevrolet, kamyon gibi ağır vasıtalar MAN; Polis arabaları şeytanarabası olarak bilinen Jeep’tir. (Erksan, Gecelerin Ötesi, 1960). Trafik kazalarının da yoğunluğuna bakacak olursak taşıtlar hayatımıza daha çok bir tüketim alışkanlığı olarak girmiştir. Trafik kültürünün çok gerilerden geldiği aşikârdır. 1950’lerden 2000’lere kadar bu kültürün çok yavaş bir şekilde topluma yerleştiği görülmektedir. Sarı Mercedes adlı film bir gurbetçinin arabasıyla tek başına Almanya’dan Türkiye’ye yolculuğunu anlatmaktadır. Bu filmde Avrupa ülkeleri ile Türkiye arasındaki fark trafik anlamında ortaya konur (Okan, 1992). Bu bağlamda 1978 yılında bir şoförle yapılan röportaj ilginçtir: “Avrupa’da transit geçiş var. Çünkü kırtasiyecilik yok. Burada (Türkiye) iki gündür gümrükte bekliyorum.

Solda debriyaj sağda fren

Ne dost kaldı ne de yaren

Şoför yurttaş yoktur çaren

Bitmez çilen hey arkadaş” (TRT Arşiv, 1978).



Resim 3: Türkiye’de Amerikan arabaları (Erakalın, 1965).



Resim 4: Amerikan Chevrolet marka araba (Seden, 1965)

Şoförler pek çok filmde başroldedir (Göreç, Otobüs Yolcuları, 1961). Kadın kimliğinin inşası için şoförlük önemli bir meslektir. Metin Erksan bu gerçeği görür. Şoför Nebahat filmi yapar (Erksan, Şoför Nebahat, 1960). Döneminde pek görülmeyen kadın şoför örneğine Şoför Nebahat adlı filmlerinde yer verilir (Duru, Şoför Nebahat ve Kızı, 1964). Batıda kadın şoförler çok önceden itibaren filmlerde görülüyorken söz konusu Şoför Nebahat filmlerinde şoför karakteri erkekleşmiş kadın olarak tasvir edilir. Söz konusu filmlerin devamları birbiri ardına çekilir. (Duru, Şoför Nebahat Bizde Kabahat , 1965). 1970 yılında da filmin yeniden tasarımı yapılır (Duru, Şoför Nebahat, 1970). Adnan Menderes dönemindeki zenginleşme hayallerinin Türk toplumuna yansımalarının anlatıldığı Gecelerin Ötesi adlı filmde de ana

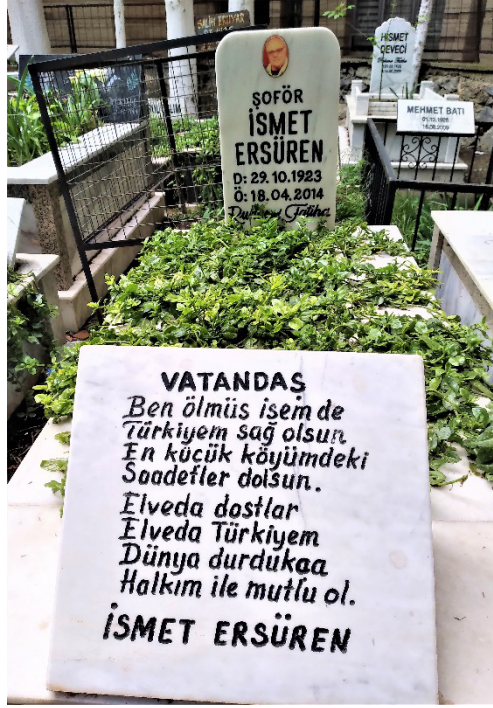
karakterler şofördür (Erksan, Gecelerin Ötesi, 1960). Bir Yeşilçam filmi kabul edilen Çiçek Abbas'ın iki ana karakterin de ikisi şofördür (Çetin, 1982). Arabesk filmlerde de başkarakterin çoğu şofördür (Tatlises, 1985). 1970'lerin sonunda çekilen Sultan adlı Yeşilçam filmi için de aynı şey geçerlidir (Tibet, Sultan, 1978). Orhan Gencebay'ın başrol oynadığı filmler için de benzer şeyler söylenebilir (Gencebay, 1976). Bunun yanında filmlerin pek çoğunda yan karakterlerde şoförlerin olduğu görülmektedir. Örneğin Gurbet Kuşlar adlı filme konu olan ailenin bıçkın oğlu şofördür. Bu ailenin babası oto tamircisidir. Fakat onun işleri bozulunca o da şoförlüğe başlar.



Resim 5: Amerika'da kadın şoförler (Hawks, 1946).



Resim 6: Şoförlüğün mezar taşlarına yansımaları (Germencik Mezarlığı, 2006).



Resim 7: Bir şoför mezarı: “Vatandaş, ben ölmüş isem de Türkiye’*m* sağ olsun! En küçük köyümdeki saadefler dolsun. Elveda, dostlar; elveda Türkiye’*m*! Dünya durdukça halkım ile mutlu ol! Şoför İsmet Ersüren (Kuşadası Mezarlığı, 18.04.2014).



Resim 8: Bir şoför mezarı (Söke Asri Mezarlığı, 2010).

2. Trafik

1960-1980 arasında Türkiye’de ulaştırma veya trafik pek çok büyük şehirde önemli bir sorundur. İnsanlar bir yerden bir yere ulaşmamakta, zamanlarının büyük çoğunluğunu yollarda geçirmektedir. Bu durum o dönemde çekilen pek çok filmde mit olarak kullanılmıştır (Alasya, Petrol Kralları, 1978). 1970 sonrası trafik sorununu çözmek için ilave tedbirler alınsa ve büyük yatırımlar yapılırsa dahi sorun gittikçe büyür. İstanbul trafiğini rahatlatması için 1973 yılında açılan Boğaziçi Köprüsü’nde (Şehitler Köprüsü) ve bağlantı yollarında trafik sıkışıklığı yaşanır. Burada ücretli geçiş söz konusudur. Sürücüler para ödemek için turnikelerde fazla bekleme yapmaktadır. Bu da araç kuyruklarına neden olmaktadır. Turnike ve gişe sayılarını artırma gibi basit çözümleri dahi almakta iktidarların geç kaldığı, şehir içlerinde pek çok kavşakta trafik ışıklarının bozuk olduğu görülmektedir. (Hürriyet, 17.03.1977).

Trafik ve araç yoğunluğu hemen her yerdedir. Yayaların kontrolsüz bir biçimde karşıdan karşıya geçmeye çalıştıkları o dönemde çekilen pek çok filmin sahnelerinden birini oluşturur. Sultan Ahmet Meydanı gibi pek çok yerin park edilmiş otomobiller tarafından işgal edildiği görülür. Sultan Ahmet Camii ile Ayasofya arasını araba yoğunluğundan yürümenin mümkün olmadığı söylenebilir. Topkapı Sarayı önünde yer alan III. Ahmet Çeşmesine sıfır mesafede araçların park edildiğine şahit olunur. Aynı dönem Türkiye’de turizmin ciddi anlamda başladığı yıllar olması nedeniyle yaşananlar ilginçtir. İstanbul’da tarihi yarımadaı çevreleyen ve surları takip eden yoldaki kaldırımların tamamı park etmiş kamyon gibi ağır vasıtalarla işgal edildiği anlaşılmaktadır. Bütün bunların insanlar tarafından da normalleştirildiği görülür (İstanbul 1975 Archive Footage, 2020). 1971 yılında babası mühendis olan iki İngiliz çocuk babaları iş için İstanbul’a gelince babalarıyla birlikte bir müddet İstanbul’da yaşarlar. BBC, bu çocukların gözünden bir İstanbul belgeseli yapar. Belgeselde çocuklar İstanbul’da arabaların çok hızlı gittiğinden ve ani fren yaptıklarından şikâyet ederler. Çocuklar bu durumun çok tehlikeli olduğunu belirtir. Arabalar çoğu kez zikzak çizerek trafikte ilerlemektedir. İngiltere’de kendilerinin yaşadığı şehir olan Bristol’le İstanbul’u karşılaştırarak Bristol’de arabaların korna çalmadığından ve sokakların sakin oldu-

ğundan söz ederler. (BBC, 1971).



Resim 9: İstanbul'da trafik keşmekeşi (Olgaç, 1975).

İstanbul'da pek çok yerde belediye hizmetlerinde aksamalar yaşanır. Özellikle yolların bozukluğu araçların yıpranmasına, trafiğin tıkanmasına, trafik kazalarına neden olmaktadır (Hürriyet, 20.03.1977). 1977'de Türkiye'de yerel seçimler yapılır. Bu anlamda CHP Aydın Belediye Başkanı Muhterem Ağababaoğlu, “çukursuz yol, çamursuz su” sloganını üretir. Bu şekilde Adalet Partisi'nin kalesi olarak bilinen Aydın'da seçimi kazanır. (Ağababaoğlu, 2018) Kimi zaman belediyeler, Avrupa ülkelerine bakarak kimi yolları yayalaştırma projesi dahilinde trafiğe kapatır. Ancak yeni yollar açılmadığı, mevcut yollar genişletilmediği, otoparklar yapılmadığı, kentlerin durmadan göç alması ve araç sayısının sürekli artmasından dolayı yapılan bu projeler trafik tıkanıklığının daha artmasına neden olur (Hürriyet, 23.03.1977). İstanbul'da 1970'lerin ikinci yarısında trafik sorununun ne denli arttığı pek çok filme yansır. Aynı zamanda ticari taksi plakalarındaki sınırlama, kimi hat sahiplerini zengin eder. Ancak hatlarda çalışan taksiler yetersizdir. Duraklarda insanlar yığılır. Taksi veya dolmuş taksiler balık istifi insan taşırlar. Hat sahiplerinin direncine karşılık dönemin İçişleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk'ün plaka sınırlaması kaldırılmalı şeklindeki beyanatı filmlere yansır (Gören, Taksi Şoförü, 1976). Döneminde işçi örgütlerinin güçlü olması nedeniyle görel olarak reel ücretler yüksektir. Bu bağlamda alt sınıflara yönelik Murat 124, Anadolu gibi arabaların üretilmeye başlanmış olması ve bunların çok ciddi reklamlarla pazarlanması Türkiye'de araç sayısında

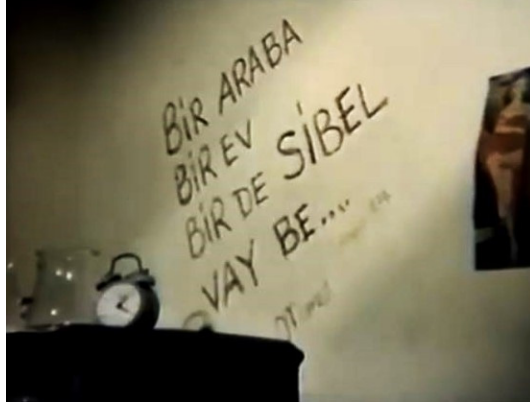
patlamayı beraberinde getirir. Mercedes vb. araçların aksine onların alt sınıflara dönük pazarlama stratejisi de bunda etkili olur. Böylece trafikte sorunlar gittikçe ağırlaşır.



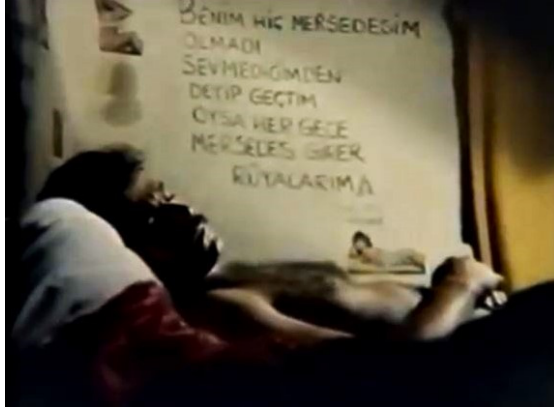
Resim 10: Murat 124 Reklamı (Hürriyet, 1.02.1971).



