

HAYALPERDESİ

SAYI: 42 EYLÜL-EKİM 2014

Kahramanlar Ne Söyler?

➤ **TAYFUN PİRSELİMOĞLU:**
KİM OLDUĞUMUZA KİM KARAR VERİR?

➤ **TÜLİN ÖZEN:**
"KALICI VE KIYMETLİ OLAN TİYATRO VE SİNEMA"

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 42, Eylül-Ekim 2014

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Yayın Yönetmeni Yardımcısı

Aybala Hilâl Yüksel

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice Yıldırım

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

DiziKritik: Hilal Turan

Kapak: Erol Polat

Grafik: Sibel Yalçın

Web Sorumlusu: İbrahim Erbaş

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla ilişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Kültigin Kağan Akbulut, Cihan Aktaş, Nesibe Sena Arslan, Ali Aslan, Enes Çiçek, Sibel Eraslan, Mehmet Eryılmaz, Aysenur Gönen, Nur Şeyda Koç, İbrahim Yavuz Özer, Gülper Refiğ, Ömer Serim, Koray Sevindi, Süleyman Saim Tekcan, Çetin Tunca, Zeynep Turan, Ayşe Yılmaz

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

Adres: Vefa Cad., No: 48, 34134,
Vefa/İstanbul

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Kahramanlar Ne Söyler?

Bu sayıda beyazperdede sık sık karşımıza çıkan süper kahramanları değerlendirdik. Yazarlarımız süper kahramanların doğdukları toprakların ve toplumun kimliğinden nasıl izler taşıdıklarını, günlük siyasetin paradigmalarından ne yönde etkilendiklerini, Hristiyan zihin dünyasındaki hangi imajlara karşılık düştüklerini, hukuk ve adalet kavramları ile nasıl ilgi kurduklarını ele aldı.

Aybala Hilâl Yüksel, Yılmaz Güney'in eskiya filmleri üzerinden kahramanlık meselesini ele aldığı yazısında eskiyalığın Türk solunda nasıl algılandığına, Güney'in filmlerindeki mesajlara ve Kemal Tahir'in eskiya edebiyatına getirdiği eleştirilere değiniyor.

Ölüm ve Vicdan Üçlemesi'ni tamamlayan Tayfun Pirseliemoğlu ile üçlemeden farklı bir yere konumlandığı son filmi *Ben O Değilim* üzerine konuştuk.

Türk Sineması Araştırmaları'nda 4 Ağustos 2012'de hayatını kaybeden usta yönetmen Metin Erksan'ı yakın dostlarına ve çalışma arkadaşlarına sorduk.

Cem Yılmaz'ın yeni filmi *Pek Yakında*'da rol alan, birçok tiyatro oyunundan, filminden ve diziden tanıdığımız Tülin Özen ile sette geçmeyen dakikaları, kurulan dostça ilişkileri, mesleğinin ona kattıklarını, biraz tiyatroyu ve "baska" bir oyuncu olmanın imkânını konuştuk.

Her sayıda farklı bir isme yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda yazar Sibel Eraslan cevapladı. Eraslan, filmlerle kurduğu ilişkiyi kendine has üslubu ile anlattı.

Celil Civan



Kraliyet Düğünü, (Royal Wedding), Stanley Donen, 1951.

**Kahramanlar Ne Söyler?**

Bu sayının dosyasında süper kahramanlar doğdukları toprakların ve toplumun kimliğinden nasıl izler taşır, günlük siyasetin paradigmalarından ne yönde etkilenir, Hristiyan zihin dünyasındaki hangi imajlara karşılık düşer, hukuk ve adalet kavramları ile nasıl ilişkilendirilir ve benzeri pek çok sorunun cevabını aradık. Ali Aslan, Enes Çiçek ve Murat Pay yazılarında konuyu siyasi, dini, ahlaki ve kültürel referanslar ile tartışmaya açıyor.

VİZYON

- 06 Korkuyu Beklerken/ **Celil Civan**
- 12 Zoraki Bir Serüven: Erkeklik/ **Zeynep Turan**
- 16 Zamanın Peşinde Bir "Süper Kahraman": Lucy/ **Koray Sevindi**
- 22 Arabistan'da Çocuk (Kadın) Olmak/ **Esra Bulut**

SÖYLEŞİ

- 26 Tayfun Pirselimoglu: Kim Olduğumuza Kim Karar Verir?/ **Kültigin Kağan Akbulut**

DOSYA

- 34 Sınırdan Yaşamak: Hollywood'da Kahraman/ **Ali Aslan**
- 42 Kutsalın Yozlaşması ve Süper Kahramanlar/ **Enes Çiçek**
- 52 Sinemanın Adaleti veya Adaletin Sineması/ **Murat Pay**

AÇIK ALAN

- 58 Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz/ **Aybala Hilâl Yüksel**



26 SÖYLEŞİ

Tayfun Pirselimoglu

Ölüm ve Vicdan Üçlemesi'ni tamamlayan Tayfun Pirselimoglu ile üçlemeden farklı bir yere konumlandığı yer yer polisiye türüne kayan, karanlık ancak komik duruma düşen bir karakterin dönüşüm hikâyesi anlatan yeni filmi *Ben O Değilim* üzerine konuştuk.



94 KAMERA ARKASI

Tulin Özen

Cem Yılmaz'ın yeni filmi *Pek Yakında*'da rol alan, birçok tiyatro oyunundan, filminden ve diziden tanıdığımız Tulin Özen ile sette geçmeyen dakikaları, kurulan dostça ilişkileri, mesleğinin ona kattıklarını, biraz tiyatroyu ve "başka" bir oyuncu olmanın imkânını konuştuk.



110 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Sibel Eraslan

Her sayıda farklı bir isme yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda yazar Sibel Eraslan cevapladı. Eraslan filmlerle kurduğu ilişkiyi kendine has üslubu ile anlattı.

BELGESEL ODASI

64 Harun Farocki: Almanya'nın En İyi Tanınan Meçhul Yönetmeni/ **Aysenur Gönen**

TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

70 Soruşturma: Tanıdığım Metin Erksan/ **Esra Tice Yıldırım**

78 Sinemamız Kimliğini Arıyor: Nesillerden Beri/ **Ayşe Yılmaz**

AÇIK ALAN

80 Bana Kahramanını Söyle/ **Hilal Turan**

BÜYÜLÜ GERÇEK

86 "Hükümet" Gibi Kadınlar/ **Cihan Aktas**

KAMERA ARKASI

94 Tulin Özen: "Kalıcı Ve Kıymetli Olan Tiyatro ve Sinema"/ **Zeynep Turan**

KİTAPLIK

102 Bana Bir Bomba Verin!/ **Nesibe Sena Arslan**

AÇIK ALAN

106 Askerin Dönüşü: Bir Vicdan Hikâyesi/ **Nur Şeyda Koç**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

110 Ben Unutmak İçin Seyrediyorum/ **Sibel Eraslan**

Korkuyu Beklerken

CELİL CİVAN

Robert Luis Stevenson, Gotik romanı *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (1886)'ı yazarken on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında birer psikolojik tedaviden ziyade "temaşaya" dönüşen hipnoz gösterilerinden ilham almıştı.¹ Charcot'nun hipnotize ettiği histeriklerin içinden sanki bir başkası çıkıyor, hipnoz edilen kişi başka birine dönüşüyordu. Stevenson'ın histeriklerden ilhamla yazdığı kitapta bahsi geçen "karanlık ikiz" teması, içimizde bir başkasının, karanlık bir öteki'nin varlığını ima ediyordu. Aynı dönemde Freud da Charcot'nun çalışmalarından etkilenmiş ama hipnozun tedavi için uygun olmadığını düşünmeye başlamıştı. Hemen çok yakın bir tarihte söz konusu Go-

tik edebiyat eserlerinin yanı sıra iki yenilik daha çıktı: 1896'da Freud bilinçdışından söz etmeye başladı, aynı yıl Lumiere Kardeşler sinemayı icat etti. Geç dönem Gotik, psikanaliz ve sinema aşağı yukarı aynı tarihlerde doğmuştu.

Gotik edebiyatın on sekizinci yüzyıla değin uzanan bir tarihi mevcut: Rasyonalizme karşı romantik bir çıkış olan bu edebiyatın ilk örnekleri düzenli, ahlâki değerleri olan, kontrol altındaki bir toplumsal yapının arkasında saklanan karanlık, akıldışı ve kâbusvari korkuları işaret ediyordu.² Sinemayla psikanalizin ortaya çıktığı dönemin hemen öncesiyle

1 Roger Perron, *Neden Psikanaliz*, çev. Alp Tümer-
tekin, İthaki Yayınları, 2003, s. 250.

2 Han-yu Huang, "Monsters, Perversion, and Enjoyment: Toward a Psychoanalytic Theory of Postmodern Horror", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 33.1, Mart 2007, s. 91-92.

sonrasında yazılan Gotik eserlerin, başka bir ifadeyle canavarları, vampirleri, hayaletleri, kötücül ikizleri ve bedensel dönüşümleri anlatan metinlerin tam da modernliğin; teknik yeniliklerin, Aydınlanma'nın ve akılcılığın hız aldığı bir çağda üretilmesi bir çelişki miydi, yoksa bu tuhaflık bir tuhaflıktan daha fazla bir anlam mı taşıyordu?

Mladen Dolar, tekinsiz üzerine yazdığı makalede söz konusu

Gotik temaların modernlik karşıtlığından doğmadığını, aksine tam da modernlik tarafından üretildiğini söyler.³ Gotik edebiyatta ortaya çıkan tekinsizlik, düzenli, akılcı ve çalışkan olan ilerlemeci

bir çağın bilinçdışını, karanlık arka yüzünü ortaya çıkarıyordu. Tekinsiz kelimesinin Almancası "unheimlich" de "heimlich" (aşına olunan, evcil, yuvaya dair)'den türetilmişti: Tekinsiz olan, aşına olduğumuz ama tam da idrak edemediğimiz, evcil diyebileceğimiz ama yabancı ve yabansı bir tarafı olan, yuvamıza ait ama sanki tam da bizden değil dediğimiz şeydir. Dolayısıyla Gotik edebiyatta ve ondan esinlenen sinema filmlerinde görülen tekinsiz yaratıklar; canavarlar, ikizler,

androidler ve hayaletler bize içinde huzurlu bir biçimde yaşadığımızı varsaydığımız dünyanın tam kalbinde bir huzursuzluğun mevcudiyetini ima eder. Tekinsizin ortaya çıkışı, sadece simgesel düzende belirlenmiş kimliğimizin her an parçalanabileceğine atıf yapmaz, aynı zamanda mevcut simgeselin dokusunun ardında bir "karanlığın" var olduğunu ve bize göz kırptığını söyler.

Gotik edebiyatta ve ondan esinlenen sinema filmlerinde görülen tekinsiz yaratıklar; canavarlar, ikizler, androidler ve hayaletler bize huzurlu bir biçimde yaşadığımızı varsaydığımız dünyanın tam kalbinde bir huzursuzluğun mevcudiyetini ima eder.

Mladen Dolar, aynı makalesinde modernlik projesine has tekinsizlik boyutunu psikanalizin ortaya çıkardığını ve psikanalizin onu gizlemek yerine tam da açık ettiğini ifade eder.

Dolar'a göre, günümüzün postmodern tabir edilen dünyasında tekinsizlik, modernliğin temel boyutlarından biri ve bu tekinsizlik, modernin ötesinde bir şeye atıf yapmak yerine modernliğin tastamam içsel sınırını işaret etmekte.⁴ Öyleyse günümüzün postmodern toplumunda tekinsizliğin modernlik-karşıtı bir muhalefet yerine dizi ve filmler sayesinde enikonu popüler kültürün bir parçası olması şaşırtıcı olmasa gerek. Postmodern siniklik, kendi karşıtı olabilecek unsurları bile kendi liberal paradigmasına dâhil etmekten çekinmiyor.

3 Mladen Dolar, "'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny", *October* 58, 1991, 5-23.

4 Mladen Dolar, "'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny", *October* 58, 1991, s. 23.

Postmodern Gotik: Son Dönem Korku Filmleri

Batı'da Gotik edebiyat modernliğin karanlık yüzünü gösteriyordu göstermesine ama bunu kendi kültürel motifleri ile yapıyordu. Birgül Koçak, 2005 yılı öncesi Türk korku filmlerini ele aldığı makalesinde korku filmlerinin ülkemize has kültürel unsurlardan yoksun olduğunu, oysa bu tür yapımların söz konusu unsurlardan esinlenmesi gerektiğini söylüyordu. Koçak'ın ifade ettiği gibi 2005 yılına kadar yapılan çoğu korku filmi, ya *Dracula İstanbul'da* (1953) gibi Bram Stroker'ın hikâyesinin veya *Şeytan* (1974) gibi *The Exorcist* (1973) filminin uyarlamasıydı. 1970 yılı yapımı *Ölümler Konuşmaz ki* bir perili evhortlak temasını anlatıyordu. 2003 yapımı Taylan Biraderler filmi *Okul* Amerikan korku filmlerinin klişelerini kullanırken, 2004 yapımı Orhan Oğuz filmi *Büyü* yerli unsurlara yer verse de “gerek çekimlerde, gerekse diyaloglardaki Amerikanvari klişeler” yüzünden başarısız bir örnek olmaktan öteye gitmiyordu.⁵

Günümüzün postmodern toplumunda tekinsizliğin modernlik-karşısı bir muhalefet yerine dizi ve filmler sayesinde enikonu popüler kültürün bir parçası olması şaşırtıcı olmasa gerek.

2005 yılına kadar gelen Türk korku sineması görüldüğü üzere bir paragraftan fazla yer kaplamamaktayken Koçak'ın makalesinde ele almadığı sonraki yıllarda, yerli korku unsurlarından beslenen bol miktarda film üretildi: *Dabbe* (2006), *Musallat* (2007), *Semum* (2008), *Dabbe 2* (2009), *Musallat 2: Lanet* (2011), *Dabbe: Bir Cin Vakası* (2012),

Dabbe: Cin Çarpması (2013), *Şeytan-ı Racim* (2013), *Azem: Cin Karası* (2014), *Gulyabani* (2014), *Ammar: Cin Tarikatı* (2014), *Azazil: Düğüm* (2014) ve *Dabbe* serisinin son filmi *Dabbe: Zehr-i Cin* (2014).

2009 yılında çekilen *Konak* ile 2011 tarihli *Mühürlenmiş Köşk* daha çok *Şeytanın Ölüsü* (*The Evil Dead*, 1981) serisinden esinlenerek çekilen “lanetli ev” temalı yapımlar olurken sıraladığım filmler isimlerinden de anlaşılacağı üzere “Türklerin neden korktuklarının” bilinciyle çekildi.⁶

Cinlerin musallat olması, cinlerle büyü yapmak ve cinler aracılığıyla düşmanlarını yok etmek söz konusu filmlerin kültürel kodlara uygun olduğunu gösteriyorsa da söz konusu filmlerin tek özelliği yerli kültürel kodları kullanmaktan ibaret değildi. Özellikle *Dabbe* serisi hem postmodern kültüre yaptığı atıflarla hem de modernleşmeye dair getirdiği

5 Birgül Koçak, “Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı 26, Ocak 2012, s. 93-104. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019012319> (Erişim Tarihi: 11.08.2014)

6 *Ammar: Cin Tarikatı* “Şeytanın Ölüsü” esinli filmlerle cinler aracılığıyla büyü yapmayı bir araya getiren ilginç bir deneme.



eleştirilerle öne çıktı.⁷ Her filmin konusu farklı olsa da Dabbe'nin "dünyayı saran bir örümcek ağı" olduğu ve dolayısıyla "interneti" işaret ettiği özellikle bütün filmlerde vurgulandı. Serinin birinci filminde kahramanların karanlık bir tünelde hapsolmaları, internet çağında siberuzayda yaşayan sanal bireyleri ima ediyordu. Üçüncü (*Bir Cin Vakası*) ile dördüncü film (*Cin Çarpması*) "buluntu film" (found footage) yöntemini kullanarak yapımın "gerçekçiliğine" atıf yaparken üçüncü ve son filmde güvenlik kameralarının kullanılması günümüzün güvenlik mazeretiyle kameralarla çevrili modern hayatlarını da anlatıyordu. Özellikle lüks vil-

lalarda yaşayan, "Batılı" ve "hurafelere karşı" karakterlerin anlatıldığı filmler, bir yandan din ile bilim arasındaki kadim tartışmaları beyazperdeye aktarırken modernliğin dayattığı seküler hayata rağmen -tıpkı tekinsizlikte olduğu gibi- "içimizde bir yerde, tanıdık ama yabancı" bir korkunun mevcudiyetini işaret ediyordu. *Dabbe: Cin Çarpması* cinlerin musallat olduğu kişilerin "hasta" olduğunu iddia eden bir doktorla (Ebru) "bilime karşı olmasa da" bazı metafizik hakikatlerin olduğunda ısrar eden bir hocanın (Faruk) hikâyesini konu ediniyordu. Son üç filmin bir diğer dikkat çeken yanı ise, çok da aşikâr etmeden sınıfsal bir eleştiriyi getirmesiydi. *Dabbe: Bir Cin Vakası*'nda büyüü yapan lüks villada çalışan gündelikçiye *Dabbe: Cin Çarpması*'nda cinlerin tasallutu yüzünden hayatlarını yaşayamayan, bu yüzden de çağırdıkları cinleri "iyi bir hayat yaşa-

7 *Musallat* ve *Dabbe* filmlerindeki modernleşme eleştirileri için bkz. Gürhan Topçu, "İslami Korku Filmlerinin Türk Modernleşmesiyle İmtihani", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10*, yay. haz. Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları.



mış, okuyup doktor olmuş” Ebru’ya musallat eden karakterlerden söz ediyordu. Serinin son filmi *Dabbe 5: Zehr-i Cin* de bir önceki film gibi bir intikam hikâyesini anlatmakta. Zengin bir ailenin çocuğu hastalanınca aile, hastalığı bir başka çocuğa aktaran cinlerin yaşadığı bir köye gider. Burada cinler zengin ailenin çocuğundaki hastalığı yeni doğmuş bir bebeğe aktarır ve bu yüzden yeni doğan bebek ölür. Film, zenginler yüzünden çocuğu ölen bir annenin hastalıktan kurtulduğu için yaşamaya devam eden genç kadından aldığı intikamı konu ediniyor. Hasan Karacadağ imzalı seri, sınıfsal eleştirisini intikamla örtbas ederken kimi kez Anadolu’daki Rum evlerinden, Hristiyan ve Müslüman köylerden söz etse de Cumhuriyet öncesiyle sonrasında değişen etnik yapıyla ilgili imasında ketum kalıyor.

Söz konusu filmlerle ilgili akla gelen ilk yaklaşım şu olsa gerek: Dabbe serisi ve diğer “cin motifli” filmler, modernliğin yetersiz kaldığı noktalara, Aydınlanma’nın ve bilimsel görüşün cevap veremediği sorunlara değiniyor, bizlerin sadece rasyonel yaratıklar olmadığımızı, metafizik bir boyutumuzun da olduğunu söylüyor. Ama öte yandan, internete vurgu yapması ve sözde-gerçek kamera görüntülerini kullanmasıyla Dabbe serisi, yaşadığımız postmodern kültüre, ileri teknolojiyle çevrili dünyamıza, siberuzayda dağılan sanal kimliklerimize, aşırı güvenlik duvarlarıyla örtülmüş hayatlarımızın içindeki tekinsizliğe atıf yapmıyor mu? Günümüzün popüler kültüründe tekinsizin bu kadar “moda” olması onu evcilleştirme gayreti sayılmaz mı?

Gitgide sanallaşan, sanallaştıkça özgürleştğini düşündüğümüz öznelliğimiz bir aşırılığa, “öznelleştirmenin-ötesinde-bir-özneye”, bir yaratığa dönüşüyor. Simgesel düzenin de ötesine geçen bir aşırılık hayatımıza hâkim oluyor. Bahsi geçen filmlerin sonunun, klasik korku filmlerinin tam tersi olması da bunun göstergesi değil mi? Klasik bir korku filminde tekinsiz yaratık gelir, simgesel yapıyı ve kimlikleri tehdit eder, kahramanlarımız yaratığı yok eder ve simgesel yeniden üretilir. Oysa yukarıda sıraladığımız filmlerin çoğunda “kötülüğün” filmin sonunda yok olmak yerinde tam tersine kahramanı ve kahramanları yok ettiğini görmekteyiz: Tekinsiz simgeseli tehdit eder, kahraman yaratığa karşı koyamaz ve ölür, tekinsiz simgeseli parçalar. Üstelik olayların hemen hepsi gündelik hayatımızın içinde gerçekleşir.

Bütün bu göstergeler postmodern hayatın, “yaralı kültürün”⁸ kırılğan doğasını, yüksek teknolojiyle kendini güvene almaya çalışsa da güvenliğinin her an saldırıya açık olduğunu, siberuzayda dolanan sanal kimliklerin; kameralar, internet ve cep telefonları ile çoğalan öznelliklerin her an postmodern tekinsizliğin saldırısıyla karşı karşıya kalabileceğini ima eder. Öznelliğimizin çoğalması özgürlüğümüzü çoğaltmak yerine kimliğimizi tehdit eder. Simgesel, yeniden üretilmeyecek kadar kırılğanlaşırken tekinsiz gündelik hayatımızın tastamam içine girmiştir. Korkunun nereden geleceği belli değildir ama geleceği kesindir.

8 Han-yu Huang, “Monsters, Perversion, and Enjoyment: Toward a Psychoanalytic Theory of Postmodern Horror”, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 33.1, Mart 2007, s. 87-110.

Korkusuz Türkler Korkuyu Beklerken

İlham almak yerine doğrudan miri malı çaldığım *Korkuyu Beklerken* isimli kitabında modernist edebiyatımızın önemli ismi Oğuz Atay, kitapla aynı ismi taşıyan hikâyesinde çevresindeki huzurlu insanları tehdit etmek için onlara, kendi geçmiş küçük-burjuva huzurunu bozan mektubun benzerini yollamayı düşünen “modern” bir kahramanın hikâyesini anlatır. Atay, modernliğin karanlık yüzüne atıf yapar; Aydınlanma, ilerleme ve yeniliğin diğer yüzü karanlık, kasvetli ve huzursuzdur. Atay, modernliğin bu yönünü vurgularken söz konusu tekinsizliğin farkında olmadan yaşayan diğer insanları eleştirir. Kitaptaki bir başka hikâyede, “Babama Mektup”ta ise ölmüş babasına sorduğu bir soruyla Atay, modernliğin bir başka noktasına temas eder: “Acaba senin de bilinçaltın var mıydı babacığım? Bana öyle geliyor ki sizin zamanınızda böyle şeyler icad edilmemişti. Sanki Osmanlıların böyle huyları yoktu gibi geliyor bana. Senin fesli ve redingotlu resimlerini gözümün önüne getiriyorum da, bu görüntüyle “varoluşçu bir bunalımı” yanyana düşünemiyorum doğrusu.”¹

Atay’ın hikâyesindeki bir sonraki cümleyi (“Aslında bizler de bir özenti içindeyiz”) kenara not edelim ama, geç bir modernlik sürecinden sonra, “bilinçaltımızı” keşfettiyssek eğer, şimdi kameralar ve kablolarla çevrili postmodern hayatımızda huzurla korkuyu bekleyebiliriz.

1 Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, 1998, s. 181.

Zoraki Bir Serüven Erkeklik

ZEYNEP TURAN

Kahvehanelerde, internet kafelerde, çay bahçelerinde çok sık rastladığımız, görünce garipsemediğimiz bir manzara vardır. Bir yığın erkek sokağa taşıp, yolu kapamış, sıra sıra sandalyelere istiflenmiş karşılarındaki dev ekranda maç izlemektedir. Kafe sahipleri yeni gelen müşteriler için sandalyeler eklemekte; kesintisiz çay servisine kesintisiz bağırımlar, sözde heyecan çığlıkları eşlik etmektedir. Futbolcunun en ufak hareketinde ayağa fırlanır,

ardından gelen hayal kırıklığıyla hayal gücünüzü zorlayan küfürler edilir. Burası İstanbul'da bir mahalle, Kahramanmaraş'ta bir sokak ya da Yozgat'ta bir köy olabilir. Kendilerinden büyük abilerinin, amcalarının, o koca koca adamların sevinç çığlıklarını hayret ve endişeyle izleyen sandalyelerin arasında dolaşan küçük erkek çocukları ise olan bitene anlam vermeye çalışır. İdrak etmeleri sancılı ve bir o kadar zorlu geçse de çok fazla vakit almaz. O akşam oraya kimseye hesap vermeden, kimseden izin almadan gelebilmenin rahatlığıyla; o sokağın ve o birkaç saatin

yegâne sahibinin yalnızca kendisi olduğunu, istediği kadar bağırıp çağırabileceğini, çok sinirlenirse bir iki sandalyeyi fırlatabileceğini, aksi bir durum olursa da icabına bakacağını yavaş yavaş öğrenir.

Bu öğrenme hikâyesi hepimizin bildiği, gördüğü, rahatlıkla gözlemleyip yeri geldiğinde eleştirebildiği bir hadisedir. “Erkeklik” alt orta sınıf mensubu insanların gündelik hayat pratiği içerisinde olabildiğince sıradan şekilde görünür. Bu sıradanlaşma gerçek hayattaki hâlinin en

kaba biçimde tezahür edişinin yanı sıra beyazperdede yeniden üretimiyle gözümüze aşına oluşundan da ileri gelmektedir. Üst sınıf ya da orta sınıf diyebileceğimiz mahallelerde bu öğrenme süreci daha görünmezdir ve ilginç bir şekilde dile getirilmesi de geri planda tutulur. Toplumsal cinsiyet tartışmalarının ağırlıklı olarak alt sınıfın alışkanlıklarından ya da gündelik pratiklerinden yola çıkarak somutlaştırılması tesadüf olmasa gerek.

Yeni Türkiye sinemasında birbirinden farklı “erkeklik” hallerinin tartışmaya açıldığı zemin, bir mekân olmanın ötesinde ayrı bir karakter olarak inşa edilen “taşrada” karşımıza çıkıyor. *Tepenin Ardı* (2012), *Meryem* (2013) ve *Beş Vakit* (2006) erkeklige dair eleştiri zeminini farklı toplumsal kodlarla genişleten ancak taşrayı odakta tutan yapımlar arasında yer alıyor. Diğer yandan kentlerdeki şiddet,

öfke ve taşkınlıkların sinemada görünür kıldığı mekânlar ise genel olarak varoş bölgeler oluyor. *Bornova Bornova* (2009), *Kara Köpekler Havlarken* (2009) ya da *Ağır Roman*’da (1997) gördüğümüz erkek dünyası banliyö manzarasının içinden kuruluyor.

Sonuç itibarıyla tartışmaya açılan erkeklik halleri ister istemez belli bir sınıfsal statü ve belli toplumsal kodlar çerçevesinde değerlendirilmiş oluyor. Türkiye sinema geleneğinin taşra çözümlemesinden farklı olarak taşra “sıkıntısının”

artık bireysel tecrübelerle ağırlık verilerek yorumlanması, bunun da ayrı bir ege-men erkeklik tanımı olarak ortaya çıkmasını engellemiyor. Yeni Türkiye sinemasındaki bu mevcut algıya şerh düşmekte fayda var.

“Erkekliğin” İmtihanı: Merhamet

Kaan Müjdecî ilk uzun metraj filmi *Sivas* ile Yeni Türkiye sinemasından aşına olduğumuz bu manzaraya oldukça sağlam, ayakları yere basan bir hikâyeye katkı sunuyor. Şiddet yine taşrada, yine epey fazla sayıda erkeğin arasında en gündelik haliyle görünüyor. Kuşaktan kuşağa aktarılan erkeklik kimliği, köy halkının köpek dövüşlerine meraklı erkekleri tarafından bir sonraki kuşağa devrediliyor. Çoğu zaman belli toplumsal kodlar zemininde tartışmaya açılan erkeklik bu sefer on bir yaşındaki Aslan’ın sahiplik ve merhamet duyguları arasında yer yer ezilen ve bu duyguların canlanıp

Kaan Müjdecî ilk uzun metraj filmi *Sivas* ile Yeni Türkiye sinemasından aşına olduğumuz erkeklik ve taşra tartışmalarına sağlam, ayakları yere basan bir hikâyeye katkı sunuyor.



dizginlenmesiyle ortaya çıkmaya çalışan bir kimlik olarak mevcudiyet sağlıyor. *Sivas*'ın diğer taşra hikâyelerinden ayrılan yönü erkekliğin bu defa herhangi bir ideolojik, politik ya da kadın meselesi üzerinden tartışılmaya açılmasındansa bir çocuğun saflığıyla imtihan edilmesidir diyebiliriz.

Müjdecî, Aslan'ın erkekliği öğrenme serüvenini büyük cümleler kurmadan, soğukkanlı bir tavırla ortaya koyuyor. Salt erkeklik eleştirisinden sıyrılıp, en saf haline bir çocukta rastlayabileceğimiz merhamet duygusunun yitirilip yitirilmemesi üzerinden ince bir gerilim hattı çiziyor. Aslan'a erkek adam olması gerektiği her hatırlatıldığında sert

ama ürkek bakışlarla bir adım geride duruyor Aslan. Yalnızca o bakışların ifade edebileceği kadar karakteristik, tuhaf bir tedirginlik içerisinde ona dayatılanla içinden gelen sese kulak vermek arasında gidip geliyor. Bu gelgitler en çok da Aslan'ın dövüş sahnelerini kendisinden yaşça büyük adamların arkasına saklanarak sert bakışlarla izlemesiyle ortaya çıkıyor.

Aslan'ın köpeği *Sivas*'ı yaralı bir şekilde alıp iyileştirmesinin altında ona sahip olma ve o sahiplik üzerinden çevresinden kabul görme düşüncesi varsa da sonradan daha da görünürlük kazanacak merhamet duygusunun varlığını kabul etmek ge-



rekar. Aslan henüz tam olarak “erkek” değildir. Sivas’ın bir köpek olduğu ve dövüştürölmesi gerektiğı konusunda Aslan’a hâlâ ısrar edilmektedir. Çünkü Aslan’ı ortadaki iki köpeğın acımasızca birbirini dişlemesinden ziyade asıl hayrete düşüren bunu seyirlik hale getiren ve izlemekten büyük bir haz duyan erkeklerdir.

Aslan’ın Sivas’ı dövüştürmeme isteğı hiçbir itici kuvvete gereksinim duymadan kendiliğinden ortaya çıkmışken onu dövüştürme düşüncesi -tam aksine- arkadaşlarının ve kendisinden büyük erkeklerin telkinleriyle sonradan öğretilmiştir. Aslan bu zoraki

öğrenme serüveniyle beraber merhamet duygusunun iplerini gevşetmeye yeltense de o ipleri tekrar eline alma kararlılığını da gösterir. On bir yaşındaki Aslan’ın bu kararlılığı ne kadar süre devam ettirebileceğinin cevabı ise geniş bir zamana şimdiden terk edilmiştir.

Zamanın Peşinde Bir “Süper Kahraman” Lucy

KORAY SEVİNDİ

*Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpare, geniş bir anın
Parçalanmaz akışında.*
(Ahmet Hamdi Tanpınar)

Léon (1994), Nikita (La Femme Nikita, 1990) ve Beşinci Element (The Fifth Element, 1997) gibi filmleriyle doksanlar sinemasında önemli bir çıkış yakalayan; fakat son dönemde yaptığı filmlerle beklentileri karşılayamayan

Fransız yönetmen Luc Besson, son filmi *Lucy* (2014) ile bir kez daha sevenlerinin karşısına çıkıyor. Yazdığı güçlü kadın karakterlerle tanınan yönetmen, bu çizgisini Scarlett Johansson’un başrolde olduğu *Lucy*’de de devam ettiriyor. Bilimkurgu ve aksiyon türündeki film, insanın yüzde on olduğu düşünülen beyin kullanma kapasitesinin yüzde yüz olması durumunda neler yaşanabileceğine odaklanıyor. Doğurgan bir fikirden beslenen Besson, ne yazık ki bunu çok fazla kullanmıyor. Film kısa süresinin de etkisiyle hikâye ve karakterler üzerinde yeterince derinleş-



me fırsatı bulamıyor. Bunun sonucunda da türlerin karmaşası içinde yoğrulmuş ve bir kez daha beklentilerin altında kalan bir film ortaya çıkıyor.

Dünyadaki en önemli amacımızın “zaman kazanmak” olduğu fikrini esas alan *Lucy*, Tayvan’da üniversite öğrencisi olan bir kızın, erkek arkadaşının yönlendirmesiyle uyuşturucu mafyasının eline düşmesini ve yeni üretilen çok güçlü bir maddenin taşıyıcılığını yapmak zorunda kalmasını konu alıyor. Bu uyuşturucu maddenin olduğu poşet Lucy’nin karnına yerleştiriliyor ve bir

süre sonra patlayarak uyuşturucu kadının kanına karışıyor. Lucy’nin vücudunda çeşitli reaksiyonlara giren madde kadının beynini kullanma kapasitesini gittikçe artırıyor ve yüzde on’dan yüzde yüze ulaşmasını sağlıyor. Filmin zeminine oturan, insanın beyninin yüzde onluk kısmını kullandığı miti ise -film için sürükleyici bir unsur olarak iyi bir malzeme olsa da- insanın zaten beyninin yüzde yüzünü kullandığını bilen izleyicilerin film-den uzaklaşmasına neden olabiliyor. Fakat gene de yönetmenin böyle bir mittten yola çıkması ve hâlâ pek çok insanın inandığı bu



miti bir çeşit silah olarak kullanması filmin “ticari” kaygıları için güzel bir buluş olarak değerlendirilebilir.