Resim 11: Mercedes pazarlama stratejisi: Aslan ikonu ve üst sınıflara dönük pazarlama (Mercedes-Benz SG, The new Mercedes-Benz S-Class: King of the City Jungle, 2023).



Resim 12: Türkiye’de 1970’lerde insanların araba özleminin filmlere yansması: “Bir araba, bir ev, bir de Sibel vay be... (Gören, Taksi Şoförü, 1976).



Resim 13: 1970’lerde alt sınıflarda Murat 124 ve Mercedes algısının bir filme yansması: “Benim hiç Mercedes’im olmadı. Sevmediğimden deyip geçtim. Oysa ki her gece Mercedes girer rüyalarım” (Gören, Taksi Şoförü, 1976).

3. Trafik Kazaları

Trafik yoğunluğu ve trafik kazaları dönemin en önemli sorunlarından bir tanesidir. Trafik kazaları bazen bir köyün yok olmasına, o bölgenin tamamen terk edilmesine neden olur. 1960’lardan beri yaşanan trafik kazaları sorunu bazen alevlenerek bazen durularak günümüze kadar gelir. 2000 yılında Kars’ta Boğatepe köyünde öğrenci taşıyan servis aracına tırın çarpması sonrası 23 kişi ölür. Pek çok kişi

de yaralanır (Türkiye, 19.09.2000). Kaza sonrası köyden göç artar. Karayollarında sıklıkla kazalar meydana gelirken görece daha güvenli demiryollarında da kazalar meydana gelmektedir (Hürriyet, 08.01.1977). Trafik kazaları o günkü trajik bazı olayların yaşanmasına da neden olmaktadır. Araba çarpması sonucu hayatını kaybeden bir işçinin cebinden borç listesinin çıkması o gün insanların borç içinde yüzdüğünün ve bozuk ekonomik düzenin bir delili gibidir (Hürriyet, 09.01.1977). Alkollü araç kullanma veya fren tutmaması gibi nedenlerle duraklara dalan araçlar, pek çok kimsenin yaralanmasına veya ölümüne neden olmaktadır. Bu durum o günleri anlatan filmlerde tam bir klişe haline gelir. Şoförler, pek çok filmde aşırı özgüvenli şekilde tasvir edilmiştir. Bu özgüven kazalara davetiye çıkarmaktadır. Özetle Türkiye’de trafik ve trafik kazaları uzun yıllar sorun olacaktır (Akdağ, Yeşilçam ve Filmler -1 | Türk Sineması’nın Şoförleri | Otomobiller - Arabalar, 2023). Gecelerin Ötesi adlı filmde uzun yolda bir kamyon muavini olarak çalışan bir kişi için onun nişanlısı tarafından trafik kazaları yüzünden endişe duyulması ilginçtir. (Erksan, Gecelerin Ötesi, 1960). Aslında filmlere yansıyan trafik görüntüleri 1980 öncesinde sıklıkla yaşanan ölümlü trafik kazalarının nedenlerini açıklamaktadır.



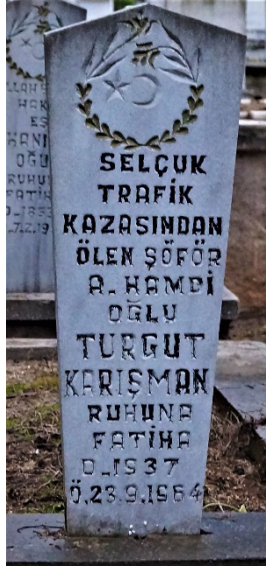
Resim 14: 1980 öncesinde Türkiye iki şeritli bölünmemiş şehirlerarası yol geçeceği (Güney & Gören, Endişe, 1974)



Resim 15: Kamyon kasasında yolculuk (Güney & Gören, Endişe, 1974)



Resim 16: Minibüs tavanında ve askı merdivenlerinde yolculuk, çocukların arabaların peşine takılması (Güney, Ağıt, 1971).



Resim 17: Bir trafik kazasında hayatını kaybeden bir şoförün mezar taşı, (Selçuk Mezarlığı, 23.09.1964).

Dönemde trafik kazalarından en çok çocukların etkilendiği görülür (Hürriyet, 2.02.1971). 1980 öncesi mezar taşlarına en fazla yazılan ölüm nedeninin trafik kazaları olduğunu mezar taşları üzerinde çalışmış birisi olarak söyleyebilirim (Akdağ, Verem Gerçeğinin Mezar Taşlarına Yansıması Ve Toplum Psikolojisine Etkisi, 2021).



Resim 18: Trafik kazasında hayatını kaybeden çocuk.



Resim 19: Trafik kazalarında trajedi: Bir ailenin 1962 yılında bir erkek çocuğu olur. Bu çocuk 5 yaşındayken trafik kazasında vefat eder. Aynı ailenin bu sefer 1971 yılında bir kız çocuğu olur. O çocuk da 5 başındayken hayatını bir trafik kazasında kaybeder: Birinci mezar taşı- Zehir kattım aşımaya, bahtsız yazın başımaya, trafik kazasında vefat eden Ramazan oğlu Salih Küçük Kaplan. Ruhuna Fatiha, D: 1962, Ö: 25.06.1967. İkinci mezar taşı- Yeni girdim beş yaşımaya, doyamadım an-neme babama, ecel beni yakaladı trafik kazasında, Tülay Küçük Kaplan. Ruhuna Fatiha, D. 18.05.1971, Ö: 16.05.1976. (Selçuk Mezarlığı, 1962-1976).



Resim 20: Çocuk mezar taşı: Allah Baki, doldurmadım 4 yaşımı, otobüs ezdi güzel başımı, doymadan anama babama terk eyledim dünyayı. Tevfik kızı A. Fatma Kavruk. Ruhuna Fatiha, D. 27.12.1955, Ö: 15.12.1959. (Aydın Telli dede Mezarlığı, 15.12.1959).



Resim 21: Mezar taşı: Traktör kazası (Aydın Telli dede Mezarlığı, 1956).



Resim 22: Almanya'da trafik kazasında hayatını kaybeden gurbetçi (Aydın Telli dede Mezarlığı, 23.06.1966).



Resim 23: 39 yaşında hayatını trafik kazasında kaybeden kişi (Aydın Ortaklar Mezarlığı, 12.06.1979).



Resim 24: Baba ve oğul trafik kazası kurbanı: Bir Ağustos gününün tozu toprağı gamı kederi ile akşam paydosu yapmış, özlemini duyduğu yavrusunu görmek için Kuşadası yolunda giderken bir trafik kazasında aynı anda Mevlası'na kavuşan oğlumuz ve babamız- Aslan Demirci 1953 / Mustafa Demirci 1984 (Selçuk Mezarlığı, 1994).

4. Türk Sinemasında Suç ve Suç Tasarımı

1950'lerden itibaren Türk siyaseti üzerinde ciddi bir Amerikan etkisi görülür. Bu durum eğitimden kültüre oradan sinemaya tüm alanlarda etkisini gösterir (Akdağ, Deli Gönüm, 2018). Türk sinemasında Amerikan filmlerinin yeniden tasarım (remake) örnekleri görülür. (Kaya, 2014). Bu arada özellikle Amerika'da etkisini gösteren hippie kültürünün etkisiyle erotik filmler devreye girer. Türkiye'de Film piyasasının büyük çoğunluğu Amerikan filmlerinin hâkimiyeti altındaydı. Örneğin 1942 yapımı, Türk Amerikan ilişkilerinin yoğun olarak başladığı dönem olan 1946 yılında Türkiye'de gösterime giren Casablanca (Curtiz, 1942) adlı filmde sonra Türkiye'de pek çok restoran, eğlence mekânı ve gaziroya Kazablanka adının verilmesi bu bakımdan önemlidir. 1970 yılında çekilen Karagözlüm adlı filmde Azize rolündeki Türkan Şoray'a gaziroya şarkıcılık yaparken Hollywood'dan teklif gelmesi ve filmin bu çevrede gelişmesi ilginçtir. (Yılmaz, Karagözlüm, 1970). Türkiye'de 1950 sonrasında Amerikan sinemasından esinlenerek suç filmleri yapılmaya başlanır. Özellikle 1960 sonrasında bu durum yoğunluk kazanır. Gecelerin Ötesi (Erksan, Gecelerin Ötesi, 1960), Siyah Otomobil (Gülyüz, 1966), Suçlular Aramızda (Erksan, Suçlular Aramızda, 1964) adlı filmleri bu şekilde değerlendirmek mümkündür. Ancak burada filmlerin içine hangi suç unsurlarının ne şekilde yerleştirildiği önem kazanmaktadır. Filmlere yerleştirilen suç tasarımlarında hangi kaynaklardan yararlanmıştı? Bütün bunları anlayabilmek için o günün Türkiye şartlarına bakmak gerekir.



Resim 25: Kazablanka (Casablanca) adlı gaziroyunun ışıklı panosunun 1970'te bir filme yansıdığı kare (Yılmaz, Karagözlüm, 1970).

Pek çok filmde şoförlerle içki arasında doğrudan bağ kurulmaktadır. İlginçtir o dönemlerde Türkiye'de içkili araba kullanma oldukça yaygındır (Duru, Şoför Nebahat Bizde Kabahat, 1965). Yine filmlerin önemli bir kısmında hız kutsanmaktadır (Duru, Şoför Nebahat,

1970). Sonuçta o günlerde trafikte tehlikeli araç kullanan insanların sayısı oldukça fazladır. Örneğin Fenerbahçe’de polislerin gözü önünde yollarda motosiklet yarışları yapıldığı, bunun halkın güvenliğini tehlikeye soktuğunu iddia edilir (Hürriyet, 3.05.1977). Bu tip nedenlerle duraklara dalan araçlar, pek çok kimsenin yaralanmasına veya ölümüne neden olmaktadır. Toplu taşıma araçlarının denize uçması, birbirleriyle çarpışması sonucu o günkü gazetelerin ifadesiyle katliam gibi kazalar ortaya çıkmaktadır. Gerçekte mevcut olan bu suçlar filmlerin birer sahnesi olarak yeniden var edilmektedir. Yayaları çarpan araçlar, çarptıkları kişileri yol ortasında bırakıp kimi zaman o bölgeden kaçmaktadırlar (Hürriyet, 21 Mart 1977). Yaralının o şekilde yol ortasında bırakılması ikinci bir kazaya uğrama riskini artırır. O dönemde acil sağlık hizmetlerinin gelişmemiş olması nedeniyle yaralılar genelde en yakındaki taşıtlarla hastanelerde taşınırdı. Yaralının o şekilde bırakılması onun daha geç hastaneye yetiştirilmesi demektir. Özetle yayaları çarpan şoförler olay yerinden kaçmaktadır. Bu şekilde pek çok insan faili meçhul trafik kazasına kurban gitmektedir (Hürriyet, 11.01.1971). Yukarıdaki benzer olaylar, filmlere de konu olur. Kast niyeti olmadan yayaya çarpma ve sonrasında onu orada bırakıp olaya karışan taşıtla olay yerinden uzaklaşma şeklinde oldukça fazla sahne tasarımı Türk sinemasında bulmak mümkündür. Aile Şrefi adlı film bir ailenin küçük oğluna bir arabanın çarpıp oradan kaçmasıyla başlamaktadır (Aksoy, 1976). Bunun yanında istenmeyen kişilerin trafik kazasına uğratılması veya arabayla çarpma şeklinde yaşamlarına kasti şekilde son verilmesi şeklinde bir suçtan burada söz etmek gerekir. 1970-1980 arasında siyasi şiddet ortamında bu tip suçlara sıklıkla rastlanmaktadır. Böylece kişiler kim vurduya gitmektedir. Bu tip cinayetlerin aydınlatılması bazen güç olmaktadır. Siyah Otomobil adlı filmdeki suç tasarımı söz konusu bu gerçeklikle uyuşmaktadır. Bu yapım, işlenen cinayetlere araba kazası süsü verildiği Amerikanvari bir filmidir. Bu filmde maktuller hızla giden bir arabayla kasten çarpılmaktadır. (Gül-yüz, 1966). Bunun yanında, dışarıda işlenmiş bir cinayete hayatını kaybetmiş kişinin bir trafik kazasında hayatını kaybetmiş gibi olaya süs vermek şeklinde başka bir olay daha vardır (Hürriyet, 21 Mart 1977). Şimdi burada sorulması gerek soru şudur: Filmlerdeki suç tasarımları o günün gerçeğinden hareketle mi hazırlanmıştır ya da o günkü bu tip suçların işlenmesinde filmlerdeki suç tasarımlarının etkisi

var mıdır? Teorik olarak medya içeriklerinin insan algıları ile anlayışını etki edebildiği gerçeğinden yola çıkarak o günkü suçların işlenme biçimlerinde film vb. medya içeriklerin etkisinin olduğu kabul edilebilir. Ancak bunun yapılacak bir takım araştırmalarla doğrulanması gerekir. Fakat çalışmamızın sonucu olarak filmlerde görülen suç tasarımlarında o günkü gerçekliğin etkisinin olduğu güçlü bir biçimde söylenebilir.