Evrin ve Zamana Hükmetme

Filmdeki Lucy ismi, 1974’te Etiyopya’da yüzde kırklık kısmı bulunan insanımsı bir iskelete verilen isimden geliyor. 3,2 milyon yıllık olduğu tahmin edilen bu iskeletin Luc Besson’un filmde bizzat gösterdiği ilk insana ait olduğu düşünülüyor. Filmin içerisinde ara ara giren çeşitli hayvan görüntüleri hem belgeselvari anlatımı desteklemek hem de

evrim teorisine gönderme yapmak amacıyla seyirciye sunuluyor. Besson’un bu anlatımı üniversite dersliğinde bir profesöre yaptır-

ması da inandırıcılığa katkı sağlayan bir detay olarak değerlendirilebilir. Fakat yönetmenin bilimsel dayanağı çok sınırlı olan bir alanda bu şekilde bir anlatım benimsemesi -tıpkı yüzde on mevzuunda olduğu gibi- izleyiciyi manipüle edebilecek bir zemin hazırlıyor ve Besson bunu Morgan Freeman’ın oynadığı Profesör Norman karakterini kullanarak ya-

pıyor. Norman’ın sunduğu bilimsel altyapının yanında Lucy karakteri daha felsefi bir yoldan ilerliyor. Zamanın varoluş nedenimiz olduğunun altını çizen film, tek ölçü birimi zaman olduğundan, zamansız

Bilimkurgu ve aksiyon türündeki Lucy, insanın yüzde on olduğu düşünülen beyin kullanma kapasitesinin yüzde yüz olması durumunda neler yaşanabileceğine odaklanıyor.

hiçbir şeyin olamayacağından ve zamanın her şeyi bütünleyen bir etkisi olduğundan bahsediyor. Lucy’nin beynini kullanabilme

yüzdesi artıkça zamanda yolculuk yapabilmesi ve onu hızlandırıp yavaşlatabilmesi de zamana hükmettiğini ve onu yönetebildiğini, böylece “zamanın efendisi” olabildiğini gösteriyor. Lucy karakterinin dünyanın başlangıcına doğru yaptığı yolculukta ilk insan olarak atfedilen Lucy ile yaptığı parmaklarını dokundurma sahnesi akla Steven Spielberg’in *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) filmindeki -afişte de yer alan- meşhur sahneyi ve hepsinin ilham kaynağı olan Michelangelo’nun *Adem’in Yaratılışı* freskini getirir. Filmin evrim temelli altyapısına da

Filmin içerisinde ara ara giren çeşitli hayvan görüntüleri hem belgeselvari anlatımı desteklemek hem de evrim teorisine gönderme yapmak amacıyla seyirciye sunuluyor.

uygun olan bu gönderme, Lucy’nin ancak bu temasın ardından evrenin tüm bilgisine sahip olmasıyla birlikte daha da güçlenir.

Filmin bir diğer motto’su da bilginin aktarılması ve yaşatılmasıdır. Profesör Norman, Lucy kendisinden yardım istediğinde ona sadece “bilgini paylaş” önerisinde bulunabilir. Charles Darwin’in “doğal seçim” teorisinin temel unsurlardan biri sayılan karakteristiklerin gelecek nesillere aktarılması mevzuu, filmde de hayat bulur. Günümüzde yaşayan Lucy, ilk insan olarak atfedilen Lucy ile temas ettiğinde geçmişteki Lucy’e atfedilen “anne” pozisyonuna kendisi de geçer ve “paylaşma” ya da teorinin altını çizdiği “aktarma” fonksiyonunu harekete geçirir. Lucy’nin beyninin kapasitesini daha fazla kullanmaya başladıkça insani duygulardan uzaklaşması ve fiziksel açıdan bir şekilde “robotlaşması”, kazandığı “anne” konumunun getirdiği “fedakâr olma”

zorunluluğuyla bir şekilde zıtlassa da evrenin bütün bilgisine sahip olan ve onu hissetmeye başlayan Lucy’nin insanoğlunun geleceği için kendisini adamasına engel olamaz. Bu süreçte kazandığı telekinezi, telepati gibi pek çok özellik sonucunda bir çeşit “üstün insan” olan kadın, filmin sonunda artık “her yerdedir.” Kazandığı bu özelliğin ona tanrısal

bir güç kazandırdığı düşünülebilir ama burada Lucy’nin tanrıya dönüşmesinden öte bir çeşit enerjiye dönüşmesi söz konusudur. Bu bağlamda Lucy’nin dünya üzerinde var olan bütün bilgilere erişim sağ-

layabildiği ve ancak bu şekilde daha önce tecrübe etmediği bir bilgiyi kafasında geri çağırabilmesi mümkün olabilir ve bu da aslında bir çeşit “ilham” olarak değerlendirilebilir.

Seyirlik Ama Kalıcı Değil

Luc Besson, filmde karakter üzerinde fazla derinleşmiyor; bu da filmde yer alan ve çok iyi oyuncular tarafından canlandırılan profesör, mafya babası ve polis gibi karakterlerin klişeleşen “tipler” olmaktan kurtulamamalarına neden oluyor. Ana karakter Lucy’nin bile annesiyle olan konuşması dışında iç dünyasına yönelik bir yolculuk söz konusu değil ve bu durum filmin geneline de yansıyor. Hikâye istenilen düzeyde geliştirilemediği için filmin pek çok türe yönelen yapısı filmin geneline çok fazla nüksedemiyor ve film, bir çeşit “türlerin çorbası” halini alıyor. Bunun yanında *Lucy* bir Fransız filmi olma-



sına rağmen gişe kaygısının ve yönetmenin alışkanlıklarının da etkisiyle bir Hollywood filmi statüsünde değerlendirilebilir; çünkü film bu statünün getirdiği çok fazla klişeye sahip. En başta filmde çok fazla PIS¹ olması buna örnek verilebilir. Ayrıca senaryonun içerdiği çeşitli mantık hataları filmin kendi içinde sahip olması gereken tutarlı yapısını

1 PIS (Plot Induced Stupidity): Senaryoda yer alan karakterlerin potansiyellerinin çok altında hareket etmesi. Filmde Lucy'nin potansiyelini kullanmadığı ve "normal" bir insan gibi davranıldığı sahneler buna örnek verilebilir.

bozuyor ve seyirciyi filmden uzaklaştırıyor. Örneğin zaman yolculuğu sırasında dünyanın en kalabalık noktalarından biri olan Manhattan'daki Times Meydanı'nda hiç kimşenin dikkatini çekmeyen Lucy eski çağlara gittiğinde bir dinazorun dikkatini hemen çekiyor. Ayrıca illaki bir kötü yaratma derdine giren film, adeta bir "süper kahraman" olarak resmedilen Lucy'nin karşısına elinde silahıyla klasik bir mafya babası koyuyor ve iyi ile kötünün güç dengesini iyi tutturamadığı için de zayıf bir halka ortaya çıkıyor. Bunun yanında Hollywood filmlerinde sıkça yer alan "etik dışı" yardımcı oyuncu kullanımı



da filmde yerini alıyor. Örneğin Besson'un kendi yazdığı *Taxi* (1998) filmine bir gön-derme olarak düşünülebilecek fakat filmde çok da yeri olmayan araba takip sahnesinde Lucy'nin gideceği yere yetişmesi için pek çok kaza olur ve belki de onlarca insan ölür. Filmlerde oldukça normalleştirilen bu durum seyircinin tepkisizleştirilmesine neden oluyor ve böylece sıkıntılı ve ancak alışılmış bir "Başrol oyuncusu için her şey mubahtır" anlayışı ortaya çıkıyor.

Lucy, doğurgan hikâye yapısına ve kalıcı olma potansiyeline rağmen bu şansı çok da kulanamayan bir film. Filmin "seyirlik" statü-

sünün üzerine çıkamaması ve filmde çok iyi aktörler yer almasına rağmen bunların iyi bir şekilde kullanılamamaları film için oldukça büyük bir kayıp olarak nitelendirilebilir. Hele ki filmin sonunda Lucy'nin bilgi paylaşımının bir flash belleğe indirgenmesi hem komik kaçan hem de hayal kırıklığı yaratan bir buluş olarak göze çarpıyor. Gene de *Lucy* kurduğu dünya ve ele almaya çalıştığı felsefi altyapı bakımından izlemeye değer bir film fakat ilerleyen dönemde "seyirlik" statüsünden "kalıcılık" statüsüne geçmesi çok da mümkün görünmüyor.

Arabistan'da Çocuk (Kadın) olmak

ESRA BULUT

Son yıllarda Suudi Arabistan'ın, Ortadoğu'nun sıcak savaş gündeminden bağımsız ikliminde, kadın konusu ile öne çıktığına rastlıyoruz. Bu bağlamda *Vecide*'nin senaryosu ilk olarak akla geçen yıl Suudi Arabistan'da başlatılan, kadınların araba sürme hakkına ilişkin yürüttükleri kampanyayı getiriyor. Bakanlık tarafından aranıp tehdit edilerek ve kampanyayı yürüttükleri web sitesi hacklenerek eylemlerine izin verilmeyen kadın aktivistler süresiz eylem çağrısı ile kampanyayı sonlandırmak zorunda kalmışlardı. *Vecide*'nin

senaryosu ile örtüşen bu kampanya, Arabistan'daki kadın mücadelesinin beslendiği yerin hayatın tam da merkezi olduğunu gösteriyor. Sinema salonlarının henüz yasak olduğu ve film seyretmek için Bahreyn ya da Dubai gibi komşu ülkelerin tercih edildiği bir ülkeden dünya pazarına girmiş olan *Vecide*, Suudi Arabistan'ın ilk sinema filmi. 38 yaşındaki kadın yönetmen Haifaa Al-Mansour'un çekmiş olduğu film, kadın haklarının en çok çiğnendiği ülkelerden birinde üretilmesi nedeniyle, akıllara İran sinemasında kadının tecrit edilmesi meselesinde sinemanın bir çıkış yolu olmasını getiriyor. Bu durum



İran'daki İslam devriminin ardından meşruiyet kazanan sinemanın, Arabistan'da da Arap Baharı'nın ve demokratikleşme taleplerinin etkisiyle canlandığı şeklinde yorumlanabilir. Ülkenin dini yapısı ve geleneklerine aykırı olduğu için sansürle uzun yıllar uğraşmış ve kendi özerk sinemasını dünyaya kabul ettirmiş olan İran, elde ettiği özgürlüklerle Arabistan için ciddi bir örnek teşkil ediyor.

Bisiklet İçin Mücadele

Filme adını veren Vecide, ergenlik döneminin ilk kıvılcımlarını etrafına yaymaya başlayan bir ilkökul öğrencisidir. Bir gün sokakta

arkadaşı Abdullah ile girdiği münakaşada, kendisine yöneltilen aşağı cins ithamları Vecide'de bir tür cinsiyet bilinci uyandırır. Çocuk yaşlarda bisiklet ya da değerli bir oyuncağının olması diğeri için cezbedicidir. Abdullah'ın bisikleti de Vecide ile olan arkadaşlığının albenili oyuncağıdır. Bir bisikleti olursa Abdullah'ı yarışarak yeneceğine inanır. Ancak Vecide'nin çarşıda gördüğü yeşil bisikleti alma isteği kız çocuklarının bisiklete binmesinin hoş karşılanmayacağı gerekçesiyle ilk olarak annesi tarafından reddedilir. Vecide'nin hayalini kurduğu yeşil bisiklet için münakaşaya girmeksizin mücadele



etmeyi seçmesi kararlılığı ile açıklanabilir. Çocuksu isteğini sessiz sedasız, bir yetişkin gayreti ile elde etmeye koyulur. Bir şekilde para kazanması gerektiğini anlar ve okulda bileklik yaparak arkadaşlarına satmaya başlar. Kurnazca hamleleri bir tüccarınki kadar profesyoneldir. Kararlılığı ve bisikleti elde etme yolları ile baş etmesi Vecide'yi güçlü bir karakter kılarak çocuk olmasının ötesine geçirir. İşini kolaylaştırabilecek bir fırsat olarak okulda düzenlenen ödüllü Kur'an okuma yarışmasına katılmaya karar verir. 1000 riyal olan yarışmanın ödülü bisikletin parasını fazlasıyla karşılayacak miktardadır.

Vecide, Arabistan topraklarında kadınların yasaklar dünyasını aşmasında her türlü otoritenin karşısında duran bir çocuk-kadın karakterin temsili. Sokaktaki otorite Abdullah, okuldaki otorite öğretmen, evdeki otorite ise bazen anne bazen babadır. Arkadaşlarından

farklı, mor renkte ayakkabı ile okula gelmesi, rock müzik dinlemesi Vecide'nin karakterine ve mücadelesine ilişkin ipuçları veriyor. Zamanla Vecide'nin öğretmenine karşı taktındığı sessiz ama başkaldıran tavırlarına da tanıklık ederiz. Oysa içsel dünyasında bu mücadele kahredici yoğunluktaki masumiyetin sonucudur: Bir çocuk, cinsiyetine ya da yaşına bakmaksızın, bulunduğu coğrafya umurunda olmayarak yeşil bir bisikletin peşine düşmüştür. Kur'an okuma yarışmasında üstün bir performans göstererek sureleri ezberleme gayreti ona birincilik kazandırsa da öğretmenin ödülünü zorbalıkla Filistin'e bağışlaması otoriteyle arasına aşılabilir bir mesafe daha koyar. Filmdeki Filistin vurgusu âdeta küçük bir kız çocuğunun ruhunda kopan "arzu" fırtınasının, Ortadoğu'nun savaş ikliminden doğan sert rüzgârla mücadelesinde kazandığı üstünlüğü göstermek adınadır.

Arabistanlı Kadınlar

Filmde Suudi kadın prototipinin panoramasını da görmek mümkündür. Vecide'nin annesi, geleneklere uymak zorunda olduğundan şoför refakatinde işe gidip gelmek zorundadır. Kocasının kıskanç tutumu ve gelenek baskısı ile sokakta tam tesettürlü olmak ve erkeklerin bulunmadığı iş yerlerinde çalışmak zorundadır. Tesettürlü kadının sadece evde süslenme alışkanlığı da aynı figür üzerinde

Film boyunca toplumsal erke çeşitli alanlarda kendini kabul ettirme çabasında olan kadın figürleri ile yüzleşiriz.

gösterilir. Annenin bu geleneklere uygun tipolojisi bağlı olduğu erkek, yani baba ile mücadelesinde açık verir. Erkek evladının olmayışı film boyunca babanın yeniden evlenme ihtimalini diri tutar. Kadın, zihninde bu ihtimalle sürekli savaşmak zorundadır. Film boyunca toplumsal erke çeşitli alanlarda kendini kabul ettirme çabasında olan kadın figürleriyle yüzleşiriz. Ancak anne, kızı kadar mücadelecisi ve kararlı değil hatta daha naif bir karakterdir. Konformist yaşam şekilleriyle dikkat çeken erkekler ise kadınlar üzerinden tanımlandığı için tepedeki baskının oluşmasına zemin hazırlayan temel unsur olarak karşımıza çıkarlar. Vecide'nin isminin ailenin soyağacına kız çocuk olduğu için dâhil edilmemesi, çocuk yaşta sınıf arkadaşının evlendirilmiş olması gibi filmi besleyen ataerkil hikâyeler Vecide'yi Arabistan rejiminde nefes almaya çalışan kadının masum ve çocuksu sesi ilan eder.

Vecide, yeşil bisikleti elde etmek için gösterdiği çaba ile akıllara İran sinemasının gayretli çocuk karakterlerini getirir. Ancak İran sinemasındaki hakikat, din, kadın-erkek ilişkileri ya da çocuk karakterlerin mücadelesi felsefi bir dille anlatılır. Örneğin Abbas Kiyarüstemi, filmlerini varoluşsal sorgulamalar ekseninde donatırken Mecid

Mecidi sınıfsal farklılıklara yaptığı vurgu ile senaryolarını katmanlaştırır. İki yönetmenin de karakterlerinin serüveni maddi

ve manevi topyekûn bir arayıştan beslenir. Bu sayede hakikat menşeli olabilen İran sineması, zengin senaryoları ve kurduğu dil ile çağdaş sinemayı yakalar. *Vecide* ise, rejim karşıtı söylemi ile dikkat çekmesine rağmen doğulu-batılı karşıtlığıyla sınırlanan felsefi yapısı nedeniyle daha iddiasız ve ticari bir filme dönüşmektedir. “En İyi Film” kategorisinde Oscar’a aday olması da *Vecide*’yi, bu ideolojik karşıtlık üzerinden üretilen filmlerden herhangi biri haline getirir. Deforme olmuş muhafazakârlık sunumu ile toplumsal olaylara değinme çabası hem oryantalizmin ekmeğine yağ sürmekte hem de aslında bunun için ticari bir farkındalık yaratmaktadır. *Vecide*’nin Suudi Arabistan’ın ilk filmi olması ve bir kadın yönetmen tarafından çekilmiş olması önem taşıırken Suudi Arabistan sinemasının kendine has orijinal bir dil yakalaması için epeyce zamana ihtiyacı olduğu söylenebilir.

Kim Olduğumuza Kim Karar Verir?

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT
FOTOĞRAF: İBRAHİM YAVUZ ÖZER

Ben *O Değilim* merak unsurunun hep dik tutulduğu, yer yer polisiye türüne kayan, karanlık ancak komik duruma düşen bir karakterin dönüşüm hikâyesi. Hem Kafkaesk, Borgesvari ve Dostoyevski esintili bir drama, hem de değil. Ölüm ve vicdan üçlemesini tamamlayan Tayfun Pirselimoglu ile üçlemeden farklı bir yere konumlandığı yeni filmi üzerine konuştuk.

▶ *Ölüm ve vicdan üçlemenizi tamamladınız. Biz de en son Saç filmi için bir röportaj yapmıştık. Üçlemeyle bu film arasında çok fazla benzerlik var, farklılıklar da var. Üçlemeyle bu film arasında nasıl bir bağ kurarsınız?*

Üçlemeyi tamamladıktan sonra başka bir şey yapmak istedim. Onu bir yerde bitireyim dedim. Fakat bu filmle alakalı bunun dördüncü olduğunu söyleyenler var. Bir başkasının yerine geçmek benim takıntılarımdandır. Birinin yüzünün değişmesi, biriyken bir başkasına dönüşmek... İlk senaryolarımdan beri gelen, kitaplarımda da olan bir tema. Bazen ana omurgaya eklenen ve bir şekilde kendini hissettiren bir tema. Bu sefer tamamen bunun üzerine bir şeyler yapmak istedim. Bu anlamda diğer filmlerden ayrılıyor. Benim takıntım haline gelmiş olan bir konuyu senaryolaştırma ve film yapma insiyakıyla yaptım. Ortak noktalar tabii ki var. Benim fantasmamla alakalı olarak diğer filmlerde olan öğeler burada da var. Ama benim bu film için esas dert edindiğim şey, çizginin öbür tarafına geçip, biriyken bir başkası olma halini irdelemektir.

▶ *Son röportajımızda yeni filmim kimlik üzerine diyerek bitirmişiz. Peki, bu kimliğe dair takıntı nereden geliyor? Sizin için ne anlam ifade ediyor?*

Açıkçası bu psikiyatrik bir soru. Niye takıntımıdır gerçekten bilmiyorum fakat çok ilgimi çektiği kesin. Benim sevdiğim filmler ve yaptığım işlerde bu konu var. Kazıyınca altından neler çıkar bilmiyorum. Herkesin birtakım kimlikler biriktirdiğine, yeri ve za-

Ben O Değilim'de esas dert edindiğim şey, çizginin öbür tarafına geçip, biriyken bir başkası olma halini irdelemektir.

manı geldiğinde bu benlerin ortaya çıktığına inanıyorum. Bu sadece zaman ve mekânın uygun olmasıyla ilgili. Şurası bir gerçek ki, merakla da alakalı, bir başkasının hayatını merak etmekle de alakalı. Vapurda yanınıza oturan kişi, karşıdan gelen adam... O hayatlar, başkalarının hayatı benim çok ilgimi çekiyor. Bunun içine girmek ve onları irdelemek, o hayatlara duhul etmek ilgimi çekiyor.

Hayatımızın nasıl akacağına, kendimizin kendimiz olmasına karar verdiğimizde dair bir vesvesemiz var. Karar verdiğimiz bir kısım olabilir ama onun dışındaki büyük kesim bizim irademizin dışında geliyor. Kendimiz sandığımız ben ile yüzümüz de buna dâhil olabilir. Edinburgh Film Festivali'ne gittiğimde orada bir sergi gördüm, genç İskoç sanatçıların. İlgimi çeken bir iş vardı. Bir heykeltıraş (Christine Borland), altı heykeltıraş arkadaşına Dr. Mengele'nin bulanık bir resmini gönderiyor. Ayrıca Mengele'nin yüzünü tarif eden bir metin veriyor. Her birinden de bir Mengele büstü istiyor. Hepsi o ifadelerden ve bulanık resimden yola çıkarak Mengele'yi görsel hale getirmişler. İroni şu ki, aslında Dr. Mengele de Nazi avları başladığında yüzünü değiştirmiş. Bulmak istedikleri yüz de aslında gerçek yüz değil. Bu yüz üzerine bu kadar düşündükten sonra bu işin denk gelmesi beni çok etkiledi.

► *Bir röportajınızda Sartre'dan alıntı yapmışsınız, "Ben kendim değilim ama olmak isterim" diye. Bu arzu nereden kaynaklanıyor?*

Evet çok meşhur bir lafı. "Cehennem ötekisidir" sözüne kadar giden derin bir mevzu o. Ben ile öteki arasındaki ilişkiyi kurmakla ilgili. Buna Rimbaud'yu da eklemek gerek ki o da "ben bir başkasıdır" diyen kişi.

Kim ne zaman bendir, benken ötekine dönüşme hali gibi çetrefilli ve içine girince çıkılmaz bir evren bu. Herkesin kendini tanımlama biçimi var. Ben derken ifade etmeye çalıştığım bir ben vizyonu var. O ne ka-

dar beni temsil eder, sizin kim olduğunuza kim karar verir, siz mi yoksa karşınızda sizi tanımlayan kişi mi? Böyle iç içe geçen ve kartopu gibi büyüyen felsefi bir problem.

► *Bir röportajınızda da buradaki hikâyenin Batı merkezli Kartezyen anlatıya uymadığını söylemişsiniz. Yani karakter bir olay, bir travma sonrasında böyle bir dönüşüme girmiyor. Kendiliğinden ve rahat bir şekilde giriyor. Bunu nasıl okuyabiliriz?*

Konvansiyonel, biriyken bir başkası olmayı seçme hali hikâyesi için bir motif gerekli. Bunun karşılığında daha zengin, daha yakışıklı olunması, bir menfaat elde edilmesi gerekir. Gayet determinist bir hikâye bu; ancak bir başkası olmak için bir gerekçeniz varsa o olursunuz. Kâğıt üzerinde böyleymiş gibi

görünür. Ben öyle olmadığını söylüyorum burada. Nihat, Necip olduğunda bir şey değişmiyor hayatında. E, peki niye oluyor? Bence filmin üzerinde döndüğü nokta burası. Ben bunu açıklamıyorum, yeri geldiğinde sadece soruyu soruyorum.

► *Diğer filmlerinizde de karakterin, senaryonun en başa dönmesi var. Ama bu film daha labirent gibi, Borges anlatısı gibi bir yapısı var. Hatta daha matematiksel diyebiliriz. Ve bu senaryo ilgi çekti, Roma ve İstanbul Film Festivallerinde senaryo ödülü aldınız. Eleştir-*

menler de senaryo üzerine durdu. Neden diğer filmlerinizden farklı bir senaryo yapısı oluştu?

Bir başkasının yerine geçme hikâyesi bunu gerektirdi. Simetrik, matematiği daha farklı kurulmuş bir senaryo diğerlerine göre. Hikâyenin akışı romanlarıma daha yakın. Girdisi çıktısı fazla bir senaryo. Kafamda, anlatmaya çalıştığım hikâyenin vezni böyle oluştu. Ama yazdığım senaryolardan farklı görünmesinin bir sebebi merak unsurunun sürekli devam ediyor olmasıyla da alakalı. Kara filme, polisiyeye daha yakın duruyor. Dışarıdan bakıldığında böyle ama seyirciye sordurduğu sorular çok da farklı değil.

► *Ben de tam tür meselesini soracaktım. Polisiye ya da gerilim filmi gibi yaklaşabiliriz...*

Herkesin birtakım kimlikler biriktirdiğine, yeri ve zamanı geldiğinde bu benlerin ortaya çıktığına inanıyorum. Bu sadece zaman ve mekânın uygun olmasıyla ilgili.

İşte burada bir sıkıntı oluyor. Bana filmi nereye koyarsınız diye soruyorlar. Çünkü kimse oturtamıyor. Polisiye bir kurgusu var ama değil, kara film yapısı var ama değil. Şöyle de okuyabiliriz, ama buradan da bakabiliriz... Belki de bu yüzden herkes bir referans arıyor. Sadece bizde değil bütün dünyada da böyle oldu. Kafka, Dostoyevski, Pirandello, Antonioni, en çok da Hitchcock'tan referanslar verilerek yazılar yazıldı. Bunların hiçbirisi değil ama hepsi diyebilirim. Bunların hiçbirini düşünerek yazmadım. Ama muhtemelen bunların biriktirdiği tortular böyle bir hikâyeyi doğurdu.

➤ *Yani temel olarak bir referans yok.*

Bu sayılanların hiçbirisi yok.

➤ *Bu soruyu daha önce de sormuştum ama tekrar sorma ihtiyacı hissettim. Yoksul insanların varoluş sorunları meselesi... Yoksulluğun da etkisi var ancak yoksulluktan kaynaklanan değil, temeli varoluştan kaynaklanan sorunlara eğiliyorsunuz. Siz varoluş meselesini nasıl düşünüyorsunuz? Size göre bu sorun nereden kaynaklanıyor?*

Ben İstanbul'da çok dolaşıyorum. Sultanbeyli'de, Kadıköy'de şurada burada bir kahveye gittiğinizde bir köşeye oturmuş, televizyona bakıp düşünen, tek başına çayını içen o insanın, varoluşsal problemleri çok derinden hissedene, entelektüel anlamda sıkıntı çekenden farklı olmadığını görüyorum. Varoluş problemi sınıfsal bir problem değil.





Çıkmaza düşüp de bunaltıyı hissedip son noktaya gelme, herkes için var olabilecek bir hal. Ben derin bunaltının kaynağının sadece ekonomik nedenlere bağlı olmadığını, insani bir hal olduğuna inanıyorum. İnsan olma hali bu problemle doğmakla ilgili bir şey. Ben neyim, ne yapıyorum, ne yapacağım... Varoluşsal problemler sadece entelektüellerin kendilerine sordukları cevap bulamadıkları açmazlar değil. Bu hal çok deruni bir hal ve herkes için geçerli. Şu ya da bu nedenle duvara çarpıp öteye gidemeyen herkesin bu ıstırabı çektiğini düşünüyorum.

▶ *Bundan sonraki filmlerde yoksul değil de mesela entelektüel birinin...*

Bu soruyu bana çok sormaya başladılar niye bilmiyorum.

▶ *Bunu çok vurguluyorsunuz çünkü herkese ait bir sorun diye.*

Bu samimiyetle ilgili bir şey. Dünyanın her yerinde bu ıstırabı hakkıyla duyan kişinin hikâyesi anlatılmaya değer. *Rıza*'dan itibaren, ya da en başından *Hiçbir yerde*'den itibaren, karakterlerin bu ıstırabı duyduklarına inandığım için anlattım. Sonuçta benim yarattığım ama sokakta karşıma çıkacak karakterler. Eğer karşıma çıkan bir karakter bu sıkıntıyı gerçekten yaşıyorsa bu hikâyenin anlatılması gibi bir şey olamaz.

▶ *Film için özgün bir yön de mizahi olması. Ben İstanbul Film Festivali'nin basın gösteriminde izledim, insanlar kahkaha attı. Sizin filmlerinizde pek görmediğimiz bir şey. Bu filme nasıl sızdı?*

Bu da enteresan. Bence mizahi kısım diğer filmlerde de vardı ama bunda daha belirgin ortaya çıktığı için insanlar daha kolay kahkaha atmış olmalı. Benim bütün işlerimde, romanlarımda, hatta resimlerimde de, daha önceki filmlerimde de var ama muhtemelen

bu açıklıkla ortaya çıkmıyordu. Bu hikâye bunu gerektirdiği için bu ölçüde “anlaşılır” olmalı. Ben yazarken böyle çıktı. Özel bir hesap yapma-

dım açıkçası. Muhtemelen alışılmadık bir hikâye olmamasıyla da ilgili. Bir başkasının yerine geçmek her halükarda garip bir hal. Ve garipliğin zemininde böyle bir ironi kendiliğinden oluşuyor.

► *Ben O Değilim’de eski filmlerinizi tanıdığımız oyuncular da var. Ve bu sıralar çok göz önünde olan Ercan Kesal da başrolde. Siz nasıl çalıştınız?*

Ercan daha önce küçük bir rolde oynamıştı. Eskiden beri arkadaşım. Senaryoları yazarken kafamda karakterleri de oluştuyorum. Ana karakterin daha genç biri

olması gibi bir planımız vardı yapımcılarla. Bu sefer öyle olmalı gibi bir şeyle karşılaşmıştım. Bir süre gidip geldim. Sonradan manasız bir istek olduğunu düşündüm. Ercan’ın oyunculuğunu da çok beğeniyorum. Oyunculuk zekâsının yanında başka önemli vasıfları da olan birisi. Çok doğru

bir seçim olduğunu düşünüyorum.

► *Bu aralar çok filmde görünmesi sizi korkuttu mu?*

Açıkçası Ercan’la bu projeye başladığımızda bu film-

lerin çoğu çıkmamıştı. Bu soruyla da çok karşılaşıyorum. Bir filmi yaparken bunun hesabını yapmazsınız. Şu oyuncu çok gözükmüyor, şunun avantajı, dezavantajı var diye düşünmüyorum. Otuz yıl sonra filme bakıldığında Ercan Kesal şurada da oynamıştı diye bakılmayacak.

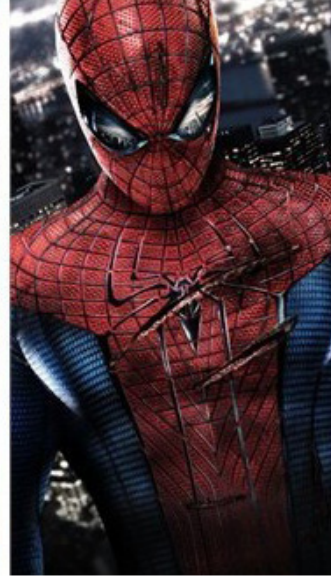
► *Bundan sonraki projeleriniz neler?*

Yeni bir senaryo yazdım. Yeni bitti. Geçen sefer sizinle görüştüğümüzde “kimlik” üzerine mi demiştik? Bu sefer de “son” üzerine diyeyim. Umarım, bunun üzerine de konuşuruz. Bir de bir roman var ki, o da bitmek üzere.



Kahramanlar Ne Söyler?

Kahramanlar çizgi romandan sinema dünyasına sıçradıkları zamandan beri tüm dünyada geniş seyirci kitlelerince takip ediliyor. Bir sinema sezonu geçmiyor ki olağanüstü güçlere sahip, halkın koruyucusu süper kahramanların biri veya birkaçını beyazperdede görmeyelim. Peki, bu süper kahramanlar vaat ettikleri sınırsız aksiyondan başka ne anlam ifade eder? Bu dosyada süper kahramanlar doğdukları toprakların ve toplumun kimliğinden nasıl izler taşır, günlük siyasetin paradigmalarından ne yönde etkilenir, Hristiyan zihin dünyasındaki hangi imajlara karşılık düşer, hukuk ve adalet kavramları ile nasıl ilişkilendirilir ve benzeri pek çok sorunun cevabını aradık. Ali Aslan, Enes Çiçek ve Murat Pay yazılarında konuyu siyasi, dini, ahlâki ve kültürel referanslar ile tartışmaya açıyor.



ALİ ASLAN	40	SINIRDA YAŞAMAK: HOLLYWOOD'DA KAHRAMAN
ENES ÇİÇEK	48	KUTSALIN YOZLAŞMASI VE SÜPER KAHRAMANLAR
MURAT PAY	58	SİNEMANIN ADALETİ VEYA ADALETİN SİNEMASI

Sınırdaki Yaşamak Hollywood'da Kahraman

ALİ ASLAN

Sinema toplumun arzu ve korkularını yansıtır. Arzu ve korkular da toplumun varoluş ve kimliğinin ana hatlarını çizer. Siyaset ve toplum ile ilişkisi bakımından sinema, kolektif milli kimliğin beyaz perdeye yansıtılması, sorgulanması ve burada yeniden üretilmesi gibi kritik bir işlev görür. Bu açıdan bakıldığında, Hollywood'un kahramanı ile Amerikan kimliği arasında organik bir ilişki görürüz. Başka birçok okumaya açık olmakla birlikte, Hollywood'da kahraman, Amerikan kimliğinin en önemli kurucu unsuru olan "sınır tecrübesi" tarafından belirlenir.