Resim 26: Gazete: Bir otomobil daha çarptığı çocuğu öldürerek kaçtı (Hürriyet, 2 Ocak 1971).



Resim 27: Şoförlerin içki hususunda birbirleriyle yarıştığı bir film sahnesi (Duru, Şoför Nebahat Bizde Kabahat , 1965).

Kimi filmlerde şoförler suçlu veya suç potansiyeli yüksek kişiler olarak tasvir edilmiştir. Örneğin İffet adlı filmde ana karakterde yer alan şoför tecavüzcü olarak betimlenmiştir (Tibet, İffet, 1982). Taksi ve dolmuşlar eskiden beri büyükşehirlerde önemli ulaşım vasıtası

olmuştur. Örneğin bu durum Gurbet Kuşları adlı bir filme yansır. İstanbul'a göç eden ailenin oğullarından bir tanesi taksicilik yapar. O günkü genel anlayışa göre bu karakter çapkın, gece hayatını seven bir kişi olarak filmde gösterilmiştir. Kendisi filmde suç potansiyeli yüksek bir kişi olarak tasvir edilmiştir. Bu kişi kız kardeşinin ölümüne de neden olmaktadır. (Refiğ, 1964). Gecelerin Ötesi filminde bir şoför ve onun muavininin çete kurup yol üzerindeki benzinlikleri soyduğunu görürüz. Bu film için Amerikanvari bir soygun filmidir denebilir. 7 arkadaş İstanbul ve çevresindeki benzin istasyonlarını soymaktadır. Bu film, daha sonra gençlere kısmen ilham vermiş ya da geleceği önceden görmüş olmalıdır. Çünkü 1970'ler boyunca Türkiye benzer soygun haberleri ile çalkalanmaktadır (Erksan, Gecelerin Ötesi, 1960). Öbür yandan işin gerçeğinde 1970'lerin koşullarında pek çok şoförün suç mağduru olduğu bilinmektedir. 1970'lerde taksi şoförlerinin sıklıkla soyulduğunu gazetelerden öğrenmekteyiz (Hürriyet, 22 Mart 1977). Ancak bankaların soyulduğu, siyasi şiddetin arttığı bir ortamda bu sorun medyada pek yankı bulmaz. Ancak şoförlerin suça karışması halinde bu durum basının daha çok dikkati çeker. Nitekim de sinemada da benzer durumlar yaşanır

1960'ların sonundan itibaren hippie kültürünün etkisiyle batıda ve Amerika'da gençler arasında uyuşturucu talebi artar. Bu durum kısmen Türkiye'yi de etkiler. 1960'ların sonundan itibaren pek çok filmde uyuşturucu sahneleri yer alır. Gelinek noktada Amerika Türkiye'yi uyuşturucunun merkezi olmakla suçlar. Pek çok gazetede Avrupa'ya malzeme götüren Türk tırlarında uyuşturucu yakalandığına dair haber yer alır (Hürriyet, 25.03.1977). Benzer durumlar filmlere de yansır. Cüneyt Arkın'ın başrol oynadığı pek çok filmde emniyet kuvvetlerince Avrupa'ya ihraç malı götürüyor süsü verilmiş pek çok tırda uyuşturucunun ele geçirildiği sahneler var edilir. Öbür yandan siyasi şiddet eylemlerinde, silahlı suikast olaylarında veya bombalama eylemlerinde çoğu kez Murat 124, Renault Toros gibi arabaların kullanıldığı görülür. Çünkü bu arabalar ucuzdur. Suç işlendikten sonra herhangi bir yere terk edilebilir veya yok edilebilirdi. Öbür yandan bu tip eylemler, eylemcileri ele vermemek için daha çok çalıntı arabalarla yapılmaktaydı. Dolayısıyla bu arabaların çalınması nispeten daha kolaydı. Türk sinemasında var edilen suikast sahnelerinin pek çoğunda Murat 124, Renault marka araçların kullanılması bu açıdan ilginçtir

(Güney & Ökten, Sürü, 1978).



Resim 28: Filmde durakta bekleyen hedef bir kişiye suikast düzenlemek için Murat marka arabanın durağa yanaşması (Güney & Ökten, Sürü, 1978).

SONUÇ

1950 sonrasında Türk sinemasında Amerikan etkisi görülür. Özellikle 1960 sonrası Türkiye’de Amerikanvari suç filmleri yapılır. Araştırmamızda önemli ölçüde film değerlendirilmiştir. O günkü Türkiye gerçeğini daha iyi anlamak için dönem gazetelerine bakılmıştır. 1950 sonrası Türkiye’de karayolları ön plana çıkmış, araç sayısı hatırı sayılır bir biçimde artmıştır. Kısa sürede arabalar bir suç aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yayayı çarpıp kaçanlar, kasten arabayla birini çarpma olayları, işlenen cinayetlere trafik kazası süsü verme çabaları, arabalarla yasadışı malzeme taşındığı halde arabalara ticari ürün taşıyor şeklinde süs verme işlenen suç tiplerinden bazılarıdır. Bu tip durumlar 1960’lar boyunca filmlerde görülen suç inşası veya suç sahnesi tasarımında da kullanılmıştır. Çalışmamızın sonucu olarak filmlerde görülen otomobil temelli suç tasarımlarında o günkü Türkiye gerçekliğinden yararlanıldığı söylenebilir. Ancak filmlerdeki suç sahnelerinin suçlulara ve suç potansiyeli olanlara ilham verip vermediği araştırılması gereken diğer bir husustur.

KAYNAKÇA

Ağababaoğlu, M. (2018, 12 15). 1977 Yerel Seçimleri,. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)

Akdağ, M. (Yöneten). (2018). *Deli Gönlüm* [Sinema Filmi].

Akdağ, M. (2021). Verem Gerçeğinin Mezar Taşlarına Yansıması Ve Toplum Psikolojisine Etkisi. F. Çakmak içinde, *Tarihsel Süreçte Anadolu'da Verem* (s. 245-275). Ankara: Gece Yayınları.

Akdağ, M. (2022, 12 17). *Otomobiller | Trenler - Müze | Adnan Menderes | Dünya - Türkiye ve Büyük Devrimler | Bir Gezi Öyküsü*. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=eEEMxE_LuU0 adresinden alındı

Akdağ, M. (2023, 10 1). *Yeşilçam ve Filmler -1 | Türk Sineması'nın Şoförleri | Otomobiller - Arabalar*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8renDRVitMg> adresinden alındı

Aksoy, O. (Yöneten). (1976). *Aile Şerefi* [Sinema Filmi].

Alasya, Z. (Yöneten). (1978). *Petrol Kralları* [Sinema Filmi].

Aydın Ortaklar Mezarlığı. (12.06.1979).

Aydın Tellidede Mezarlığı. (15.12.1959).

Aydın Tellidede Mezarlığı. (1956).

Aydın Tellidede Mezarlığı. (23.06.1966).

BBC. (1971). *İstanbul ve Bristol BBC News Türkçe*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=duPOvbArvPU> adresinden alındı

Cerit, E. (2020, 11 11). 1970-1980 Arasında Türk Toplumunda Sinemanın Yeri . (M. Akdağ, Röportaj Yapan)

Curtiz, M. (Yöneten). (1942). *Casablanca* [Sinema Filmi].

Çetin, S. (Yöneten). (1982). *Çiçek Abbas* [Sinema Filmi].

Duru, S. (Yöneten). (1964). *Şoför Nebahat ve Kızı* [Sinema Filmi].

Duru, S. (Yöneten). (1965). *Şoför Nebahat Bizde Kabahat* [Si-

nema Filmi].

Duru, S. (Yöneten). (1970). *Şoför Nebahat* [Sinema Filmi].

Erakalın, Ü. (Yöneten). (1965). *Şoförün Kızı* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1960). *Gecelerin Ötesi* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1960). *Şoför Nebahat* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1962). *Acı Hayat* [Sinema Filmi].

Erksan, M. (Yöneten). (1964). *Suçlular Aramızda* [Sinema Filmi].

Gencebay, O. (Yöneten). (1976). *Şoför* [Sinema Filmi].

Germencik Mezarlığı. (2006).

Göreç, E. (Yöneten). (1961). *Otobüs Yolcuları* [Sinema Filmi].

Gören, Ş. (Yöneten). (1974). *Endişe* [Sinema Filmi].

Gören, Ş. (Yöneten). (1976). *Taksi Şoförü* [Sinema Filmi].

Gülyüz, A. (Yöneten). (1966). *Siyah Otomobil* [Sinema Filmi].

Güney, Y. (Yöneten). (1971). *Ağıt* [Sinema Filmi].

Güney, Y. (Yöneten). (1974). *Arkadaş* [Sinema Filmi].

Güney, Y., & Gören, Ş. (Yönetenler). (1974). *Endişe* [Sinema Filmi].

Güney, Y., & Ökten, Z. (Yönetenler). (1978). *Sürü* [Sinema Filmi].

Hawks, H. (Yöneten). (1946). *Big Sleep* [Sinema Filmi].

Hürriyet. (08.01.1977).

Hürriyet. (09.01.1977).

Hürriyet. (1.02.1971).

Hürriyet. (11.01.1971).

Hürriyet. (17.03.1977).

Hürriyet. (2 Ocak 1971).

Hürriyet. (2.02.1971).

- Hürriyet.* (20.03.1977).
- Hürriyet.* (21 Mart 1977).
- Hürriyet.* (23.03.1977).
- Hürriyet.* (25.03.1977).
- Hürriyet.* (3.05.1977).
- İstanbul 1975 Archive Footage.* (2020, 12 27). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9pKoNuDURBQ> adresinden alındı
- Kaya, C. (Yöneten). (2014). *Remake Remix Ripoff* [Sinema Film].
- Kuşadası Mezarlığı.* (18.04.2014).
- Mercedes-Benz SG, The new Mercedes-Benz S-Class: King of the City Jungle.* (2023, 10 1). Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CnUe0CeRwSc> adresinden alındı
- Okan, T. (Yöneten). (1992). *Sarı Mercedes* [Sinema Film].
- Olgaç, B. (Yöneten). (1975). *Birgün Mutlaka* [Sinema Film].
- Refiğ, H. (Yöneten). (1964). *Gurbet Kuşları* [Sinema Film].
- Seden, O. F. (Yöneten). (1965). *Sana Layık Değilim* [Sinema Film].
- Selçuk Mezarlığı.* (1962-1976).
- Selçuk Mezarlığı.* (1994).
- Selçuk Mezarlığı.* (23.09.1964).
- Söke Asri Mezarlığı.* (2010).
- Tatlises, İ. (Yöneten). (1985). *Mavi Mavi* [Sinema Film].
- Tibet, K. (Yöneten). (1978). *Sultan* [Sinema Film].
- Tibet, K. (Yöneten). (1982). *İffet* [Sinema Film].
- Tibet, K. (Yöneten). (1982). *İffet* [Sinema Film].
- TRT Arşiv.* (1978).
- Türkiye.* (19.09.2000).