Bir "Sınır Tecrübesi" Olarak Amerikan Milli Kimliği

Amerikan kimliğinden bahsederken bu kimliğin değişken ve sabit unsurları olduğunu akılda tutmak gerekir. Sabit unsurlarına odaklandığımızda "sınır," "gençlik" ve "misyon" gibi kavramların Amerikan kimliğine damgasını vurduğuna şahit oluruz. Tarih-zaman boyutunda, Amerika Avrupa ile arasına bir sınır çeker. Ezici bir çoğunlukla Avrupa'dan kaçıp gelen göçmenlerin inşa ettiği bu toplumda, Avrupa eskiyi Amerika ise geleceği temsil eder. Tarihi ilerlemeci bir şekilde gören bu anlayışa göre, Avrupa soyluların siyasi entrika ve kan davalarına gömülmüş, hiyerarşik yapılar altında halkların ezildiği ve adaletsizliğin kol gezdiği eski zamanları

imler. Amerika ise orta sınıfın önderliğinde özgürlükçü, bireylere sunulan fırsatlar açısından eşitlikçi ve iktidar çatışmalarının doğurduğu gerginliklerinden uzak müreffeh bir geleceği müjdeler. “Amerikan rüyası” olarak bilinen bu gelecek odaklı varoluş, sonlanmayan ve sürekli yenilenen bir gençlik demektir.

Mekân açısından ise, Amerika sa-

vaşlar ve toplumsal çatışmalarla kirlenmiş Avrupa’yı bu sefer de coğrafi olarak arkasında bırakır, Avrupa ile arasına mesafe koyar. Bu anlayışın somutlaştığı *Monroe Doktrini* (1823), Avrupalıların Amerika kıtasına politik olarak müdahil olmalarına ve siyasi çatışmalarını Amerika topraklarında sürdürmelerine izin vermez. Diğer taraftan Amerika, kıtada sürekli bir şekilde batıya doğru ilerleyerek yer değiştiren bir sınır öngörür. Amerikan kimliğinin kurucu metinlerinden *Manifest Destiny* (1845), Amerikan siyasi-toplumsal varlığının (vahşi) Batı’daki “boş” alanlara yayılması ve bu boş alanları kendi imajına uygun bir şekilde imar etmesini salık verir. Bu süreçte önüne çıkan topluluklarda, Kızılderililer başta olmak üzere “medeniyet” götürmelidir. Yani doğal-vahşi olana doğru medeniyetin sınırı sürekli bir şekilde ileri itilmeli, genişletilmelidir.

Amerikan toplumu kendisini zamansal ve mekânsal olarak ileriye doğru hareket eden bir sınırın uç noktasında, iyi-güzel-doğrunun bilgisine sahip ve bunları diğerlerine ulaştırma misyonu ile yükümlü bir toplum olarak görür.

Amerikan kıtasında yayılma tamamlandıktan sonra da bu sınır tecrübesi sona ermemiş, 1898 Amerika-İspanya savaşı ile birlikte Asya-Pasifik’ten başlamak

üzere dünyanın geri kalanında aynı süreç devam etmiştir. Kendisini diğer toplumlardan moral ve siyasi açıdan üstte ve ileride gören bu ahlâkçı siyasi anlayışa göre, dünyanın geri kalanının

da medeniyeti, yani özgürlük ve demokrasiyi tatması gerekmektedir. Lakin Amerika ile Amerika’nın rehberliğe muhtaç diğer toplumları ayıran sınır, sürekli ve farklı şekillerde yeniden üretilir. Amerikan kimliğini yeniden üreten bu sınır ve sınır tecrübesi bir türlü sona ermez (Bu arada Amerikan siyasetine hâkim bu teo-politik siyasi tutumun dışında, seküler öğelerle bezenmiş izolasyonist ve realist bir siyasi söylem de bulunmaktadır).

Özetle, Amerikan toplumu kendisini zamansal ve mekânsal olarak ileriye doğru hareket eden bir sınırın uç noktasında, iyi-güzel-doğrunun bilgisine sahip ve bunları diğerlerine ulaştırma misyonu ile yükümlü bir toplum (“city on a shining hill”-“nurlu tepedeki toplum”) olarak görür. Avrupa’nın güçten düştüğü modern zamanlarda otoriteye rengini

veren Amerika'dır; Amerika dışarıdadır, otoritedir, tüm insanlığı temsil eder.

Hollywood'un Kahramanı

Bu sınırdaki ve en ilerde olma psikolojisi iki durum ortaya çıkarır. Birincisi, Amerikan öznesi için mevcut hukuk ve toplumsal

kuralların üstünde ve dışında olma durumu yaratır. Bu istisna olma durumu sayesinde, diğerleri için geçerli olan toplumsal kurallar müstesna Amerikan öznesini bağlamaz. Bu sinemaya akta-

rıldığında, yerleşik toplumsal kurallar Hollywood'da kahramanları sınırlandırmaz. Daha da ötesi, bu müstesna özne yerleşik toplumsal kuralları değiştirme ve ileriye taşıma misyonu üstlenir. Süpermen'in yalnızca bir kasabayı, şehri ya da Amerika'yı değil tüm dünya ve insanlığı kurtarmaya soyunması ve böyle bir cürette bulunması böylesine bir psikolojiden beslenir.

Hollywood'da kahramanlar tam olarak Amerika'nın bu istisna olma durumunu yansıtan ve yeniden üreten figürler olarak karşımıza çıkarlar. Örneğin Batman karakteri, Bruce Wayne kimliği ile içinde yaşadığı toplumun önde gelen bir üyesi olmasına rağmen, gizil Batman kimliği

sayesinde hukuksal açıdan toplumun dışında yaşar. Yani toplumun hem içinde (fiziksel) hem de dışındadır (hukuksal-sembolik). Toplumun hukuk ve kurallar dâhilinde başa çıkamadığı olağanüstü durumlarda, yani dışsallığa alan açıldığında Batman olarak sahne alır. Meşru si-

yasi otoritelerin ve toplumun üstesinden gelmekte zorlandığı problemleri çözme görevi üstlenir. Bu mücadele esnasında toplumsal kuralların dışına çıkmakta, istisnai yollara başvurmakta bir

sakinca görmez. Zaten toplumsal düzenin yeniden tesis edilmesi, toplumsal sınırların dışına çıkmayı gerektirmektedir, çünkü ahlâki ve siyasi otorite doğası gereği hep verili toplumsal düzenin dışında mevzilenir. Düzen tesis edildikten, hatta daha ileri bir düzeye çekildikten sonra topluma Bruce Wayne olarak geri döner, müstesnalığına yani Batman kimliğine son verir.

Kahramanlar istisnai olmalarını, doğuştan gelen yüksek cesaret ve kişisel yeteneklere sahip olmaktan veyahut da sonradan birtakım tuhaflıklara -mesela bir örümceğin ısırması sonucu örümcek adama dönüşmek gibi- maruz kalarak insanüstü güçlerle donanmaktan alırlar.

Hollywood'un kahramanı ile Amerikan kimliği arasında organik bir ilişki görürüz. Başka birçok okumaya açık olmakla birlikte, Hollywood'da kahraman, Amerikan kimliğinin en önemli kurucu unsuru olan "sınır tecrübesi" tarafından belirlenir.



Yani sadece sınırdan olmak ve toplumsal sınırları zorlamak dolayısıyla istisnai değildirler, aynı zamanda sıradan bir insan olmanın da sınırları dışına taşmaları, yani *übermensch* (insanüstü) özellikleri taşımaları dolayısıyla müstesna olurlar. Kısaca hem sosyolojik hem de fiziksel açıdan *übermensch*'dirler.

Bu noktada bir parantez açacak olursak, süper-kahramanlara has bir durum olan bu çift-karakterliliği (Bruce Wayne-Batman ya da Clark Kent-Süpermen), bir yandan da kapitalist orta sınıf bireyin vicdanında “aşırı biriktirmenin” yol açtığı kirlenmişlik ve suçluluk duygusunun dışavurumu olarak okumak da mümkündür. Gizlenen kimlik orta sınıftan tipik bir Amerikan bireyinin vicdanını temsil eder. Bu kimlik, orta sınıf bireyinin top-

lumsal sorumluluk tanımaz bencilliği ve aşırı bireyciliğinin aksine, olabildiğince diğergam ve toplumcudur. İnsanların günahlarının kefareti ödeyen bir peygamber gibidir. Ancak vicdanını temizlerken hiçbir zaman birincil kimliğinden vazgeçmez, yani orta sınıflılığını kurban etmez. Aslolan vicdan değil, ete kemiğe bürünmüş orta sınıf bireyidir. Bu yönüyle, Amerikan toplumunda oldukça yaygın olan orta üst sınıftan birçok bireyin filantropik faaliyetlerinin önemli bir boyutunu da bize sunar.

Sınırdan olmanın yarattığı ikinci durum ise, şiddet dolayımıyla sürekli genç ve zinde olmaktır. Amerika tecrübesi bir “orta sınıf medeniyeti” yaratmıştır. Bu medeniyet, gençliği norm olarak alır ve genç olmanın omuzlarında yükselir. Sınırdan olmak,



ayrıcalıklı bir konumda olmanın yanı sıra, aynı zamanda sürekli bir şekilde tekinsiz mekânlarda bulunmak ve zorlu doğa şartlarıyla karşı karşıya kalmak demektir. Başka bir ifadeyle, *civitas*'ın dışında, yani kanun ve kurallarla düzenlenmiş toplumsal ilişkilerden yoksun bir varoluş sürdürmek demektir. Burada insan, bir yandan olabildiğince özgür ve “vahşi doğa” ile iç içe bulunur, diğer taraftan ise sürekli bir şekilde sert yaşam şartlarına ve meydan okumalara cevap vermek zorunda kalır. Orta sınıf temelli Amerikan toplumunun siyasi iktidara, devlete karşı şüpheli tutumu ve kuruluşu göz önüne alındığında bu çok anlaşılır bir durumdur. Western filmlerinde sahnelendiği üzere, daracık bir şehir merkezinin ötesindeki

uçsuz bucaksız tekinsiz boş alanlarda, şehre saldırı tehdidi oluşturan Kızılderili kabileler, azıllı kanun kaçakları, banka soyguncuları, çeteler ve aynı zamanda bizzat vahşi doğanın kendisi vardır. Sınırın ötesinden şehre ve özel mülkiyete gelecek tehditlerle bireyler bizzat kendileri başa çıkmak zorundadır. Fiziki şiddet böylesine bir hayatın asli kurucu unsurudur ve bireycilik, özgürlük, dışa dönüklük, tek başınalık, rekabet, sınırları zorlamak ve ekstremizm gibi genellikle orta sınıfa ve gençliğe özgü davranış kodlarını destekler.

Ekseriyetle kanun ve devletin polis gücü bireylere bir koruma ve güvence sağlamaz. Çoğu zaman bireyi koruyup kollayan toplum da yanında değildir.

Amerikan bireyi kendi başının çaresine bakmak zorundadır. Bireyselliğin getirdiği özgürlüğün diyetini bu şekilde öder. Bir örnek vermek gerekirse, bu yaşam koşulları beyaz perdede *Kahraman Şerif* (*High Noon*, 1952) filmi ile çarpıcı bir şekilde sergilenir. Film ahalisi sindirilmiş bir kasabada, kasabaya ulaşmak üzere olan düşmanlarını tek başına karşılamak zorunda kalan bir şerifin, yani tipik bir Amerikalının hayatının özetidir. Silahlar çekilir, şiddet göğüslenir ve hayat yeniden başlar. Şiddeti göğüsleyemeyen yok olur, çünkü sadece şartlara en iyi ayak uyduranların hayatta kalma şansı vardır. Yaşlı ve yetersizlere bu toplumda yer yoktur. Özetle, şiddetin sıradanlığı ve sürekli tehlike ile karşı karşıya olma durumu zinde ve tetikte olmayı, yani “ebedi bir gençliği” (“forever young”) üretir.

Kahraman’dan Süper-Kahraman’a

Ağırlığın kahraman temalı filmlerden süper kahraman temalı filmlere kayması Amerikan kimliğinin değişken yönlerini açığa çıkarır. Elbette burada bir değişim olduğu kadar devamlılık da söz konusudur. Bu değişimde, tüm dünyayı etkisi altında tutan postmodern popüler kültürün izlerine rastlarız. Amerikan kimliğinde ve kültüründe verili olan bazı özellikler günümüzde daha da sertleşerek ve uçlara giderek yüzünü göstermektedir.

Sınırdan ve en ilerde olma psikolojisi Amerikan öznesi için mevcut hukuk ve toplumsal kuralların üstünde ve dışında olma durumu yaratır. Bu sayede, diğerleri için geçerli olan toplumsal kurallar müstesna Amerikan öznesini bağlamaz.

Örneğin hem kahramanlar hem de süper kahramanlar yalnız ve kendi başına hareket eden bireyci-girişimci tiplerdir. Ancak kahramanlar kötülerini tek başına karşılar ve kendi doğal olanaklarını kullanarak karşı koyarken, süper kahramanlar gerçekçi olmayan doğaüstü güçleri veya da kimsede olmayan özel silah ve savaş teknikleri kullanarak savaşır. Her iki durumda da tek başınalık ve bireysellik vurgulandığı halde, bireyin kendi kendine yetmesi süper kahramanlarda giderek zayıflamış gözükmemektedir. Birey bazı tuhaflıkların başına gelmesi -kurt adam olmak gibi- veya çok özel silahlara sahip olmak kaydıyla -pelerin yardımıyla uçabilmek gibi- bir mücadele verecek duruma gelmiştir. Yani, bir nevi kendi kendine yeten ve sorumlu bir bireysellikten, dışsal faktörlere ihtiyacı artmış yetersiz bir bireyselliğe kaymayı gözlemliyoruz.

Aynı şekilde, kahramanlar toplumla daha az problemlili bir ilişkiye sahipken ya da geçmişleri daha az irdelenirken, süper kahramanlar genellikle toplumun geçmişte cezalandırdığı figürlerdir. Süper-

men, Batman, Örümcek Adam, vs. gibi süper kahramanlara baktığımızda hepsinin travmatik bir geçmişe sahip, toplumdan dışlanmış, anne-babadan yoksun ve dezavantajlı duruma düşmüş karakterler olduklarını görürüz. Burada şüphesiz toplumda sayıları giderek artan başarısızları rahatlatacak bir mesaj vardır: “sizler de birer süper kahraman olabilirsiniz.” Ancak bu süper kahramanlar dolaylı olarak Amerikan toplumunda yaygınlaşan bir “kurban edilmişlik” (victimization) kompleksini ve

korkusunu da yansıtmaktadır. Amerikan toplumunda böylesine bir korku, yani otonomi ve kimliğine yukarıdan bir kısıtlama gelmesi endişesi, oldukça yerleşiktir. Bu “kurban edilmişlik” kompleksi bir yandan bireyin politiko-ekonomik toplumsal mekanizmalar karşısında giderek çaresizleşen konumunu imlerken diğer taraftan da bu psikolojiden silkelenmeyi sağlayacak şiddet kullanımını meşrulaştırmaktadır. Şunu unutmamak gerekir, otonomi düşkünlüğü ve federal hükümete karşı şüphe, Amerikan toplumunu silah

sahipliği ve kullanımı açısından dünyada en ön sıralara taşımaktadır. Hâkim popülar kültürün yaydığı bu kurban edilmişlik kompleksinin, özellikle son yıllarda Amerikalı gençlerin özel-kişisel nedenlerden ötürü toplu şiddet ve terör eylemlerine

başvurmalarında hiç kuşkusuz büyük etkisi vardır.

Diğer yandan süper kahraman filmleri insanlara içi boş vaatlerde bulunmaktadır. Bu vaatlerin içi boş olmasının en önemli göstergesi, ortaya konulan hedefin gerçekçi olmayışıdır. Western

filmlerinde kahraman çiftliğini veya kasabasını kötü adamlara karşı korurken, süper kahramanlar tüm gezegeni ve insanlığı kurtarmaya çalışmaktadırlar. İlkinde bireyin kendine ait korumaya gücü yetecek bir şeyi koruması gibi makul ve gerçekçi bir hedef söz konusuysa, ikincisinde bireyin tam olarak kendisine ait olmayan bir şey uğruna olmadık bir çatışmaya sürüklenmesi vardır. Gerçek hayatta ayakta kalmakta zorlanan bencil bireylerin, beyazperdede tüm insanlığı ve gezegeni kurtaran “toplumcu” bir kahramanla özdeşim kurması, yani o sü-

Gerçekçi kahramanların idolleştiği bir toplum sorumluluk alan, harekete geçmeye hazır, geleceğe umutla bakan bir toplumdur. Süper kahramanların sinemada sıkça görüldüğü bir toplum ise, sorunlarıyla başa çıkmakta zorluk çeken, dışarıdan birisinin gelip işleri düzeltmesini bekleyen, geleceğe yönelik umutlarını kaybetmiş bir toplumdur.

per kahramana dönüşmesi, ancak artan şan-şöhret açlığı ve gösterişçi kültürün baskın hale gelmesi ile açıklanabilir.

Son olarak, gerçekçi kahramanların idolleştiği bir toplum sorumluluk alan, harekete geçmeye hazır, geleceğe umutla bakan bir toplumdur. Süper kahramanların sıkça sinema salonlarında arz-ı endam ettiği bir toplum ise,

sorunlarıyla başa çıkmakta zorluk çeken, dışarıdan birisinin gelip işleri düzeltmesini bekleyen, geleceğe yönelik umutlarını kaybetmiş bir toplumdur. Bunda son

yıllarda Amerika’da yaşanan ekonomik krizlerin ve toplumsal sorunların etkisi büyüktür. Bu toplumsal bezginlik ve kayıtsızlık karşısında, mevcut Amerikan Başkanı Barack H. Obama’nın sürekli bir şekilde yenilenmeden bahsetmesi ve “başarabiliriz” (“Yes we can”) motto-suyla seçimlere girmesi oldukça anlaşılır bir durumdur. Aynı zamanda, nerdeyse bir süper kahraman muamelesi gören Obama’nın, Amerikan halkı tarafından üst üste iki kez başkan seçilmesi de çok şey anlatmaktadır.

Sonuç olarak, Hollywood’da kahraman ve süper kahraman filmleri Amerikan toplumunun arzu ve korkularından beslenir ve onları beyazperdeye taşır. Arzu ve

korkular bir milletin milli kimliğinin ana hatlarını çizer. Bu açıdan, hem kahraman hem de süper kahraman filmlerinde ortak olan ve Amerikan kimliğine damgasını vuran olgu sınır tecrübesidir. Bu sınır tecrübesi ayrıcalıklı olmayı, şiddeti, misyonu ve ebedi bir gençliği kapsar. Ancak süper kahraman filmlerinin çok fazla ön plana çıkması, dünyayı olduğu kadar Amerikan

Hollywood’da kahraman ve süper kahraman filmleri Amerikan toplumunun arzu ve korkularından beslenir ve onları beyazperdeye taşır. Arzu ve korkular bir milletin milli kimliğinin ana hatlarını çizer.

popüler kültürü ve kimliğini derinden etkileyen bir değişimin yaşandığını göstermektedir. Kısaca modern bireycilik yerini postmodern bir bireyciliğe bırak-

maktadır. Birey otonomisini sonuna kadar savunmaya devam etse de bu özgürlüğün getirdiği sorumlulukları alma konusunda eskisine nazaran çok daha gönülsüz davranmaktadır. Bu da böylesine bireylerin oluşturduğu bir toplumda yeniklik hissinin ve kayıtsızlığın kök salmasına yol açmaktadır. Böyle bir durumda, karmaşık sorulara ve sorunlara basit ve pratik çözümler getiren bir süper kahramanı kim istemez.

Kutsalın Yozlaşması ve Süper Kahramanlar

ENES ÇİÇEK

28 Nisan 2005'te, ABD'nin 11 Eylül sonrası ürettiği politikaların belki de en gariplerinden birine ait fotoğraflar internette ve gazetelerde boy gösterdi. Örümcek Adam ve Kaptan Amerika, zamanın Savunma Bakanı Donald Rumsfeld ile yan yana durmuşlar, üçü beraber pazularını şişirip ellerini yumruk yaparak poz vermişlerdi. Fotoğraf Marvel Inc. ile ABD Savunma Bakanlığı arasında imzalanan bir anlaşmayı ilan eden basın toplantısında çekilmişti. Marvel, Afganistan ve Irak'taki askeri birliklerin moralini yükseltmek için planlanmış bir kampanyaya çizgi roman karakterleri ile katkıda bulunacak, ayrıca bir milyon adet çizgi romanını da söz konusu birliklere bağışlayacaktı.

Ülkelerini koruma ve savunma konusunda, ciddi bir şekilde paranoyak davranan Amerika Birleşik Devletleri'nin bu neredeyse *laubali* tutumunun arkasında ne olabilirdi? Yan yana durup pazularını şişiren bu üç adam, ne gibi kültürel kodlar üzerinden halka ulaşmayı hedeflemişlerdi? Birleşik Devletler'in, sadece çizgi romanlar ve filmlerde değil, gerçek hayatta da süper kahramanların yardımına ihtiyaç duyması bazılarına ironik gelse de, bu, kahramanların ferdin ve toplumun hayatında oynadığı rolün önemini de ortaya koyan bir kıstas olarak değerlendirilebilir mi?

Kahramanın Sonsuz Öyküsü

İnsanlık tarihi boyunca değişmeyen ortak bir anlatı figürü aradığımızda karşımızda kahramanları buluruz. Tarihin herhangi bir diliminde, içinden kahraman çıkartmamış,

kahramanlarla alakalı destanları, efsaneleri olmamış, masallar uydurmamış bir insan topluluğu var mıdır? İnsanlar kahramanlara neden ihtiyaç duyar? Bu soruyu günümüze uyarlayacak olursak, insanlar neden süper kahramanlara *da* ihtiyaç duyar?

Tarihte bilinen ilk yazılı kahraman Gılgamış olsa da “hero” Antik Yunan’dan bize hediye. Ölümünden sonra hayatın sıkıntılı bir gölgeden ibaret görüldüğü ve kıyamet/kurtuluş fikrinin olmadığı Antik Yunan’da, sıradan insanın ölümsüzlüğe yaklaşılabileceği nihai nokta kahramanlığıydı. Kahraman, başarıları ile insan tecrübesinin bilinen sınırlarını zorlayıp ötesine geçen ve böylece öldüğünde arkasında ölümsüz bir hatıra bırakarak kendisine tanrılarinkine denk bir hasyet duyulmasını hak eden kişi demektir. Bu sebeple insan havsalasının alamayacağı boyutlarda kötülükler yapmış ve böylece unutulamayacak şekilde hafızalara kazınmış insanlar da Yunanlılar tarafından kahraman olarak görülüyorlardı. Yani, kahraman iyi ya da kötü değil insanların mümkün algısının sınırlarını genişletendi.

Kahramanın bu şekilde algılanışı zamanla değişip yerini önce Tevrat’ın hak için gözünü kırpmadan milletleri katleden öfkeli hakimlerine, ardından Hristiyanlığın ateşli savunucusu haçlılara, en sonunda da Tanrının inayeti ile mucizeler gösteren, hastalara şifa veren, onları kötülüklerden koruyan, mutlak iyi ermiş ve azizlere bıraktı.

Amerikan süper kahramanlarında bu kahramanların dinî referanslardan mümkün olduğu

kadar uzak bir şekilde birleştiğini ve daha da önemlisi, kahramanın mutlak iyi olma gerekliliği anlayışının sarsıldığını görürüz. Süper kahramanların baş düşmanları o büyük kötü karakterler, kötünün de iyi kadar, belki daha incelikli anlatıldığı senaryoların da yardımıyla seyirci tarafından ilgi ile takip edilmeye ve hatta beğenilmeye başlandı. Bu da akıllara, Batman’in Joker’inin ve Bane’inin, Örümcek Adam’ın Norman Osmond’unun, X-Men’in Magneto’sunun, Süpermen’in Zod’unun da artık bir nevi kahraman olarak algılanmasının altında tüm dini kabullerini giderek sekülerleştirmiş bir toplumda Antik Yunan’ın kahraman anlayışına ve paganizme geri dönüş mü var sorusunu getiriyor.

Amerikan Rüyası

Süper Kahramanların Doğası

Başta verdiğimiz Birleşik Devletler’in savunma politikası örneğini de dikkate aldığımızda, ırklar, dinler, kültürler ve diller ayrı olsa bile insanların kahramanlara ihtiyacının, kahramanlara karşı duyduğu hayranlık ve benzeşme isteğinin benzer olduğunu görürüz. İşte bu evrensel benzerlikten yola çıkan Joseph Campbell, Türkçeye *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ismiyle çevrilmiş eserinde sadece insanların kahramanlara duyduğu ihtiyacın değil, tüm dünya mitolojilerinde bulunan kahramanlık hikâyelerinin *monomit* olarak tanımladığı ortak bir formül etrafında şekillendiğini ifade etmiştir. Campbell bu meşhur formülünü “Kahraman, günlük hayatın dünyasından doğaüstü mucizelerin bölgesine savrulur. Orada olağanüstü

güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanır. Kahraman bu esrarengiz maceradan evinine çevresindeki arkadaşlarına ihsan edebileceği nimetlerle donanmış olarak geri döner.” şeklinde özetlemiştir.¹

John Shelton Lawrence ve Robert Jewett *The Myth of the American Superhero* isimli kitaplarında Joseph Campbell’ın *monomit* teorisinden, bu tekrarlanagelen hikâyeleme motifinden yola çıkarak Amerikan edebiyatındaki kahramanlık öykülerinin “Ameri-

Kötülerin de bir nevi kahraman olarak algılanması tüm dini kabullerini giderek sekülerleştirmiş bir toplumda Antik Yunan’ın kahraman anlayışına ve paganizme geri dönüş mü var sorusunu getiriyor.

kan Monomiti” altında toplanabileceğini öne sürmüşlerdi. Buna göre, standart bir Amerikan kahramanı öyküsü şu şekilde gelişmekteydi: “Refah ve huzur içinde yaşayan bir topluluk “kötü” tarafından tehdit edilir, topluluğun kolluk kuvvetleri ve resmi kurumları bu tehdidi gidermede yetersiz kalırlar, kendisini düşünmeyen bir (süper) kahraman çıkar, aklını çelmek için önüne sürülenleri reddeder ve topluluğu kurtarmak için gerekli eylemleri yapar. Kaderin de yardımıyla, kesin zaferi topluluğu bir kez daha önceki cennetvari konumuna geri döndürür. Bunun ardından kahraman yine kayıplara karışır.”²

1 Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Bollingen Foundation, 1949, s. 30.

2 John Shelton Lawrence ve Robert Jewett, *The Myth of the American Superhero*, Grand Rapids:

Lawrence ve Jewett, devamla Amerikan monomitinin Amerikan topraklarında da neşet etmiş, bir topluluğun tümüyle tövbe etmesi ile kurtuluşa ermesi temalı Yahudi-Hristiyan hikâyelerini sekülerleştirdiğini ifade ederler.³ Bu sekülerleştirme bir yandan kendi nefsini düşünmeyen, hayatını başkaları için

feda eden halk ve hak hizmetkârı ile kötüyü yok eden imanıyla kendinden geçmiş Haclı’yı birleştirirken diğer taraftan da otorite kabul etmez otomisiyle aslında

Yahudi-Hristiyan anlayışının içini boşaltır. Bu boşluğu dengelemek için kahramanlara bahsedilen insanüstü yetenekler, bilimin zihinlerden silmeyi bir türlü beceremediği bir umudu temsil eder: İnsanlığın, ilâhî, salâha erdirici güçlerin varlığına dair duyduğu umdu.⁴

Burada akıllara takılan bir soru da kendisini dünyanın en büyük demokratik güç modeli olarak lanse eden bir ülkede neden devamlı, ancak hukuküstü süper kahramanlar tarafından kurtarılabilecek aciz ve yetersiz demokrasi kurumlarının tasvir edildiğidir. Bu hikâyeler kurumsal streslerin boşaltılması için birer güvenlik valfi görevini mi görür

Eerdmans, 2002, s.6.

3 Lawrence ve Jewett, s. 36 vedevamı.

4 Lawrence ve Jewett, s. 7-8.



yoksa halihazırda olandan başka bir şeye duyulan hasrete mi işaret ederler?

Amerikan süper kahramanlarında görülen ilgi çekici bir başka özellik de gelişimin değil “status quo’nun” savunucusu olmalarıdır. Richard Reynolds, *Super Heroes, a Modern Mythology* isimli kitabında gündelik ve sıradanın insani değerleri kutsallaştıran unsurlar olduklarını ve bu sebeple dünyayı baştan yapılandırmak isteyen ve sonu gelmeyen kötülöklere karşı soluk almadan tekrar ve tekrar kahramanca savunulmaları gerektiıklarını söyler. Reynolds’a göre süper kahramanın görevi toplumu olduğu gibi muhafaza etmektir, onu yeniden düzenlemek değil.⁵

5 Richard Reynolds, *Super Heroes: a Modern Mythology*, London: B.T. Batsford, 1992, s. 77.

Toplunun değerleri aynı zamanda kahramanın da değerleridir. Bu, kahramanın kimliğinden öte bir tutumdur. Süper kahramanların hepsi demokrasinin en iyi idare şekli olduğuna, eşitliğe inanırlar. Kendilerini sistemin dışına da koymuş olsalar politik gücü değiştirmek için kanlı bir devrim yapan bir süper kahraman bulamazsınız. Her türlü köleliğe ve bunun modern tezahürlerine prensipte karşıdırlar. Yani bir başka deyişle, süper kahramanlar, batılı demokrasilerde yaşayan insanların ortak görüşlerinin savunucusudur diyebiliriz.⁶ Öte yandan, bu süper kahramanları mesela herhangi bir emek mücadelesinde taraf olarak görmek de çok mümkün değildir.

6 Danny Fingeroth, *Superman on the Couch*, New York: The Continuum International Publishing Group, 2004, s. 161.



Süpermen ve Süper Kahramanın Doğuşu

Aynı zamanda ilk süper kahraman olan Süpermen'in menşeyi Kalvinizm'in kullanabilecekleri bütün özelliklerini özümledikten sonra bu inanışın Amerika'nın doğusunda tesis ettiği sosyal hayatı ve kurumlarını terk ederek kıtayı keşfe çıkan öncü/kaşif girişimcilere kadar götürmek mümkündür.

Avrupa'da dini inançlarını yeteri kadar iyi yaşayamadıkları için yeni vaad edilmiş topraklar olarak gördükleri Amerika'ya yerleşen Puritanlara göre bu yeni kıtanın doğası ne-

ler getireceği bilinmeyen, bilinmezliğinden dolayı toplum için ifsad edici bir unsur olma ihtimalini taşıyan ve uzak durulması gereken "kötüydü." Bu sebeple, kendi sınırları içinde ve yeni kıtayla, bu kıtanın doğasıyla ve yerlileriyle mümkün olduğunca az yüzleşerek yaşamlarını sürdürmüşler ve bunlarla her türlü temasın önüne geçmek istemişlerdi. Fakat, babalarının inançlarının, fırsatlarla dolu yeni kıtada çocuklara o kadar da çekici gelmemesi, zaman geçtikçe Puritan cemaatinin değerlerini koruyamayarak "yozlaşması", sürekli artan göçlerle kıtaya yayılma ihtiyacının fazlalaşması, insanların önlerinde uzanan

koca kıtayı keşfetme arzuları ortaya o zamana kadar bilinen yerleşimcilerden daha başka, kaşif bir tür insan çıkarttı. Protestanlığın bireysellik vurgusunu dini bağlamının dışına çıkartarak hayatlarına uygulayan bu insanlar tek başlarına kıtayı keşfetmeye, çeşitli tehlikelerle yüz yüze gelip onlarla baş ederek güvenli görülen yerlerin ötesine geçmeye, böylece hem doğanın hem de Puritan büyüklerinin sabrını ve sınırlarını zorlamaya başladılar.

Kovboyların atası olan bu öncül kaşifler hayatlarını konvansiyonel hiçbir otorite tanımayarak, kendi etik normları ve kurallarına göre, terk ettikleri Puritan toplumun temel ahlaki ilkelerini sekülerize ederek sürdürürken bir yandan da birebir tecrübe ettikleri doğa ile baş başa, kendi kaderlerini kendileri örerek yaşayan “bireylere” dönüşmüşlerdir. Bir kısmı da zaman geçtikçe efsaneleşerek, kurumsal zenginler ile yeni bir yaşam imkânı için kıtaya gelmiş, durumları çok da parlak olmayan güçsüz kişiler arasında, resmi olmayan yollardan adaleti sağlayan, kanun dışı kanun koyucular haline gelmişlerdir.⁷

Toplumsal değerleri aynı zamanda kahramanın da değerleridir. Süper kahramanların hepsi demokrasinin en iyi idare şekli olduğuna, eşitliğe inanırlar. Süper kahramanlar, batılı demokrasilerde yaşayan insanların ortak görüşlerinin savunucusudur.

Bu kahramanlar daha sonra, yirminci yüzyılda yerleşmiş otoritenin çaresiz kaldığı durumlarda kendi ahlâk kodlarıyla adaleti tesis ve yine tek başlarına olan genelde orta sınıf mensubu dedektif, polis, gazeteci kahramanlara ve 1929’daki büyük ekonomik buhran

sonrası Süpermen’in ortaya çıkışı ile de süper kahramanlara dönüşeceklerdir.