Yılmaz, A. (Yöneten). (1964). *Keşanlı Ali Destanı* [Sinema Film].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1970). *Karagözlüm* [Sinema Film].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1984). *Bir Yudum Sevgi* [Sinema Film].

SAVAŞ VE TRAVMA ANLATILARI BAĞLAMINDA BOSNA-HERSEK SİNEMASI

Sibel AKOVA HAVALI,

Doç. Dr.,

Yalova Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi,

Yeni Medya ve İletişim Bölümü.

sibelakova@gmail.com.

Yalova University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of New
Media and Communication, Yalova Campus.

ORCID: 0000-0001-7680-7394

Giriş

Toplumsal belleğin inşası ve yeniden inşası süreçlerinin şüphesizdir ki en etkin ve başat unsurlarından birini medya ve araçları oluşturmaktadır. Geleneksel medya araçlarından çağcıl toplumların egemen kullanımına erişen yeni medya argümanlarına değin, her bir medya ögesinin toplumsal bellek olgusunda ve dahi toplumsal belleğin inşa süreçlerinde tartışmasız büyük bir kuvvet olarak görüldüğü ve bilhassa yönetim erkleri tarafından da uzun dönemler süresince yoğun ve baskın bir biçimde kullanıldığını ifade etmek yerinde olacaktır. Ancak, geçmişten günümüze değin geniş bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde, tüm medya araçları arasında en yoğun ve en derin toplumsal etkilerinin eldesinde yedinci sanat olarak addedilen sinema gücünden sıklıkla faydalandığını ifade etmek yerinde olacaktır. Şüphesizdir ki birey ve toplumların yönlendirilmesinde, etkilenmesinde ve biçimlendirilmesinde sinema sanatının yönetim erkleri tarafından önemli bir güç olarak kullanıldığı aşikardır. Bireysel ve toplumsal yaşamın deneyimlerini ve güncel yaşam pratiklerini gerçek ile kurgu arasında betimleyerek, çok katmanlı ve kapsamlı bir hikaye anlatıcısı olarak edinilen bilgi birikiminin yine birey ve toplumlara ses, ışık ve görsel şölenler ile sunumu biçimindeki işleyişi ile sinema sanatı, toplumsal bir bellek olma özelliğini de uhdesinde barındırmaktadır. Sinema sanatının sahip olduğu gücün farkındalığında olan yönetim erklerinin, tarihsel süreç içerisinde geçmişten günümüze uzanan karmaşık yapısı dahilinde daimi surette odağında yer edinen sinema,

toplumsal belleğin oluşumunda ve yeniden inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Tarihsel süreçlerin, toplumsal değişimlerin, kültürel dönüşümlerin ve dahi sosyolojik ile psikolojik anlamların en net ve en yalın bir biçimde okunmasını mümkün kılan sinema, birlikte ve ortak yaşam kültürünü tecrübe eden bireylerin oluşturduğu toplumların kolektif bir bellek oluşturmalarına azımsanması mümkün olmayan ölçütlerde katkılar sunmaktadır. “Bir takım sosyal, kültürel, ekonomik değişimlere, dönüşümlere ve etkileşimlere” (Sepetçioğlu, 2014:76) rağmen kültürlerin ve toplumların sahip oldukları bakış açıları ve yapıları ile özdeşleşen veya muhalif anlayışların da çeşitliliği ile tarihe not düşülmesini de mümkün kılan sinema, hemen her dönem bilhassa iktidarların ve diğer yönetim erklerinin merceği altında yer edinmiştir. Tarihsel gerçekliklerden günümüzün olağan gelişmelerine değin geçmiş, mevcut ve olağan gelişmelerin temsiller aracılığıyla yeniden oluşturulmasını mümkün kılan sinema, birey ve toplumların yaşamlarında vazgeçilmez bir noktada konumlandırılmaktadır. Geçmiş yılların günümüzde canlandırıldığı, mevcut dönemin temsiller ile örüntülediği ve gelecek dönemlerin kurgusal bağlamda yansıtıldığı, ses, yazı ve görsel unsurların birleşimi ile görsel bir şöleni beraberinde getiren sinema, geçmişin inşasını, günümüzün kayıtlanması ve geleceğin de biçimlendirilerek yeniden inşasını mümkün kılan ve sahip olduğu ilgili melekeleri ile toplumsal belleğin oluşumunda başat bir rol oynamaktadır. Dünya coğrafyası üzerinde varlık gösteren hemen her birey, toplum, etnisite ve ulus tarafından salt bir sanat dalı olması dışında, görece olarak farklılıklar arz etmekle birlikte, toplumları yönlendirme (manipüle etme) aracı olarak da kullanılan sinema, toplumsal ve kültürel aktarım ile tarihi akışın en yoğun biçimde temsilini mümkün kılmaktadır. Bilhassa günümüzde, birey ve toplumların nerede ise tamamına erişebilme kabiliyetini haiz olan sinema, sunduğu çeşitlilik ve görsel ile işitsel şölen ile toplumun hemen her yaş popülasyonuna hitap edebilmekte ve yaşamların olağan akışına sirayet edebilmektedir. Bu düşünceden hareketle, etkileri, kabiliyetleri ve gücü dikkate alındığında sinema olgusunun, tarihsel süreç içerisinde yönetim erkleri marifeti ile kontrol altında tutulma, denetlenme, yasaklanma veya aksi bir düşünüş ile desteklenme tutum ve yönelimlerine maruz kaldığını ifade etmek yerinde olacaktır. Görerek, okuyarak ve işiterek öğrenmeyi de mümkün kılan sinema, istenen, arzu edilen, ideal olarak

görülen ve ulaşılmak istenen toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasal, sanatsal, sosyal ve türevleri başta olmak üzere örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu birçok alana birey ve toplumların taşınması adına da dikkatle kullanılan ve titizlikle aktarılan bir araç olarak nitelendirilmektedir. Kitleleri etkileme bağlamında bir misyona da sahip olan sinema, toplumsal kazanımların veya aksi bir düşünüş ile kültürel, sosyal, siyasal, ekonomik yoksunlukların da birer izdüşümü olma niteliğini de taşımaktadır. Mevcut bilgilerin kitlelere aktarımı ile zihinlerde yer edinmesini sağlama kabiliyetine sahip olmak ile birlikte, ideal görülen veya istenilen algıların yaratılmasında etkin rol oynayan sinema aynı ölçütlerde, istenmeyeni ve yok sayılmak isteneni de değiştirme, dönüştürme, yönlendirme veya göz ardı etme edimlerini de gerçekleştirme gücüne sahip bir kitle iletişim aracı olma özelliğini taşımaktadır. Bu sebeple, bir sanat alanı olarak addedilen sinema olgusunun, algı yönetiminin de önemli araçlarından biri olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Psikolojiden davranış bilimlerine, sosyolojiden iletişim ana bilim dallarına ve dahi siyaset bilimine değin hemen her bir sosyal bilim disiplininin merceğinde yer edinen ve odağına alınan sinema olgusu, bireysel anlamdan toplumsala uzanan geniş ve yoğun halk kitleleri tarafından daimi suretle takip edilen, merak edilen ve sorgulanan bir disiplin olma özelliğini taşımaktadır. Toplumsal olayların irdelendiği, kültürel birikimlerin gelecek nesillere aktarıldığı, bireysel deneyimlerin sorgulandığı, tarihi geçmişin araştırıldığı, gerçekliklerin kayıtlanarak korunduğu, gizli örüntülenerek perdelenildiği, gelecek hedef ve kurgularının öngörüldüğü, hayal ile gerçeğin diğer bir ifade ile hikaye ile kurgunun sarmalandığı, aynı zamanda uzlaşma ve çatışmaları da uhdesinde barındırması hasebiyle karmaşık bir bütünün ifadesi olan sinema, kısaca insanlığın en önemli ürünlerinden, eserlerinden, sanatlarından ve araçlarından biri olma özelliğini taşımaktadır. İnsana dair tüm varlıkların ve yoklukların, normların ve çatışmaların, yeteneklerin ve zayıflıkların, merakın ve doyumun, bilginin ve sorgunun gibi örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu kompleks (karmaşık) bir yapıya sahip olan sinema, bilinç aktarımını ve toplumsal bellek oluşumunu mümkün kılan, yaşamın sürekliliği içerisinde estetik kaygılar güderek benlik kazanımını da sağlayan, insanlığın en önemli buluşlarından biri olma özelliğini taşımaktadır.

1. Toplumsal Bellek ve Toplumsal Bellek İnşası Olgusunun Kavramsal Çerçevesi

İnsan varlığının yaşam süreçleri içerisinde sosyal bir varlık olması hasebiyle etüt ederek deneyimlediği bilgilerin, tecrübelerin, kazanımların ve yeteneklerin gibi örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu birçok unsurun sürekliliğinin sağlanması, gelecek nesillere aktarılması, yayılması ve paylaşılması edimlerini mümkün kılan bellek olgusu, insanlık tarihi ile özdeş bir tarihi süreci ifade etmektedir. Bireysel manada hayatta kalmak, toplumsal anlamda sürekliliği mümkün kılmak ve uluslar bağlamında da varlığın korunmasını temin edebilmek adına bilginin aktarımı suretiyle oluşturulan en önemli kazanımlardan biri olan bellek olgusu, aynı zamanda bilgilerin etkin bir şekilde yapılandırılmasında, sınıflandırılmasında, depolanmasında ve tekrar gerekli hallerde aktarımı sağlanarak, deneyimlerin ve tecrübelerin kazanımlarını da mümkün kılan bir olgudur. Geçmiş geleceğe bağlayan, aynı zamanda bugünü şekillendiren bir olgu olarak addedilen bellek, her ne kadar biyolojik ve kalıtsal yapıları çağrıştırıyor olsa da zaman ile temellenen bir aktarım olarak ifade edilebilmektedir. İnsan ve toplumların en önemli kazanımlarından ve yeteneklerinden biri olan bellek olgusu, hayatta kalmak ve yaşam süreçlerinin sürekliliğinin sağlanması adına elzem mahiyete sahip bir gerekliliktir. Var olan bilgiyi edinme, kaydetme, koruma, muhafaza etme, tekrar ortaya çıkarma (geri çağırma) gibi yetenekleri haiz olan bellek, toplumsal yaşamın birlikte ve ortak bir inançla sağlıklı bir biçimde devam ettirebilme adına önem arz etmektedir. Birey ve toplumların yaşamlarının merkezinde konumlandırılan yer alan bellek, insan varlığını diğer canlılardan ayıran en önemli yeteneği olarak tanımlanmaktadır. Sosyal bir varlık olan bireylerin benlik algılarını oluşturan bellek, karakter, kimlik, algı ve türevleri başta olmak üzere, bireye öznel ve kendi olma imkanlarını sağlayan bilişsel, psikolojik, biyolojik ve sosyal bir olgudur. “Bellek kültürdeki değişimden etkilenmekte ve zamanına göre şekil alabilmektedir” (Küçükalkan, Öztürk, 2018:10). Varlığının devamını iletişim olgusu ve süreçleri ile mümkün kılan bireyler, yine canlı bir unsur olan bellek ile zihinlerini canlı tutarak, işler bir toplumsal mekanizmanın da devamlılığını sağlamaktadırlar. Zira bellek, “geçmiş dönemlerde yaşanmış ve deneyimlenmiş olan