Böylece, tek başına yaşayan öncü/kaşif/kovboy kahramanı mitinden bu mitin daha evrilmiş

bir versiyonu olan Amerikan monomitine geçilmiştir. Kaşif miti 19. yüzyıl boyunca radikal bir biçimde bireyci bir değer sistemi olarak algılanıp yansıtılırken bu mitin 20. yüzyıldaki hali olan Amerikan monomitinde bahsi geçen değer sistemiyle kendini tanımlayan bir toplumun bu değer sistemi saldırıya uğradığında verdiği “ideal” tepki anlatılır. Kaşif mitinde, nasıl toplumun ve devletin yardımına sırtını yaslayarak kendine dayanıp güvenmekten kaçındığında bireyin ilerleyip gelişemeyeceği varsayılıyorsa, Amerikan monomitinde de sadece kendilerine dayanıp güvenerek gelişen bireylerin kendilerinin ya da başkalarının refahını ve emniyetini teminat altına almak için topluma ve devlete, kanun ve düzeni korumaları açısından güvenemeyecekleri varsayılır. Amerikan monomiti, kaşif mitinin geliştirdiği radikal bireyselciliğin en uç noktadaki teza-

⁷ Anthony R. Wills, *American Theology, Superhero Comics, and Cinema: The Marvel of Stan Lee and the Revolution of a Genre*, New York: Routledge, 2014, loc. 326-468.

hürü olarak süper kahramanlık düşüncesini oluşturmuştur.⁸

Bu bağlamda, Süpermen'in "20. yüzyıl Amerikan monomitik kahramanının en katışıksız örneği" şeklinde tanımlanmasına da şaşmamak gerekir.⁹ Uzaylı geçmişine rağmen Kaptan Amerika'dan daha Amerikalı Süpermen, sadece sosyoekonomik olarak içinde yaratıldığı bağlama ve mitik-edebi olarak Amerikan kahraman mirasına bağlı değildir; sekülerleştirdiği puritan ahlâkının ete kemiğe bürünmüş hali ve "Amerikan tarzının" da koruyucusudur.¹⁰

Süper kahramanların "status quo'yu" korumaya bu kadar düşkün olmalarının temelinde, Puritan atalarının Amerika'ya ilk geldiklerinde, kendi sınırları

ötesine geçmeyi ve başka imkânları reddeden ve kendi sınırları içinde kendi koydukları kanun ve kuralların en iyisi olduğunu varsayan bağınazlıkları yer almaktadır. Günümüzde de şiddetinden hiçbir şey kaybetmeden devam eden bu anlayışın boyutlarını en başta verdiğimiz örneğe geri dönerek daha iyi anlatabiliriz: Rumsfeld'in New York'un

Rumsfeld'in Örümcek Adam'ın ve Kaptan Amerika'nın ortasında poz vererek durması ABD'nin 11 Eylül saldırılarına ve uluslararası düşmanlara karşı adaletin temininde bir süper kahraman mantığı ile hareket edeceğini gösterir.

koruyucusu Örümcek Adam'ın ve Birleşik Devletler'in, hatta dünyanın koruyucusu Kaptan Amerika'nın ortasında, onlarla aynı şekilde, ikisinin bileşimi gibi poz vererek durması ABD'nin 11 Eylül saldırılarına ve

uluslararası düşmanlara karşı adaletin temininde bir süper kahraman mantığı ile hareket edeceğini gösterir: Bir yanlış gidermek ve toplumu -eski haline getirerek- düzeltmek için ellerinde yeteri kadar gücü olan kişiler, söz konusu yanlışın ortadan kaldırılmasında başkalarına ve başka bakış açılarına ihtiyaç duymazlar çünkü kendilerine göre en doğru amaçla hareket ettikleri için güçlerini kullanırken hatalı bir yola sapmaları mümkün değildir.

"Dinin" paradigma kırıcı özellikleriyle birebir zıt olan bu tavır, dinsel öğelerin şekillendirdiği topluluklarda öne çıkan figürlerle, mesela azizlerle süper kahramanlar arasındaki farkı da ortaya koyar.

8 Daniel Davis Wood, "The Myth of the American Superhero and Captain America and the Crusade against Evil: The Dilemma of Zealous Nationalism by Robert Jewett and John Shelton Lawrence," *Modern Language Studies*, 41.1, Ekim 2011, s. 112-113.

9 Gary Engle, "What Makes Superman So Damned American?", *Superman at Fifty! The Persistence of a Legend!*, Dennis Dooley ve Gary Engle (ed.), Cleveland: Octavia, 1987, s. 89.

10 Jeffrey S. Lang ve Patrick Trimble, "What Happened to the Man of Tomorrow? An Examination of the American Monomyth and the Comic Book Superhero", *Journal of Popular Culture*, 22.3, Kış 1988, s.160.



Süper kahramanlar her ne kadar iyi kalpli ve evrensel ahlâk kurallarına uyan ve yeri gelince zorla uygulatan, hatta Kaptan Amerika örneğinde olduğu gibi dindar şahıslar olarak lanse edilseler de yaptıkları ve ulaşmak istedikleri sonuç bu dünya ile ilgilidir. Bu kurallar, kişinin manevi gelişimi ve ruhen olgunlaşmasından ziyade dünyada refah içinde yaşamayı temin etmenin yoludur. Süper kahramanlar sadece bu dünyayı kurtarırlar, “aşkın” fikri pratik hayatlarına yer etmemiştir. Azizler ise ancak ve sadece “aşkına” referansla var olurlar. Onların asıl gayesi insanların maneviyatını geliştirmek, “aşkın” ile bağlantılarını tesis etmek ve bu bağlantının kopmamasını sağlamaktır. Azizler, dünyevi değil uhrevi kurtuluşu müjdeler ve onun yolunu açarlar. Uyulması gereken kurallar ve kanunlar, azizlerin takip ettiği

ahlâk kodları hep, öte dünyada insanın felaha ermesi içindir.

Süper kahramanların da, azizlerin de norm dışı güçleri vardır. Fakat bu iki gücün kaynakları farklıdır. Azizlerin doğa üstü ile ilişkisi ve güçleri ilahi bir lütfun neticesidir. Azize gücü imanı sebebiyle bahsedilmiştir. Bu lütf, her mucizede kendini yeniler, her mucize tanrının yeni bir hediyesidir. Azizin mucize göstermeye devam edebilmesi ancak tanrının ona lütfetmeye devam etmesiyle olabilir. Bu bağlamda, azizin doğa üstü ile ilişkisini devam edebilmesinin tek garantisi tanrıdır.

Öte yandan süper kahramanlar güçlerinin menşeinin “aşkınla” bir irtibatı yoktur. Süper kahramanların güçleri, aslında ileri teknolojidir; bu teknolojiye şans eseri yahut inşa ederek sahip olmaları sayesinde süper kahraman olmuşlardır. Doğüstü gibi görünen

bu güçlerini aşkın bir varlıktan almazlar, aksine bu doğaüstü güçlerin efendisi ve hakimi olmuşlardır, bu gücün her zaman ellerinde olacağına güvenirlir.

Azizlerin mesajı ve gayesi evrenseldir, bu mesajı sıradan insanlara ileterek manevi kurtuluşu erenlerin sayısını artırmak isterler. Öte taraftan, süper kahramanların değer yargıları ve mesajları daha küçük boyutludur, yereldir. Evrensel mesajlarını yerele götüren azizlerin aksine süper kahramanlar yerel mesajlarını evrene, bazen de zorla tatbik etmeye çalışırlar.

Birkaç zamandır süper kahramanlarla uhrevi güçleri olan figürler arasında paralellik kurarak süper kahramanlara manevi alanda da meşruiyet verilmeye çalışılmaktadır. Süper kahramanlar, dinî değerlerini sekülerleştirmiş ve şahsın bireysel faydasını gözeterek kurulmuş bir düzenin kutsalla bağlarını kasten “dünyaya indirmesinin” ardından ortaya çıkmışlardır. Her ne kadar insanın doğa üstü ile ilişkisini yeniden kurma ihtiyacından dolayı ortaya çıksalar da -çünkü insan bu ihtiyacı ne yaparsa yapsın bastıramaz- “aşkına” değil insana referansla üretildikleri için eksik ve yüzeyseldirler, bu dünyadan ve bu boyuttan başka gidecek bir yerleri yoktur. Bu sağlıksız ve tehlikeli kıyaslamanın en son örneği Hz. İsa ile Süpermen arasında kurulan bağlantıdır.

Kutsalın Yozlaşması:

Süpermen ve İsa

Man of Steel filmi gösterime girdiğinde, Warner Bros tarafından dindar Protestanlara yönelik bir kampanya da yürütülmeye başlanmış ve Protestan din adamlarına Süpermen’i vazolarında İsa Mesih’i anlatmakta nasıl kullanabileceklerine dair bir rehber yayınlanmıştı.¹¹ Bu dokuz sayfalık, “İsa Mesih: İlk ve Asıl Süper Kahraman” başlıklı rehberdeki sorulardan biri şöyleydi: “Süpermen’in hikâyesi öldükten sonra tekrar dirilen kahramanların en mükemmel olanına duyduğumuz özlem

ve sevgiyi nasıl canlandırabilir?” Hristiyan seyircinin büyük bir pazar oluşturduğunun farkında yapımcılar tarafından filmin daha çok kişiye ulaşmasını sağlamak amacıyla yürütülen bu taktik görüldüğü kadar masum mu yoksa kutsal kavramı için büyük tehlikeler mi barındırıyor?

Sitede, İsa ile Süpermen arasındaki paralelliklerden bahsederken, ikisinin de “seçilmiş” olduğu, göklerden “babaları” tarafından insanlığın kurtarılması için gönderildikleri, ikisinin de gayet mütevazı hayatlar sürdürdükleri ve kendilerine ihtiyaç duyulduğunda ise doğaüstü güçleriyle insanlığın yardımına koştukları ifade edilerek Süpermen’in mitik kaynağının “ruhani bir süper kahramanın zamanları aşan gerçekliği” olduğu ileri sürülüyor.

¹¹ <http://manofsteelresources.com/>

İsa Mesih ile Süpermen arasındaki benzerliklerin altını vurgulayan bu tutum karşısında akla gelen ilk soru, bir peygamberin, hatta Hristiyan inanışına göre Tanrının ta kendisinin, neden kahramanlar-süper kahramanlar kategorisinde değerlendirildiği. Eğer İsa Mesih bir kahramansa, diğer kahramanlarla aynı düzlemde fakat onlardan sadece birazcık *daha* yüksekte mi durur? O zaman, günün birinde yeteri kadar doğaüstü, yeteri kadar “süper” bir başka “kahramanın” gelip onun yerini almasına ya da şimdilik aralarındaki benzerliklerle övünmekle yetinen Süpermen’in günün birinde İsa’lığını ilan etmesine ne engel olabilir? Eğer, Süpermen ile İsa arasındaki benzerlikler su götürmezse ve Süpermen kaynağını bu “ruhani süper kahramandan” alıyorsa, İsa’nın babasının Süpermen’in babası gibi yüksek “teknolojiye” sahip ve iyi kalpli bir başka “uzaylı” olmadığını kim iddia edebilir? Yahut, eğer İsa “gerçekliği zamanları aşan ruhani bir süper kahraman” ise, o zaman Süpermen’e ihtiyaç neden? Bu bile tek başına, ikisini farklı şeylere tekabül ettiğinin kanıtı olamaz mı? Süpermen’i İsa ile kıyaslamak, aralarında yüzeyselden daha derin benzerlikler ima etmek, sadece bu dünyayı kurtarma derdinde olan ve hayatı boyunca belki bir kere bile “aşkına” dair bir düşünceye gark olmamış Süpermen’e verilen değeri artırmaya çalışırken, aslında kutsalın ölçeğini düşürerek içini boşaltmak değil midir? Görüldüğü ilk andan beri, beraberinde yola çıktığı tüm değerlerin özlerini emen, “aşkınla” bağlantısını kopararak dünyevileştiren, bireyselleştiren Amerikan rüyası kendisine içi boşaltılacak yeni hedef olarak kutsalı mı seçti?

Kaynakça

Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Bollingen Foundation, 1949.

Gary Engle, “What Makes Superman So Damned American?”, *Superman at Fifty! The Persistence of a Legend!*, Dennis Dooley ve Gary Engle (ed.), Cleveland: Octavia, 1987.

Danny Fingeroth, *Superman on the Couch*, New York: The Continuum International Publishing Group, 2004.

Jeffrey S. Lang ve Patrick Trimble, “What Happened to the Man of Tomorrow? An Examination of the American Monomyth and the Comic Book Superhero”, *Journal of Popular Culture*, 22.3, Kış 1988.

John Shelton Lawrence ve Robert Jewett, *The Myth of the American Superhero*, Grand Rapids: Eerdmans, 2002.

Richard Reynolds, *Super Heroes: a Modern Mythology*, London: B.T. Batsford, 1992.

Anthony R. Wills, *American Theology, Superhero Comics, and Cinema: The Marvel of Stan Lee and the Revolution of a Genre*, New York: Routledge, 2014, loc. 326-468.

Daniel Davis Wood, “The Myth of the American Superhero and Captain America and the Crusade Against Evil: The Dilemma of Zealous Nationalism by Robert Jewett and John Shelton Lawrence,” *Modern Language Studies*, 41.1, Ekim 2011, s. 112-113.

<http://manofsteelresources.com/>

Sinemanın Adaleti veya Adaletin Sineması

MURAT PAY

Sinemanın nasıl bir adalet terazisi kurduğunu, dolayısıyla adalet meselesini nasıl ele aldığını önceleri pek merak etmezdim. Üniversite yıllarında filmler arasında nitelik farkını gözetmeye başladığım zamanlarda sinemanın adalet terazisine dair düşünmeye başladım. Çünkü Holivud ve Avrupa sineması gibi oldukça yaygın ideolojik sinema örnekleri zihinleri ve görsel tercihleri, indirgenmiş tek yönlü (yönün mihenk noktası Amerika ve Avrupa düşüncesi olmak üzere) bir alana hapsediyordu. Sinemayla daha yakından ve ciddi olarak ilgilenmeye başladığımda ise

şunu fark ettim: Sinema, kendi anlam dünyasına göre bir adalet terazisi kuruyordu. Bu cümleyi anlamam için bir hayli zaman geçti. Bu takdirde sinemanın sürekli adalet dağıtması gerekmiyor muydu? Peki sinema, nasıl bir adalet dağıtıyordu?

Düşünme serüvenim ilerledi. Çift yönlü bir adalet mekanizması işliyordu. İlki, sinemayı yapan kişinin anlam dünyasını referans alan bir adalet düşüncesinin terazinin ana referansını belirlemesi. İkincisi, terazinin kefelerine yapılan adalet taksimi. Öyle ki bu taksim, ana referansın ışığında gerçekleştiriliyordu. Şimdiye kadar her şey anlaşılır gibi gözükse



de terazinin kefelerine yapılan adalet taksimi aslında ana referansı belirleyen adalet düşüncesini perdeliyor olabilir mi sorusu yahut ihtimali, meselenin biraz karışmasına sebebiyet veriyor. Böylece zahirde adaletli gözüken (terazinin kefelerinde yapılan adalet taksimi) ama batında adaletsizliğe kapı aralayan (teraziyi tepeden tutan referanstan kaynaklanan) bir yapının önü açılmış olamaz mıydı?

Süper Kahramanlar

Meseleyi biraz somutlaştırmalı. Daha çok Amerikan sineması mahreçli süper kahraman filmlerine bakalım. Örümcek Adam'dan

başlayalım. Filmin genel hikâyesinde ortaya çıkan adaletsiz durumu düzeltmek için bir örümcek ısırmasına ihtiyaç vardır. Bir ısırığın akabinde her şey değişmeye başlar ve birden olağanüstü bir güç, insana (örümcek adama) adaleti tesis etme şansı verir. Nitekim en sonunda örümcek adam sayesinde adalet yerini bulur, kötüler kaybeder. Filmi adalet terazisinin kefelerine bakarak değerlendirdiğimizde hiçbir problem görülmez. Çünkü Örümcek Adam, nihayetinde pek itiraz etmeyeceğimiz adalet dağıtımını yapar. İyileri iyi'nin temsilcisi olarak korur, kötülerle mü-



cadele eder. Fakat terazinin ana referansına gittiğimizde şu soruyu sormadan edemeyiz: Neden sadece tek bir ısılıkla böylesi bir “olağanüstü güç” ortaya çıkıyor? Neden adalet fiziki güç üzerinden bir yenme/yenilme diyaloguna mahkûm ediliyor?

Kara Şövalye (The Dark Knight, 2008)’yi düşünelim. Saf kötü’nün temsili olan Joker, şehrin aydınlığını karanlığa çevirerek müthiş bir adaletsizlik kaynağı olmuştur. Batman ise şahsına münhasır kıyafeti ve arabasıyla bu adaletsizliğin yegâne şifasıdır. Terazinin kefelelerine baktığımızda yine bir sıkıntı görülmez: İyi olan terazide ağır basar. Kötü, iyiyi biraz hırpalasa da terazinin hafif kefesine yerleşir. Ama terazinin ana referansına gittiğimizde şu sorular karşımıza çıkar: Neden, adalet fiziki güce indirgeniyor? Adalet dağıtan merci bu gücünü hangi ahlâki ilkeye dayandırıyor?