olayların saklanabilme ve tekrar hatırlanabilme yetisi” (Flew, 2005: 60). olarak ifade edilmektedir. Bireylerin en temel ve başat özelliklerinden ve yeteneklerinden biri olan bellek, şimdiki zamana odaklandığından, bilgiyi, deneyimleri, anıları, geçmişi, gelecek hedefleri gibi yaşama dair olan ve örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu birçok detayı kayıt edebilen ve istihab haddi belli olmayan bir sonsuzluğa sahip depo olarak addedilmektedir. Söz konusu depo niteliğindeki bellek olgusu, kayıt altına alınan verilerin ihtiyacı hissedilen zaman dilimlerinde, bağlam, uzam ve mekan bakımından ortaya çıkarabilme niteliğini haizdir. İnsan varlığının en önemli zihinsel işlevlerinden birini oluşturan bellek, mevcut koşullar ve ihtiyaca binaen kimi bilgileri silme ve değiştirme, net olmayan ve eksikliği hissedilen bilgilerdeki boşlukları doldurma gibi yeteneklere de sahiptir. İlgili yetenekleri sebebi ile bellek olgusunun inşa özelliğini taşıdığını ifade etmek yerinde olacaktır. Yaşamsal faaliyetlerini yürütebilmek adına yaşamlarının hemen her aşamasında belleğe muhtaç olan insan varlığı, düşünsel süreçleri içerisinde belleğin unutma ve hatırlama işlevlerini ihtiyaç duydukları ölçütlerde kullanabilmektedirler. Bireysel ve toplumsal yaşamın sürdürülebilmesi adına elzem mahiyette önem arz eden bellek, günlük yaşam ihtiyaçlarından birikim edinimlerine ve gelişim süreçlerinin sürdürülebilirliğine değin yaşamsal bir özellik olarak bilişsel ve psikolojik bağlamda organize işlevleri mümkün kılmaktadır. Zira, “Toplumsal yapılar durağan olmayan, sürekli değişim halinde olan yapılardır” (Ceylan, 2021: 503). Yoksunluğu durumunda bireylerin ve toplumların yaşamsal faaliyetlerini sekteye uğratan bellek, düşünsel ve bilişsel işlevlerinin yanı sıra kayıtlanma özelliği sebebiyle, bir arşiv mahiyetini taşıyarak, tarih bilincinin oluşumuna da azımsanamayacak ölçütlerde katkılar sağlamaktadır. Bellek, “keşfettiklerimizi, öğrendiklerimizi, deneyimlerimizi, hislerimizi kaydeder ve belki de en önemlisi, zaman adını verdiğimiz garip ve açıklanamaz şeyi algılamamızı sağlar” (Parlette, 2003:160).

Sosyal bir varlık olan bireyin yaşamını sürdürebilmesi ve toplumsal anlamda var olabilmesi adına, toplumu oluşturan birey ve gruplar ile iletişim süreçlerine ve ilişki biçimlerine dahil olması gerekmektedir. Diğer bir ifade ile bireyin diğer bireyler ve gruplar ile ortak toplumsal değerler, normlar ve inançlar bağlamında özdeşleşme motivasyonuna sahip olması gereklidir. Bu sebeple, toplumsal yaşa-

mın beraberinde getirdiği toplumsal olgulara kayıtsız kalması mümkün olmayan bireyin sahip olduğu bellek melekesi bir yandan kimlik oluşumunu sağlarken öte yandan da çoğunluk arasında yer edinmesini yani toplum içerisinde varlık göstermesini ve sosyalleşmesini de beraberinde getirmektedir. Bu minvalde değerlendirildiğinde bireyin sahip olduğu bellek olgusunu salt olarak bireysel manada değerlendirmek, yanlış düşüncelere sevk olunması anlamına gelecektir. Bellek olgusu, bireyin yaşam süreçleri içerisinde elde ettiği tüm deneyimlerinin, birikimlerinin ve bilgilerinin neticesinde tesis ettiği ilişkiler, edindiği tutum ve davranışlar, yürüttüğü eylemler ve kurduğu iletişim biçimlerinin toplamını oluşturmaktadır. Bu sebeple, bireyin bellek oluşumunu toplumsal ve sosyal yaşamın dışında değerlendirmek mümkün olmaktadır. Bireyselliğinin ötesinde toplumsal bir yapıyı arz eden bellek olgusu, bireyin varlık gösterdiği toplumun yapısından, sosyal ve kültürel çevresinden, tarihsel süreçlerinden, ekonomik yapısında, siyasi gelişmelerinden etkilenerek oluşur ve gelecek kuşaklara aktarımı ile anlam kazanmaktadır. Geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurarak, kuşaklar arasında köprü olma vazifesini üstlenen bellek olgusu, salt bir zihinsel süreç olmanın ötesinde, toplumların yeniden inşa edilmesi motivasyonunda en etkin araçlardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Bilhassa, Akar & Ekmekçi (2023:119)'ye göre; “görsel öğelerin savaş zamanlarında toplumların hafızalarını oluşturmada büyük önem arz ettiği” ifade edilmektedir.

Bir kurgu olduğu iddia edilen toplumsal bellek, 1920’li yılların başlarında Maurice Halbwachs tarafından literatüre kazandırılarak, bellek olgusunun salt olarak bireysel manada değerlendirilemeyeceğini aynı zamanda bireysel yaşam süreçleri içerisinde toplumsal boyuta evrildiği ifade edilmiştir. Bireyin kimlik kazanmasında başat unsur teşkil eden bellek, bireysel manada kurulan iletişim ve etkileşim edimleri sonrasında toplumsal anlamda bir bellek oluşmasını da mümkün kılmaktadır. Bireysel belleklerin yekünün toplumsal belleği oluşturması ile toplumsal kimliğin oluşturduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Bireysel belleğe yön verme özelliğini taşıyan toplumsal bellek, bireylerin varlık gösterdikleri ve yaşamlarını sürdürdükleri toplumlar adına önem arz eden olguları, durumları, olayları, kültürel varlıkları, eserleri ve tarihi başta olmak üzere örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu birçok varlığı sahiplenmelerini de sağlamaktadır. Bi-

reyler tarafından sahiplenilen toplumsal olaylar, toplumsal temsilleri de beraberinde getirmektedir. Zira, kültür varlıkları, paylaşılan yaşam süreçleri, ortak tarihi bağlar gibi unsurlar bireyleri toplumun bir parçası haline taşımaktadır. Geçmişe ait verilerin bir arada olduğu, gerekli şartlarda kayıtların yeniden kullanıldığı bir depo olma özelliğini gösteren bellek, geçmişin nasıl ve ne şekilde hatırlandığı noktasında önem arz etmektedir. Bu sebeple, bellek olgusunun yönlendirilebilir ve yeniden inşa edilebilir bir kurgu olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. “Tarihin yeniden oluşturulması” (Connerton, 1999:25). olarak addedilen toplumsal belleğin söz konusu kurgusal niteliği, tarihin, kültürün ve bilhassa ulusal kimliğin inşasında ve dahi yeniden inşasında ortaya çıkmaktadır. “Toplumsal ve siyasal yaşam alanlarını genelini değişimine neden olan ve toplumun geleneksel değerlerinden soyutlanarak (Kantar, 2019:355) somut anlamlar ile okunan kültür olgusu, tarih alanına koşut olarak toplumsal belleğin inşasına sirayet etmektedir. Bu sebeple toplumsal bellek olgusu, iktidar ilişkilerinde, yönetim erklerinin tutum ve davranışlarında, resmi söylem ve analizlerde ve ideolojik yapılanmalarda bir mücadele alanı olarak addedilerek politik süreçler içerisine de müdahil edilmektedir. “Medya, tarihin birçok döneminde siyasal iktidarlar tarafından önemli bir güç kaynağı olarak kullanılmıştır (Genel, 2018:617). Bir milleti ve ulusu oluşturan ortak dil, kültür, tarih, inanç (din), normlar, gelenekler ve türevleri unsurların toplumun temelini oluşturduğu düşüncesinden hareketle, ilgili unsurların hatırlanma, canlı tutulma, kayıtlanma ve gerekli durumlarda unutulma edimini yerine getiren bellek olgusu da toplumsal yaşam ile birlikte olduğundan toplumun temeli olarak ifade edilen unsurlar arasında yerini almaktadır. Zira toplumsal bellek, “sosyal dayanışma ve kültürel uyumu üretmek üzere başvurulmuş semboller dizisidir. Farklı toplumlarda, tarihsel olaylar, çağdaşların kendi kimlikleriyle ve ulusun toprağıyla ilişkilerini şekillendiren kolektif temsilleri ifade etmede merkezi rol oynar” (Roudometof, 2002:7). Bireysel ve toplumsal birikimlerin aktarımı olarak anlamlandırılan toplumsal bellek, geçmişte ham (saf) şeklinde yer alan bilgi ve birikimlerin, anlamlandırılarak anı haline gelmesini farklı bir ifade ile temsil edilmesini gerekli kılmaktadır. Toplumsal normlar, adetler, gelenekler, görenekler, yaşanmışlıklar, alışkanlıklar ve türevlerinin söylem (sözlü) ve yazılı olarak aktarımı mümkün kılınmakla birlikte, kaydetme pratiğinin bir

diğer ölçütü olan film, ses bantları, fotoğraf, bilgi ve belge arşivlerinin depolanması ve ihtiyacı hissedildiğinde tekrar ortaya çıkarılması biçimlerinde inşa edilen toplumsal bellek olgusunun somut hale gelmesini mümkün kılmaktadır.

2. Toplumsal Belleğin ve Gerçekliğin İnşasında Anlatı Formu Sinemanın Gücü

Kaydetme pratikleri arasında önemli bir yer edinen ve toplumsal birikimlerin, tarihin, kültürün ve kültüre dair tüm varlıkların aktarımında başat rol oynayan sinema, uhdesinde barındırdığı temsil gücü ile anlam aktarımlarının en başarılı şekilde tesis edildiği bir anlatı formu olma niteliğini haizdir. Bireysel ve toplumsal hafızada (bellek) yer edinen bilgi ve değerlerin kayıtlanarak, istenildiğinde bilgi bankasından (depo) çıkarılmak suretiyle somut birer anlatı formu haline dönüşümünü mümkün kılan sinema, toplumsal gerçekliklerin ve yaşamışlıkların ortaya çıkarılmasını sağlamakta ve aynı zamanda da sahip olduğu temsil gücü ile yeniden inşa edilmesini de gerçekleştirmektedir. Gerçekliğin yeniden üretilmesinde yani inşa edilmesinde önemli bir rol oynayan sinema, bellek, kimlik, tarih ve ulus inşasına aracılık eden en önemli sanat dallarından ve araçlarından birini oluşturmaktadır. Öyle ki “tarih boyunca farklı ideolojilere sahip hakim güçler tüm iletişim ortamları üzerinde bir hakimiyet sağlayarak ideolojik tezlerini kitlelere kabul ettirme yoluna gitmişlerdir” (Darı ve Gülada, 2021:323). Bilhassa günümüzde, ses ve görüntünün niteliklerini birleştirerek, görsel bir şölen sunan sinema aracı, birey ve toplumların gerçeklik algılarını da etkilemekte, değiştirmekte ve dönüşümlere uğratmaktadır. “Bu bağlamda sinemanın ilgili çabada kullanılan en önemli medya araçlarından biri olduğu söylenebilir” (Ekmekçi& Varol Aydın, 2021:5). Aynı zamanda sinema sanatının gerçeklik algısı, ilgili değişim ve dönüşümler ile birlikte, birey ve toplumların gördükleri ve duydukları ile hissiyatlarına etki ederek, inanç ve algı yönelimlerini de şekillendirme kabiliyetine sahiptir. Gerçeklik algısının birey ve toplumlara en hızlı, en yoğun ve en etkili bir biçimde sirayet etmesini mümkün kılan kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, görselliğin ve işitselliğin etki gücünden de kuvvet alarak, inandırıcı olma özelli-

ğini artırmıştır. Sinemanın inandırıcı olma niteliği sunulan gerçeklik algısının sorgulanmadan kabul edilmesini de -görece olarak- mümkün kılmıştır. Sinema olgusu birey ve toplumlara bir yandan gerçekliklerin sunumunu empoze ederken öte yandan da kurgusal bağlamda hazırlanan yapıtları ile gerçekliği değiştirmekte ve aynı zamanda manipüle etme (yönlendirme) ve dahi gerçekliğin yeniden inşasını da mümkün kılmaktadır. Seyrederek öğrenme metodunun rahatlığının ve kolaylığının farkına varan birey ve toplumlar, kaydetme pratiğinin en başarılı örneklerinden birini oluşturan sinema aracılığı ile tek başına varlık göstermesi ve yaşamını idame ettirmesi mümkün olan bireyin iletişim süreçlerine müdahil olmasının en temel sebeplerinden birinin de etki uyandırma olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Etki uyandırma motivasyonu aynı zamanda iletişim süreçlerinin bir yandan sürdürülebilirliğini mümkün kılar iken öte yandan da iletişim biçimlerinin çeşitlenmesini de sağlamaktadır. Teknoloji, ulaşım, iletişim ve altyapı alanlarında meydana gelişmelerin de etkisi ile iletişim yöntemlerinin hızı, yoğunluğu, kapsamı ve biçimleri de değişimlere ve dönüşümlere uğramıştır. Bilginin bilhassa günümüzdeki hızlı dolaşımı hemen her bir iletişim aracının yapısını ve süreçlerini değişime uğratmış olmakla birlikte, bilhassa sinema olgusuna yönelik olan ilgi, kitlelere daha hızlı, daha yoğun ve çeşitlilik biçiminde yansımaları da mümkün kılmıştır. “Son yüzyıldan günümüze kitle iletişim araçları ve sinema bireysel ve toplumsal hayatı oldukça etkilemiştir” (Küçükalkan, Yağın, 2022:27). Bir anlam aktarımı ve anlatım aracı olarak addedilen sinemanın, birey ve toplumlar üzerindeki etkileri bilhassa günümüzde gözle görülür bir mahiyet kazanmaktadır. Olayları irdelemeyi, olguları betimlemeyi, yaşanılanları canlandırmayı ve olası yaşanabilecekleri kurgulamayı mümkün kılan sinema olgusu, zihinlerde yer edinebilmesi sebebi ile bir bellek mekanı olarak addedilmektedir. Geçmişin anılarını, bugünün gelişmelerini ve geleceğin olasılıklarını kurgulayabilme yetisine haiz olan sinema, bireysel başta olmak üzere toplumsal bellek olguları ile grift ilişkiler içerisinde yer almaktadır. Anlatıları hikayeleştirme (öyküleştirme) konusunda en başarılı kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, öyküleme yöntemi ile bellek oluşturmada ve bir sanat alanına ve maharetine sahip olmak ile gerçekleştirilebilen unutturma olayında büyük bir başarı göstermektedir. Bu sebeple, “Bir hatırayı bellekte saklama biçimlerinden birinin anı-

ları öyküleştirme olduğunu zira, bireylerin anılarını bir sistem içerisine dahil ederek, kesinleştirebildikleri düzeyde anımsayabilmekte” (Auge, 2017:63). olduklarını ifade etmek yerinde olacaktır. Birey ve toplumların imgeler ile anımsayabildikleri gerçeğini göz önünde bulundurarak, imgelerin yoğun olarak kullanıldığı ve bir görsel çeşitliliğin ve zenginliğin simgesi olan sinemanın da bellek oluşturma ve unutturma konularında ne denli etkin olduğunu ifade etmek önemli bir gerçekliği vurgulamak anlamına gelecektir. İmgelerin ve seslerin, mekan ve uzamda yayılımını sağlayarak, geçmişin anılarının, günümüzün gerçekliklerinin ve gelecek kurgularının yeniden inşasını sağlayan sinema, bireysel ve toplumsal bağlamda unutma ve hatırlatma edimlerini yerine getirmekle azımsanamayacak nitelikte katkılar sunmaktadır. İmgeler ile çağrışımları mümkün kılan sinema, olay ve olguların objeler ve hisler ile birleşimini sağlayarak, bellek oluşumunu gerçekleştirebilmektedir. Bellek oluşumunun gerçekleştirilmesini başaran sinema, farklı anlatım biçimleri ile belleği de yeniden oluşturabilmektedir. “Günümüzde sinema, filmlerinin birçok alanı ele geçirmiştir. Sinema gerçeğin yerine geçmiş ve hem gerçeklik hem de sinemanın orijinalliyi kaybedilmiştir. İki kavramda, birbirinin yok oluşuna neden olmaktadır” (Baudrillard, 2011: 119-120). “İki eksende ele alındığında teknolojinin de etkisiyle” (Kılıç, Türker, 2021:284). yapay yaşamlar ve kurgu üzerine hissiyatlar geliştirebilen sinema, tarihin farklı dönemlerinde, farklı coğrafyalarda ve farklı yönetim erkleri tarafından bellek inşası noktasında kullanılarak, önemli ve etkin yapıtların icra edilmesini sağlamıştır. Belleklerin depolandığı alan olarak tanımlanan sinema, “toplumun farklı şekillerde inşa edilebilmesine olanak sağlayan çeşitli psikolojik yönleri bulunan, insanların dünyayı ne şekilde algılaması gerektiğine ilişkin fikirler öne sürerek toplumu yönlendiren ve bu şekilde toplum içinde bulunan kurumların sürekliliğinin sağlanmasına yardımcı olan bir kitle iletişim aracıdır” (Ryan ve Kllner, 2010: 38). Bilgiyi estetik kaygıyı ön plana alarak sentezleyen sinema sanatında olduğu gibi, bellek oluşumunda da stratejik olayların ve etki faktörünün ön planda tutulduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Bu sebeple sinema olgusunun, birey ve toplumları farklı şekillerde etki alanına alan ve farklı düşünelere sevk edebilme yetisine sahip olduğu aşıkardır. Psikolojik, sosyolojik, tarihi, siyasi, ekonomik ve türevleri başta olmak üzere birçok alanlarda varlık gösterebi-

len sinema bireylerin dünyayı algılama biçimlerine tesir edebilmekte ve toplumlarında düşünüş tarzlarını dönüştürebilmektedir. Bireysel ve toplumsal birikimlerin farklı biçimlerde sunumunu sağlayarak, farklı gerçeklikler odağında şekillenebilmekte olan inşa süreci, sinema olgusunun sunumları ile farklı fikirlerin ve düşünüşlerin de ortaya çıkmasını hazırlamaktadır. Farklı fikirlerin ortaya çıkması ile birlikte, toplumu manipüle etme (yönlendirme) ve şekillendirme yetilerini de üzerinde toplayan sinema, sahip olduğu özellikleri ile kurumların da sürekliliğini temin etme gücünü uhdesinde barındırmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde kurumların ve yönetim erklerinin gündemini oluşturan ve gücünden faydalanma motivasyonu ile takip edilen sinema, aydınlanma döneminden günümüze uzanan serüveni dahilinde, iktidarın gözü olarak addedilmektedir. Gözün iktidarı ve iktidarın gözü yaklaşımları bir devingen haline dönüşen sorunsalın ve sorgulamaların odağından ve gündeminden düşmemekle birlikte, sinema ideolojik bir aygıt olarak siyasal ve yönetim erklerinin ve politikacılarının merceğinde asılı kalan bir kitle iletişimi aracı olma özelliğini korumaktadır. Gücü elinde bulunduran ve egemen olanın, kitlelerin de desteğini alarak sinema olgusu üzerinde tesis ettikleri tahakküm kolektif kimlik ve bellek olgularının içine sirayet ederek, toplumsal bellek ile tarihin ve ulus kimliğinin oluşturulmasını ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasını pekiştirmektedir. Yaşanılan dönemin koşullarına koşut olarak üretilen sinema yapıtları, insan varlığına dair her bir temayı işleyerek, yeniden üreterek yani yeniden inşa ederek, toplumun uhdesinde barındırdığı tarihi, kültürü ve yapıyı tekrar toplumun kullanımına sunmaktadır. İlgili sunum, kayıt sanatı olan sinema aracılığı ile toplumlara sunulur iken aynı zamanda yönetim erklerinin kontrol mekanizmasına katılımını da gerçekleştirmiştir. İzleyicilere aktarılan olay ve örüntüler, yaşanılan dönemin şartlarına koşut olarak oluşturulduğundan, sinema olgusu içerisinde yer edinen hikayeler varlık gösterilen coğrafyaya dair bilgi edinimini mümkün kılmakla birlikte, toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal bağlamda çıkarımlar yapılmasını sağlamış, toplumsal bilincin tanımlanmasına ışık tutmuş, toplumsal gündemin nabzının tutulmasını da gerçekleştirmiştir. Bellek metaforlarının etkin şekilde kullanıldığı sinema, tarihsel süreç içerisinde birey ve toplumların unutma ve hatırlama edimlerini gerçekleştirdikleri bir zihinsel kumanda olma özelliğini de taşımaktadır.

3. Birlik ve Kardeşlikten Öteki'ye: Yugoslav Sinemasından Bosna-Hersek Sinemasına Dönüşümün Savaş Sinemasına İzdüşümleri

Bireylerin yaşam süreçleri ve toplumsal hafızanın oluşumu noktasında katkıları ve etkileri yadsınamaz bir gerçekliğe sahip olan ve yedinci sanat olarak addedilen sinema olgusu, toplumsal ve siyasal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Tarihsel süreç içerisinde yönetim erklerinin ve egemen ideolojilerinin daimi suretle merkezinde yer edinen sinema, kimi dönemler desteklenerek kimi dönemler ise baskı altına alınarak nüfuz edilmeye ve yönlendirilmeye çalışılmış, ancak varlık gösterdiği toplumun bilgi birikimini uhdesinde toplamayla başarabilmiş ve yaşayan bir sistem olma özelliğini koruyabilmiş bir olgudur. Kayıtlanma özelliği ile toplumsal yaşamın ve tarihi süreçlerin tanıdığı olma kabiliyetini kazanan sinema, temsil pratikleri özelliğini de kazanarak, anlatım biçimlerine de farklılıklar kazandırmayı mümkün kılmıştır. Varlık gösterdikleri coğrafyada toplumun hemen her kesimini etki altına alma ve yönlendirme yetisini kazanan sinema, icadından günümüze değin gündem oluşturma gücünü koruyabilmiştir. Bilhassa II. Dünya Savaşı'nın bitimi ile başlayan süreçte, Sovyet Merkezîyetçi yönetim sistemi şeklini benimseyerek, demokrasi rejimi esas alınarak yönetilen Yugoslavya, savaş sırasında başladığı cılız nitelikteki sinema yapıtlarına savaş sonrasında devam ettirme gayretini taşımaktadır. Yugoslavya sinema olgusunun önemini kavrayan, temsil yeteneğine vakıf olan, kitleleri yönlendirme ve toplumsal bellek oluşturma melekelerinin farkındalığı içerisinde sinema sanatına destek minvalinde yaklaşımlarda bulunmuştur. Yugoslavya'nın ilk kuruluş yıllarında zengin bir sinematografiden bahsetmek mümkün değildir. Ancak, II. Dünya Savaşı sonrasında komünist rejimlerinde olduğu gibi Yugoslavya da sinema olgusunu bir kültürel varlık olarak kabul ettiği gibi aynı zamanda da bir sektör olarak addederek, millileştirilmesi konusunda yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Kısa zamanda kendi sinema ekolünü ve geleneğini yaratma başarısını gösterecek olan Yugoslav sineması, başlı başına dünyanın önde gelen sinema külliyatlarından birini uhdesinde barındıracaktır. Dünya Savaşları döneminde savaş ve propaganda temaları ile sınırlı kalan Yugoslav sinemasının, 1945 yılında devlet eli ile Zvezda ismi ile ilk film şirketinin

kuruluşunu gerçekleştirerek, Yugoslav sinema külliyyatının temeli atılmıştır. Savaşın yaralarını sarma amacı ile halkı birlik ve bütünlüğe sevk edebilecek nitelikte yapıtların icra edilmesine büyük önem verilen Yugoslav sinemasının ilk dönemlerinde, Yugoslav halkının kahramanlıklarını, yönetimin haklılığını ve vatanseverliğin ülkelerini kalcındıracağını işleyen ana temaları ile belgesel ve propaganda niteliğine sahip filmler yer almaktadır. Belgesel filmler, “gerçekliğı estetize ederek belleğın devamını sağlayan araçlardan birisidir. Hem işitsel hem görsel gerçekliğı kaydederek geleceğe aktarır” (Demirkıran, 2019:22). Belgesel film, “kolektif belleğı korumak ve geleceğe aktarmak açısından önemli bir araçtır. Kültürel bellek ve kolektif bellek aracılığıyla ulusal veya etnik bellekler oluşturulur. Bu belleklerin hem oluşturulmasında hem de devamının sağlanmasında belgesel film oldukça işlevseldir. Etnik, kültürel, entelektüel olsun tüm grupların belleklerinin devamında belgesel filmin kullanıldığı görölmektedir” (Demirkıran, 2021:61). Dönemin şartları itibariyle değerlendirildiğinde salt olarak Balkan topraklarında değıl dünya film stüdyoları ile yarışabilecek düzeylerde başarılar erişen film stüdyoları kısa süre aralıkları ile kurulmuştur. “1946 yılında, Belgrad’da (Sırbistan) Avala film stüdyosu, yine 1946 yılında Zagreb’de (Hırvatistan) Jadran film stüdyosu, yine aynı yıl olan 1946 yılında Ljubljana’da (Slovenya) Triglay film stüdyosu, 1947 yılında Skopje (Üsküp, Makedonya)’de Vardar film stüdyosu ve yine aynı olan 1947 yılında Sarajevo (Saraybosna-Bosna Hersek)’da Sutjeska film stüdyosu ve nihayetinde 1948 yılında da Budva’da (Karadağ) Zeta” (Goulding, 2004:9). film stüdyosu kurularak Yugoslav sinemasının bir disiplin ve bir ekol haline gelmesinin önemli adımları atılmıştır. Sinema sanatının toplum içerisinde izdüşümlerini doğru hesaplayan Yugoslav yönetimi ve bilhassa Josep Broz Tito toplumsal bellek oluşumunu en doğru şekilde kurgulamak adına Yugoslav Sinemasının gelişimini en üst düzeylerde şartlar sağlayarak ve imkan tanıyarak, desteklemiştir. Kısa süreler içerisinde sinemanın birey ve toplum üzerindeki etkilerini kavrayan Yugoslav hükümeti, sinemanın yaygınlaşması adına, propaganda faaliyetlerini de gerçekleştirebilecek biçimde yapıtların hazırlanması konusunda destekler sağlamıştır. Sinema olgusunun aynı zamanda bir sanayi olabileceğı öngörüsünü taşıyan Josep Broz Tito ve yönetimi, sinema disiplininin alt yapısını oluşturabilecek her türlü girişimin önünü açarak,

sinema emekçilerinin yetiştirilmesi adına eğitim almalarından gerekli teknik ekipmanın temin edilmesine değin her türlü yoksunluğun giderilmesini devlet desteği ile bertaraf etmiştir. Sinema okullarından film laboratuvarlarına, sinematografi komisyonlarından sinema salonlarının yapımına değin hemen her unsur ile devlet eliyle desteklenen Yugoslav sineması, ulusal ve sosyalist kavramlarının halk tarafından benimsenmesi adına sayısız film çalışması ile desteklenmiştir. Uzun süreler Sovyet etkisinden sıyrılamayan Yugoslav sineması, zaman içerisinde kendi sinema üslubunu geliştirebilmiş ve yapıtlarının karakterize edilebilmesini başarmıştır. Elbette bu süreç içerisinde Sovyet etkisini en aza indirgeyen Yugoslav sineması dönemin şartları itibariyle farklı akımlardan da etkilenerek, yapıtlarına Fransız Yeni Dalgası, Polonya Kara Filmleri, İtalyan Yeni Gerçekliği ve Amerikan Hollywood Ana Akım (Mainstream) gibi çeşitli düşünce biçimlerinden ve akımlardan etkilenmiştir. Kahramanlıklara, destanlara ve bağımsızlık mücadelelerine büyük önem ve yer verilen Yugoslav sinemasında, bilhassa yönetime ve iktidara karşı duyulan saygı ve sevginin izlemine pek çok yapımda rastlamak mümkündür. Yugoslav yönetiminin desteği ile adımları atılan Yugoslav sinemasında, gelişim döneminde dahi yönetimi eleştiren yapıtlara rastlamak mümkün değildir. Bu sebeple de Yugoslav sinemasının ilk dönemlerinde sansür kavramının varlığına da rastlamak mümkün değildir. Zira, ülkenin kuruluşunun başat rol oynadığı Yugoslav sinemasının ilk yapıtlarının ağırlıklı olarak savaş sinemasından ibaret olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Ülke gerçekliklerinin ve savaş anekdotlarının ağırlıklı ve yoğun bir şekilde görüldüğü Yugoslav sineması, uzun sayılabilecek süreler ile savaş temalı belgesel yapıtlarının gölgesinde bir gelişim seyri izlemiştir. Yugoslav halkının gündemini uzun süreler yoğun bir şekilde meşgul edecek olan Yugoslav sineması, iktidarın belirlediği konular çerçevesinde ve savaş sinemasını niteliğini taşıyan yapıtları ile ulus kimliğinin ve toplumsal belleğin inşasını mümkün kılmıştır. Yugoslav yönetiminin de zaman içerisinde en büyük destekçisi haline gelen sinema sektörü, toplumsal bellek inşası noktasında kayıtlanan verilerin unutulması, hatırlanması, yönlendirilmesi ve yeniden oluşturulması işlevlerini başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Yönetim erklerinin gelecek planlarının ve stratejilerinin sıklıkla işlendiği Yugoslav sineması, geçmişin izlerinin silinmesinde ve gelecek motivasyonun sağlanmasında

önemli görevler üstlenmiştir. Ayrıca, kristal bir ülkeye benzetilen Jozep Broz Tito'nun Güney Slavlar (Yugoslavya) ülkesi, farklı dilleri, dinleri (inançları) ve etnik kökenleri ile birbirlerinden ayrışan ulusların varlığı ile ortak bir ülküde birleşme ihtiyacına sahip olduğundan, sinema sanatı Yugoslavya halklarının ortak bir ulusal bilinçte birleşmeleri konusunda da yönetim erklerine büyük katkılar sağlamıştır. Tito'nun "Kardeşlik ve Birlik" mottosu (Bratstvo i Jedinstvo – Brotherhood and Unity) üzerinden kenetlediği Yugoslavya halkları, birlik ve beraberlik temalarının yer edindiği sinema yapıtlarının çeşitliliği içerisinde toplumsal belleklerini kazanarak, geliştirmişlerdir. Zamanla savaş sineması çerçevesinden ulusal bilinç kazanımına evrilen Yugoslav sineması, farklı sinema akımlarının varlığından etkilenerek, zamanda yönetim erklerinin söz sahibi olduğu formattan uzaklaşarak, bağımsız yapıtlara imza atma başarısını da göstermiştir. Yugoslav sinemasının bağımsızlık kazanmaya başlaması ile birlikte tabu olarak görülen konular sinema yapıtlarında sıklıkla irdelenmeye başlamıştır. Toplumun geçmişi ile yüzleşme amacını taşıyan yeni ve bağımsız film hareketleri, sinema emekçilerinin sansür olgusu ile yüzleşmeleri tutumu ile karşılık bulmuştur. Yönetim adına tehlike arz etmeyen konulu filmlerin yerlerini sorgulayan bakış açılarına bırakması ile birlikte Yugoslav sineması, yasakların gündeme geldiği ve yayından kaldırılan filmlerin varlığına doğru bir geçiş yaşamıştır. Hatta gösterime alınmayan filmlerin saklı tutulması sebebiyle, sığınak filmleri olarak anılan sinema yapıtlarının da varlık gösterdiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Yaşanan gelişmeler ile birlikte, yeni çıkış yolları arayışına girmek durumunda kalan Yugoslav sineması, karşılıksız devlet desteğinin sekteye uğraması ile birlikte ekonomik anlamda da birtakım sorunlar ile yüzleşmek durumunda kalmıştır. II. Dünya Savaşı dönemi sonrasında devlet eli ile temelleri atılan, birlik ve kardeşlik mottosunun düstur edinildiği bir anlayışla gelişim gösterir iken farklı sinema akımlarından etkilenmeleri ile birlikte, propaganda aracı olmanın ötesine giderek, yenilikçi akımların gölgesine doğru bir yönelim göstermişlerdir. Bilhassa, İtalyan Yeni Gerçekçi akımından etkilenen Yugoslav sineması, kardeşlik ve birlik temalarını geri plana atarak, çok uluslu, çok etnik kökenli ve çok kültürlü Yugoslav halklarının yaşam biçimlerini konu edinen hikayeleri ağırlıklı olarak irdelemeye başlamıştır. Söz konusu tema değişimleri bir yandan toplumsal bellek inşa

süreçlerinin sekteye uğraması sonucunu doğururken öte yandan da yönetim erklerinin tedirgin olmasını da gündeme getirmiştir. Devlet eli ile kurularak, altın çağını yaşayan Yugoslav sineması dünya coğrafyalarına yayılan başarılı yapıtları ile isminden söz ettirebilmeyi başarmış bir ekol olarak anılmakla birlikte, Yeni Yugoslavya Filmi olarak adlandırılan Siyah Dalga akımının Yugoslav sinemasına sirayet etmesi ile birlikte, toplumsal bellek inşasında istenilen ve hedeflenen amaçlardan uzaklaşması söz konusu olmuştur. Yugoslav sinemasının temellerinin atıldığı savaş, partizanlık, kahramanlık, propaganda, toplumsal bellek oluşturma konuları ile temellenen Yugoslav sineması, Yeni Yugoslavya Filmi (Siyah Dalga) destekçileri tarafından yoğun eleştirilere maruz kalarak, birleştirici rolünün terk edilerek ötekileştirme üzerine tesis edildiği bir yapıya evrilmiştir. Toplumların, “kamusal alanda var olabilmek için verdikleri mücadelenin tarihi, toplumsal hayatlarımızı şekillendiren siyasetin ortaya çıkması kadar eskiye gitmektedir” (İngün Karkış, Telseren Ömeroğlu, 2023:1881). Öteki ile körüklenen milliyetçilik akımları Yugoslavya’nın parçalanması süreci ile birlikte, yerini tekrar savaş sineması temalarına bırakmıştır. 1992-1995 Bosna Savaşı sürecinde de belgesel niteliğini taşıyan yapıtların varlığı Balkan topraklarında sinema olgusunun desteği ile toplumsal bellek inşasının ihtiyacının karşılanmasında reçete niteliğini taşıdığını gözler önüne sermektedir. Bilhassa, Bosna Savaşı sonrasında yaşanan Boşnak soykırımının ve mezaliminin tüm dünya uluslarına duyurulması noktasında da sinema Boşnak halkının en önemli kitle iletişim aracı haline gelmiştir.

SONUÇ:

Etnografya bağlamında Balkan milletlerinin çeşitliliği sebebi ile etnik bir mozaik olarak addedilen Balkan coğrafyası, uhdesinde barındırdığı etnik, dil, din (inanç) ve kültür çeşitliliğini sinema sanatına başarılı bir şekilde yansıtarak, dünya coğrafyası üzerinde isminden söz ettirebilecek niteliklere sahip önemli yapıtlara imzasını atabilmiştir. Sinema olgusunun sahip olduğu tüm işlevlerin başarılı bir şekilde kullanıldığı Yugoslav sineması, yaşanan dönemlerin şartlarını sinematografisine ayrıntıları ile aktarabilme becerisini gösterbilmiştir bir ekoldür. Bilhassa savaş sineması disiplini arşivine kayıtlayabilen Yugoslav sineması değişen dinamikler ölçütünde savaş sineması içeriklerini de değiştirebilmiştir. II. Dünya Savaşı ile başlayan dönemlerde belgesel niteliğini haiz kahramanlık, vatanseverlik, birlik ve beraberlik, toplumsal bellek inşası temaları ön plana alınır iken Yugoslavya'nın parçalanması ile birlikte yaşanan Bosna Savaşı döneminde ilgili arşiv yerini ağırlıklı olarak Boşnak Soykırımının yaşanması ile birlikte ötekileştirme olgusunun yaratmış olduğu milliyetçilik akımlarının sebebiyet verdiği travmalara bırakmıştır. Her bir yüzyılda bir savaşın yaşandığı Balkan coğrafyasında sinema sanatının da savaş sineması olgusundan ayrı düşünülmesi de imkansız bir hale gelmiştir. Yugoslav sineması devlet destekleri ve teşvikleri ile kurulan ve zamanla da gelişim göstererek altın çağını yaşamış, ancak Yugoslavya'nın parçalanması süreci ile de sona ermiş bir ekoldür. Uhdesinde barındırdığı sinematografik eserlerin çeşitliliği ile isminden söz ettirmeyi başarmış olan Yugoslav sineması, toplumsal bellek inşası noktasında en etkin biçimde kullanılmış ve farklı yapıtların zenginliği ile kısa süre içerisinde Yugoslavya halkı tarafından da desteklenerek, başarıya ulaşmış bir disiplin olma özelliğini taşımaktadır. Savaş olgusunun farklı yönlerini gözler önüne serme yeteneğini kazanmış olan Yugoslav sineması, farklı anlatım ve temsil biçimleri ile mevcut yönetimin kimi zaman yanında kimi zaman da karşısında, destek ve isyan hezeyanları ile gelişim göstermiş, travma anlatılarının yoğun biçimde yer edindiği bir alan olma özelliğini taşımaktadır. Dönemin şartları itibarıyla değerlendirildiğinde, temellerinin atıldığı Tito döneminde Yugoslav Sineması, yönetimin en önemli destekçisi konumunda yer alır iken Tito'nun ölümü ile birlikte parçalanma sürecine gidilen ka-

ranlık yolda da isyan, hezeyan ve travma anlatılarına bezenmiştir. Birlik ve beraberlik mottosunun benimsenmesinde, toplumsal belleğin inşasında ve gelecek güzel günlerin düşünülmesinde en büyük görevi üstlenen Yugoslav sineması zamanla ötekileştirmelerin perçinlendiği, ayrılıkçı hareketlerin güdüldüğü ve toplumsal normların çatıştığı bir savaş alanına dönüşmüştür. Savaş temalarının işlenmesi ile savaş sineması niteliğini kazanmasının yanı sıra, kendi içerisinde barındırdığı çok seslilik ile fikir savaşlarının yaşandığı bir arena olma özelliğini taşımaktadır. Yugoslavya döneminde sinema yapıtlarının unutmama ve hatırlama edimleri üzerinden tesis edilen toplum bellek inşası olgusu, Post-Yugoslav olarak nitelendirilebilmenin mümkün olduğu Yugoslavya'nın dağılma süreci itibarıyla, geçmişle hesaplaşma ve ifşa etme tutumlarına dönüşmektedir. Tarihin tanıklığı çerçevesinde gerçekleştirilen savaşlar, sinema filmlerine yansıtılarak bir arşiv olma misyonuna da sahip olmaktadır. Bu sebeple, savaş sineması tarihin farklı dönemlerine işaret ediyor olsa da temelinde travmaların ve acıların sembolize edildiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Birey ve toplumların savaş gerçeği ile yüzleşmesini sağlayan savaş sineması, savaş suçları kapsamına dahil edilen suçların işlenmesi gerçeğini de gözler önüne sererek, suçların işlenmesi ile birey ve toplumların itildiği travmalara, yokluklara ve yoksunluklara dikkat çekilmesini de sağlamaktadır. Yugoslavya özelinde, Boşnak Soykırımının da canlı tutulmasını ve unutulmamasını sağlayan Post-Yugoslav sineması gelecek nesillere soykırım gerçeğinin aktarılması noktasında önem arz etmemektedir. Canlı tutulan mezalimin unutulma dürtüsünden kurtarılarak işlendiği Boşnak Soykırımı ve acıları, söz konusu soykırım ve mezalimlerin tekrarlanmaması adına da büyük önem arz etmektedir. Savaşlar süresince yaşananların telafisi olmadığı bir gerçektir. Ancak, sinema anlatılarında ve temsillerinde savaş temalarına yer verilerek, tarih bilincinin inşasının da mümkün olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır. Kültür, kimlik, tarih ve hafıza süreçlerinin en önemli inşacıları olma konumuna erişen sinema olgusu, anlatıları ile ulusların hatırlama güdülerine hitap ederek ve canlı tutularak, ulusal birliğin ve beraberliğin uluslar adına da önemini vurgulamaktadır. Çok etnili ve çok kültürlü yapısı ile Yugoslav sineması anlatıları Tito'nun birlik ve kardeşlik mottosu etrafında kenetlenme başarısını gösterirken, Post-Yugoslav sinema anlayışı ise öteki üzerinden bir bakış açısını merkezine alarak,

ayırıştırıcı olma niteliğini taşımaktadır. Her bir ulusun bakış açısı ile yürütülen sinema çalışmaları, ulusların kendi perspektifleri bağlamında şekillenerek, belirli ideolojik kalıplar ile örüntülenmektedir. Savaş suçlarının ifşa edilmesi bağlamında da kanıt niteliğini taşıyan savaş sineması, her ulusun bağımsızlık mücadelesinde yer edinirken, Balkan coğrafyasında savaşların sıklıkla yaşandığı göz önüne alındığında hem Yugoslav sinemasında hem de Post-Yugoslav sinemasında savaş sinemasının nicel ve nitel bağlamda, çokluk ve nitelik anlamında yüksek oranlara tekabül etmesi, yaşanan coğrafyanın da zorluklarının ve ağırlığının sinema anlatılarına sirayet etmesine sebebiyet vermiştir. Yönetimlerin gücü ve basireti ile ölçütlenen savaş olgusu, gerilimleri ve çatışmaları uhdesinde barındırması sebebiyle travma anlatıları olarak literatür dahilinde yer almakla birlikte, savaş sineması da toplumsal bellek inşasının sekteye uğradığı dönemlerin yeniden inşa edilmesi noktasında başat önem arz etmektedir.

“Bosna-Hersek sinema anlatılarının, savaşa karşı duyulan öfkeyi yansıtan, travmaların aktarımında yüzleşmenin önemini vurgulayan, mağdurun gözünden yaşananlara bakmayı gerekli kılan bir söyleme sahiptir. Filmlerde savaşın neden olduğu travmatik durumlar ve olaylar, neden-sonuç ilişkileriyle ele alınmaktadır. Boşnak yönetmenler filmlerde etnik kimlikler üzerinden düşmanlığa sebep olacak söylemlerden kaçınmaktadır. Filmler, bu etik duyarlılığa ve barış diline sahip olan, savaşın kazananı olmadığına dair vurgu yapan, savaş karşıtı filmler” (Tunç, 2020:241). olarak literatürde yer edinmektedirler.

Kültürel unsurların sıklıkla işlendiği Yugoslav ve Post-Yugoslav sinemaları bağlamında bilhassa Bosna Sineması, bir ulusun kendini savunma ve hayatta kalma noktasında verilen kayıpları, yakılan ağıtları, yüzleşilen ve maruz kalınan anlatıları yansıtması bakımından yaşanan tarihi gelişmelerin de bir yansıması ve tezahürü niteliğini taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Akar, F. Ekmekçi, Z. (2023). Sosyal Medyada Kadın: Suriye İç Savaşı ve Ukrayna- Rusya Savaşı Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz, Selçuk İletişim Dergisi, 16 (1), 119-147.

Auge, M. (2017). Unutma Biçimleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Ceylan, A. (2021). Toplumsal Yapı Çözümlemeleri ve Bilgi Toplumunu. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 9 (1), 502-533. DOI: 10.19145/e-gifder.835368.

Connerton, P. (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar. Aleaddin Şenel (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Darı, A. B.; Gülada, M. O. (2021). “Medya Emperyalizmi Bağlamında Nazi Almanyası İşgali Altındaki Sırbistan Medyası Üzerine İnceleme” Medya Emperyalizmi (Ed. M. Gökhan Genel) Berikan Yayınevi, Ankara, s. 323-344.

Demirkıran, C. (2019). Kollektif Belleğin Yitimine Karşı Belgesel Sinema: “Ahıskalı Türkler” Belgesel Filminin Tasarımı. Sinema ve Televizyonda Yeni Yaklaşımlar, (Ed. Aytekin Can, Erhan Yıldırım). Atlas Akademi. Konya.

Demirkıran, C. (2021). Belgesel Film Üzerine Başucu Notları, Düşünce Dergisi, Sayı 13, Kocav Yayınları, s.48-68.

Ekmekçi, Z. Varol Aydın, B. (2021). Kültürlerarası İletişim Bağlamında Farklı Kimliklerin Sinemada Temsili: “Bir Adam Ve İneği” Filmi Üzerine Bir Değerlendirme, Atatürk İletişim Dergisi, Özel Sayı,25-40.

Flew, A. (2005), Felsefe Sözlüğü, Yeryüzü Yayınevi, Ankara.

Genel, M. G., Öztürk, S., Sayar, T. E. (2018). Bir Baskı Aracı Olarak Uluslararası Medya Denetimi: El Cezire Örneği, Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 12/29, p. 617-638.

Goulding, D. (2004). *Jugoslovensko Filmsko İskustvo 1945-2001 (Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001)*, Zagreb: Biblioteka Tridva Jedan Yayıncılık.

İngün Karkış, Ö. & Telseren Ömeroğlu, A. (2023). Kadınların Siyasal Katılımı Konulu Çalışmalar Üzerine Bibliyometrik Bir Analiz. *Kent Akademisi*, 16 (3), 1880-1906. DOI: 10.35674/kent.1297787.

Kantar, G. (2019). Modernleşme Kuramı ve Osmanlı İdari Yapısında Modernleşme Süreci Hakkında Bazı Tespitler, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (3), 365-383. DOI: 10.30692/sisad.627134.

Kılıç, Hilal; Türker, Onur (2021). “Türkiye’deki Halkla İlişkiler Lisans Bölümlerinin Müfredatlarının Dijitalleşme Bağlamında İncelenmesi”, *İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 28, s. 278-290.

Küçükalkan, Y, Öztürk, S. (2018). İletişim Çağında Dijital Kültür, *İnsandan Makineye Belleğin Serüveni, İletişim Çağında Dijital Kültür*, (Ed. Mehmet Gökhan Genel), Eğitim Yayınevi, Konya.

Küçükalkan, Y, Yalçın, D. (2022). *Simülasyon Evreni Olarak Metaverse: Simone (SIMONE) Filmi Örneği, Dijital Çağda Sinema ve Televizyon*, (Editör: Yavuz Küçükalkan), Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale.

Parlette, S. (2003). *Zihin aerobiği. Beyin alıştırmaları kitabı*. (Çev: A. Noyan). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Roudometof, V. (2002). *Collective memory, national identity and ethnic conflict. Greece, Bulgaria and the Machedonian question. United States of America: Greenwood Publishing Group.*

Ryan, M. Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (Elif Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sepetçioğlu, T. E. (2014). İki Tarihsel “Eski” Kavram, Bir Sosyo-Kültürel “Yeni” Kimlik: Mübadele Nedir, Mübadiller Kimdir?, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 180 (180), 49-84. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/tsadergisi/issue/21490/230360>.

Tunç, A. (2020). “Post-Yugoslav Sinemasında Travma Anlatıları: Toplumsal Hafızada Yugoslavya İç Savaşı’nın Filmlere Yansımaları”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.