Süpermen... Bir gün şehre bir kötü/lük gelir. Bunu def edecek tek bir kahraman vardır: Süpermen. Çünkü o gücün en büyük sermayesini ismiyle müsemma kıyafetinde taşımaktadır. Adaletin kaynağı olduğu için adaleti hakkıyla dağıtmaktan başka eyleyeceği bir fiil söz konusu değildir. Görüldüğü gibi terazinin kefelelerinde veya filmin zahiri katmanında hiçbir problem yoktur. Bir filmin sınırlarına sığacak şekilde varlığını ilan eden kötülük bertaraf edilir ve hak hukuk yeni baştan tesis edilir. Ama yukarıdaki sorulara ek, şu soru da belirir: Adalet dağıtan merci olarak Süpermen kimdir ve neden sorgulanmıyor?

Adalet teması çizgi film dünyasında da hiç şüphesiz sürekli işleniyor. “Gölgelerin gücü adına” nidasıyla adaleti kaslı kollarının tuttuğu kılıca yükleyen He-man ya da çocuklara

faydalı olduğunu düşündüğümüz ispanağı bir dikişle birden kendinden geçerek düş-
tüğü haksızlık karşısında adaleti tekrar tesis
eden Temel Reis bunlardan birkaçı. Zahiri
planda her iki kah-
raman iyi ve güzel
şeyler yapmakta ve
adalet kefelerinde
iyi'nin ağır basması-
na vesile olmaktadır.
Fakat adalet dağıtıcı-
lıkları, onların adaleti
dağıtırken kullandık-
ları araçlara dönük
muhtemel soruları

**Süper kahramanlar zahiri planda iyi
ve güzel şeyler yapmakta ve adalet
kefelerinde iyi'nin ağır basmasına
vesile olmaktadır. Fakat adalet
dağıtıcılıkları, adaleti dağıtırken
kullandıkları araçlara dönük
muhtemel soruları ötelemiyor mu?**

sürekli ötelemiyor mu ya da örtmüyor mu?
Adalet, güç, iktidar, silah yahut kılıca indir-
genebilecek bir değer midir?

Süper Olmayan Kahramanlar

Şu aşamada biraz aşına olduğumuz bu top-
rakların bazı kahramanlarına müracaat etmek
faydalı olabilir. Mesela Keloğlan. Günümüzün
yaşayan en kıymetli sanatkârlarından Hasan
Aycın'ın deymiyle Keloğlan fakir ailesinin
yanından çıkıp uzun bir serüvenin ardından
padişahın kızını alabilir. Bu bize garip gel-
mez. Neden peki? Keloğlan hikâyeye konu
olan adaletle ilgili sorusunu çözerken nasıl
bir sermayeye sahiptir ki fakir ve kimsesiz
haliyle zamanının en değerli hediyesine ka-
vuşur? Biraz düşününce Keloğlan'ın kel ba-
sının yanındaki tek sermayesinin doğruluk,
safılık gibi erdemler olduğu fark edilir. Do-
layısıyla zahiri plandaki adalet dağıtımında,

süper kahramanlarda olduğu gibi Keloğlan'ın
adalet terazisindeki kefelede iyi'nin ağır
bastığı fark edilir. Fakat arka planda yani
terazinin ana referansı hususunda ciddi bir
farklılık göze çarp-
maya başlar. Adalet
dağıtan kahramanın
referansı ve dayana-
ğı nedir sorusunda
Batman, Örümcek
Adam, Süpermen ne
olduğu ve nereden
geldiği belirsiz ola-
ğanüstü güçlerine

işaret ederken, Keloğlan doğruluğuna ve
dürüstlüğüne işaret eder.

Battal Gazi'yi düşünelim. (Özellikle bu ko-
nuda yine Hasan Aycın'ın kaleme aldığı *Bin
Hüseyin, Nam-ı Diğer Battalname* eserini re-
ferans verebiliriz.) Battal Gazi'yi Battal Gazi
yapan kılıcı değil, imanıdır; imanından kay-
naklanan fedakârlığı, cesareti, vefakârlığıdır.
(Maalesef Yeşilçam sineması bu tip kahra-
manları güç ve kılıca indirgemıştır. Fakat işin
aslına, çıkış noktasına baktığımızda bu tip
kahramanların temel referans noktalarının
erdemli hal ve tavırlar olduğu rahatlıkla
görülebilir). Buradan şu tespiti yapmak da
mümkün: Müslüman coğrafyadaki geleneği
olan anlatılarda kahramanlara yer verilmiş
ama gücü kendinden menkul süper kahra-
manlara ihtiyaç duyulmamış. Çünkü adalet'in
dağıtımı hususunda fiziki güç yerine insani
erdemler merkeze çekilmiş.



İdeal Örnek Olarak Hz. Muhammed (sav)

Bu noktada meseleyi değişik bir zemine çekmek ve Müslüman zihninin anlam dünyasına nüfuz eden temel bir koda bakmak faydalı olacaktır. Malum-u ilamdır ki Hz. Muhammed (sav) bir Müslüman için kâinatın yüzü suyu hürmetine yaratıldığı, kâmil insanın en yetkin ve ideal örneğini oluşturan müstesna birisidir. Ondan ötesi yoktur, ondan berisi eksiktir. Öyle ki her zaman muhtaç duyulan bir memba ve sürekli beslenen, tükenmeyen bir kaynaktır. Bu özelliklerin edebiyat, şiir, musiki vb. sanat dallarındaki yansımaları ciddi bir külliyyattır ve bu yazının sınırlarını aşar. Dolayısıyla Müslüman tasavvur için en ideal tip, en ideal kahraman Hz. Muhammed (sav)'dir. Peki, Hz. Muhammed'i (sav) en ideal kahraman yapan nedir? Çok özetle

dünyaya vahiy yoluyla getirdiği, yaşadığı ve yaşattığı Kur'an'dır ve onun ahlâkıdır. Demek ki Müslüman'ın dünyasında kahraman için bir referans noktası vardır. Bu referansın yeryüzüne getirdiği ahlâki sistem elbette bu sistemin içindeki bütün anlatı kahramanlarını da etkileyecektir. Bahsi geçen erdem, şecaat, fedakârlık gibi sayabileceğimiz yüzlerce haslet, kaynağını buradaki ahlâki zemine dayandırmaktadır. Ya da özetle Müslüman zihninin ortaya koyduğu bütün kahramanların Muhammedi bir ahlâk ve adalet anlayışı taşıması beklenir. Dikkat edilirse burada kahramanın yani öne çıkarılan anlatı kişinin üstünlüğünden, gücünden bahsedilmemekte, bilakis kahramanın akıbetine giden süreçteki tavrı öne çıkarılmaktadır. Bu tavra sahip kişinin aynı zamanda gücü de elinde tutması pekâlâ mümkündür ama şart değildir. Bu yüzden süper kahraman olmasına ihtiyaç yoktur.

Bir Mukayese

Değişik adalet anlayışlarının konu edildiği süper kahraman ve süper olmayan kahraman hikâyeleri arasında bir-iki hususun mukayesesini yapmak mümkün. Mesela süper kahraman hikâyelerinde olabildiğince aksiyon ve şiddet ön plana çıkarılır, fiziki şartlara dönük olağanüstü hallerle bir özdeşleşme gerçekleştirilmeye çalışılır.

Bu vesileyle buna muhatap olunan zihinler üzerinden bir tahakküm zinciri kurulur. Çünkü seyirci her zaman için kötü veya kötülükler karşısında süper bir kahraman beklemek üzere pasif bir ko-

Adalet dağıtan kahramanın referansı ve dayanağı nedir sorusunda Batman, Örümcek Adam, Süpermen ne olduğu ve nereden geldiği belirsiz olağanüstü güçlerine işaret ederken, Keloğlan doğruluğuna ve dürüstlüğüne işaret eder.

numa itilir. Süper olmayan kahramanlarda ise kahramanlar erdemleriyle öne çıktıkları için aksiyon ve şiddet arka plana, tali olarak yerleşir. Bu sebeple kahramanın insan yönü sürekli vurgulandığı için ona muhatap olan zihinler için temaşayı esas alan bir seyir zinciri kurulur. Asıl sorumluluğun nihayetinde muhataba yüklendiği aktif bir konum gündeme gelir. Böylece süper olmayan kahraman hikâyelerinde her insan tekinin süper kahraman olmayan bir kahraman olabileceği vurgusu da işlenmiş olur.

Süper kahraman filmlerinde güçleri kendilerinden menkul kılıç, kıyafet vb. eşyalar vardır. Öyle ki bu eşyalar, nesneler kahramanın fiziki dünyadaki tanrılığını ilan ettiren bir ritüele sahiptir. Bu ritüellerin muhatabı

için uyuşturucu etkisi yaptığı söylenebilir. (Bu etkiden yola çıkarak ticari düzlemde bu ürünler üzerinden dönen ekonomik pazarı da not etmek gerekli.) Muhatap bu eşyaların gün yüzüne çıktığı sahneleri iple çeker. Süper olmayan kahraman hikâyelerinde ise bu esya veya nesneler ise ya Keloğlan'da olduğu gibi bir şeye sahip olmamayı ima eder

ya da Battal Gazi'de olduğu gibi daha çok bir erdemin, değerın temsili olarak ancak varlıklarını idame ettirirler. Mesela kılıç kıymetlidir ama Hz. Ali'yi hatırlattığı için kıymetlidir. Hz Ali de Muhammedi ahlâkın timsali olduğundan

bir mana taşır. Böylece muhatap, eşyaya olduğundan fazla anlam yüklemekten uzaklaşır. Bu eşyaların konu edileceği sahnelere kıymet verilir ama süper kahramanların eşyaları kadar anlamlar yüklenmez çünkü temsil ettiği mana dikkate alınarak muamele edilir.

Sonuç itibarıyla günümüzde özellikle gençlerin zihin dünyasını etkileyen süper kahraman filmleri bambaşka bir anlam dünyasının adalet kodlarını zihinlere dayatmaktadır. Süper olmayan kahraman filmleri ise yok denecek kadar az. Peki, bu hal devam ederse sinemanın hangi adaletinden bahsedebiliriz ki?

(Bu yazı *Din ve Hayat* dergisinin 18. sayısında yayınlanan "Sinemanın Adaleti" başlıklı yazının genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.)



Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Türk sinemasında, edebiyatında ve -zaman içinde kazandığı farklı anlamaları düşünürsek- siyasetinde en önemli kahraman figürlerinden biridir eşkıya. Kimine göre yalnızca bir dağ soyguncusu olan eşkıyalar, kimine göre ise halk kahramanı ve bir çeşit fedaidir. Düzene ve onun temsilcilerine başkaldıran, zenginden çaldığını fakir fukaraya dağıtan eşkıyalar zaman içinde toplumsal adaletsizliklerin baş düşmanı, darda kalanların dostu, yiğitliğin ve gücün sembolü haline gelir. Ka-

nunların hukuku sağlamaya yetmediği veya kanunlar işletilemediği için insanların haklarının korunamadığı dönemlerde eşkıyaların kendi kanunlarını devreye sokması meşru ve hatta kahramanca bir tavır olarak görülür.

Tarihsel ve sosyolojik olarak incelendiğinde ise eşkıyalık Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, merkezi otoritenin (savaşlar veya çeşitli istikrarsızlıklar dolayısıyla) zaafiyet gösterdiği dönemlerde ortaya çıkan çete faaliyetidir. Çeşitli sebeplerle "düzde" barınamayanlar, "dağa" çıkar ve eşkıya olur. Devletin kontrolünü sağlayamadığı dağlar;

asker kaçakları, hapishane firarileri ve diğer kader kurbanlarının hem meskeni hem de beyliği olur. Eşkialık, yol kesip soygun yaparak ve çevre zenginleri haraca bağlayarak “geçinmek” mesleğidir. Adam kaçırma, yaralama ve cinayet olayları ile yaydıkları korku sayesinde güçleri artar. Ancak ne zaman ki merkezi otorite eski gücüne kavuşur, devlet dağdaki eşkıyaların saltanatına son verir.

Eşkialık 1950 ve 60’lı yıllarda Türk solu tarafından yeniden kurgulanarak ve kahramanlaştırılarak bir sembol olarak kullanılmaya başlanır. Edebiyatta Yaşar Kemal’in ilk cildi 1955 yılında yayınlanan *İnce Memed* serisi ve sinemada özellikle Yılmaz Güney’in eşkıya temalı filmleri bu sembolü pekiştiren başlıca eserlerdir. Aynı yıllarda sol, devrimin ancak silahlı mücadele ve gerillacılık faaliyetleriyle gerçekleşeceği fikrini benimser. Hâlihazırda zihinlerde var olan, otoriteye karşı savaşılan “eşkıya” imajı sol’un yöntemlerinin ve devrimci liderlerinin halk tarafından benimsenmesi için elverişli bir temsil olarak görülür.

Eşkıya Yılmaz Güney

1960’lı yılların Türk sinemasında eşkıyalık konulu çok sayıda film çevrilir. Olay örgüsü pek çoğunda aynı olan bu filmler büyük öl-

çüde Yaşar Kemal’in *İnce Memed*’inin serbest uyarlamalarıdır. Yani, toprak ağasının zulmünden usanıp dağa çıkan ve kahramanlaşan köylü delikanlı hikâyeleri ağırlıktadır. Bunların içinde hayatı, söylemi ve tabii karizması ile

kanunsuz/kanunlar üstü kahraman rollerinin vazgeçilmezi Yılmaz Güney’in yer aldığı eşkıya filmleri ayrıca akılda kalıcıdır. Ancak Güney’in yalnızca oyunculuk anlamında katkı sağladığı, farklı senarist ve yönetmenlerce

hayata geçirilen *Kozanoğlu* (1967) ve *İnce Cumali* (1967) gibi eşkıya filmleri genellikle bu popülerleşen izleğin bir tekrarıdır. Türk sinemasında ideoloji ve sanatı buluşturan sayılı isimlerden biri Yılmaz Güney’in senaristliği ve başrol oyunculuğunu bizzat üstlendiği; eşkıyalık ile doğrudan veya dolaylı ilişki kuran üç filme odaklanmak zihin açıcı olabilir: *Seyyit Han* (1968), *Aç Kurtlar* (1969) ve *Ağıt* (1971). Yılmaz Güney eşkıya filmlerinde, birbirinin tekrarına dönüşen “dağa çıkma” hikâyeleri anlatmaktan büyük oranda kaçınır. Üç film de eşkıya olgusunun etrafında dolaştığı, kendince yeni yorumlar getirdiği ve yerleşik eşkıya algısını kullanarak kendine has kahramanlar yarattığı eserlerdir. *Aç Kurtlar* haricinde “eşkıya” sözünün dahi geçmediği bu filmlerde Güney adeta “eşkı-

YILMAZ GÜNEY



yalar üstü” kahramanlar yaratmak istemiş gibidir.

Yılmaz Güney’in eşkiya-kahramanlarına yüklediği misyon, mücadele ettikleri düşmanlara göz atarak anlaşılabilir. Yeni bir hayat kurmak isteğiyle köyüne dönen eski bir eşkiyayı anlatan *Seyyit Han*’da düşman köyün beyi/ağası Haydar’dır ve bu yönüyle sınıfsal bir direnişi ima eder. *Aç Kurtlar*’da ise Serçe Memed’in onları yok etmek adına ölümü göze aldığı düşmanlar eşkiyalık adı altında halka zulmeden ve bir şekilde

“eşkiyalık” imajını zedeleyen diğer kötü eşkiyalardır. Bu düşmanlara karşı neredeyse bir süper kahraman edasıyla mücadele eden Yılmaz Güney için her yol meşrudur. Kanunsuzluğun ve haksızlığın karşısında eşkiya hukuku devrededir. Bu hukukun temel esasları Seyyit Han’ın dilinden şöyle özetlenir: “Bir adam ki benim canıma kastı vardır, bir adam ki benim ekmeğimde gözü vardır, bir adam ki benim namusuma bakar ben kıyarım onun canına.” Özellikle *Aç Kurtlar* ve *Seyyit Han*’da kahraman kötüler ile mücadele ederken onların yöntemlerini kullanmaktan ve aslında onlara “dönüşmekten” kendini kurtaramaz. Devletin/ağanın ve diğer erklerin kuralları koyma yetkisini sorgulamak adına, yetkileri sorgulanamaz kahramanlar yaratmak eşkiya filmlerinin en büyük çelişkisidir.

Dağlarda gezen bir kaçakçı çetesinin lideri Çobanoğlu’nun hikâyesini anlatan *Ağır* ise bu türün belki de en yüksek örneklerinden biridir. Dokunduğu her şeyi politize eden Güney’in aynı zamanda ne kadar iyi bir sinemacı olduğunu gösterir *Ağır*. Filmin kahramanı, çevre halkın hayranlığını ve saygısını kazanmış Çobanoğlu’dur. Yılmaz Güney *Ağır*’ta da düzenin, ancak bu kez doğrudan devletin sembollerini hedef alır. Jandarmaların bir türlü ele geçiremediği dağlardaki son eşkiya imgesi veya ilkokulda tahtanın üstünde asılı fişteki “Atatürk öldü” yazısı gibi unsurlarla Yılmaz Güney iktidarın sembollerini hedef alır. Güney, Kemalist ideoloji karşısındaki Kürt mücadelesine

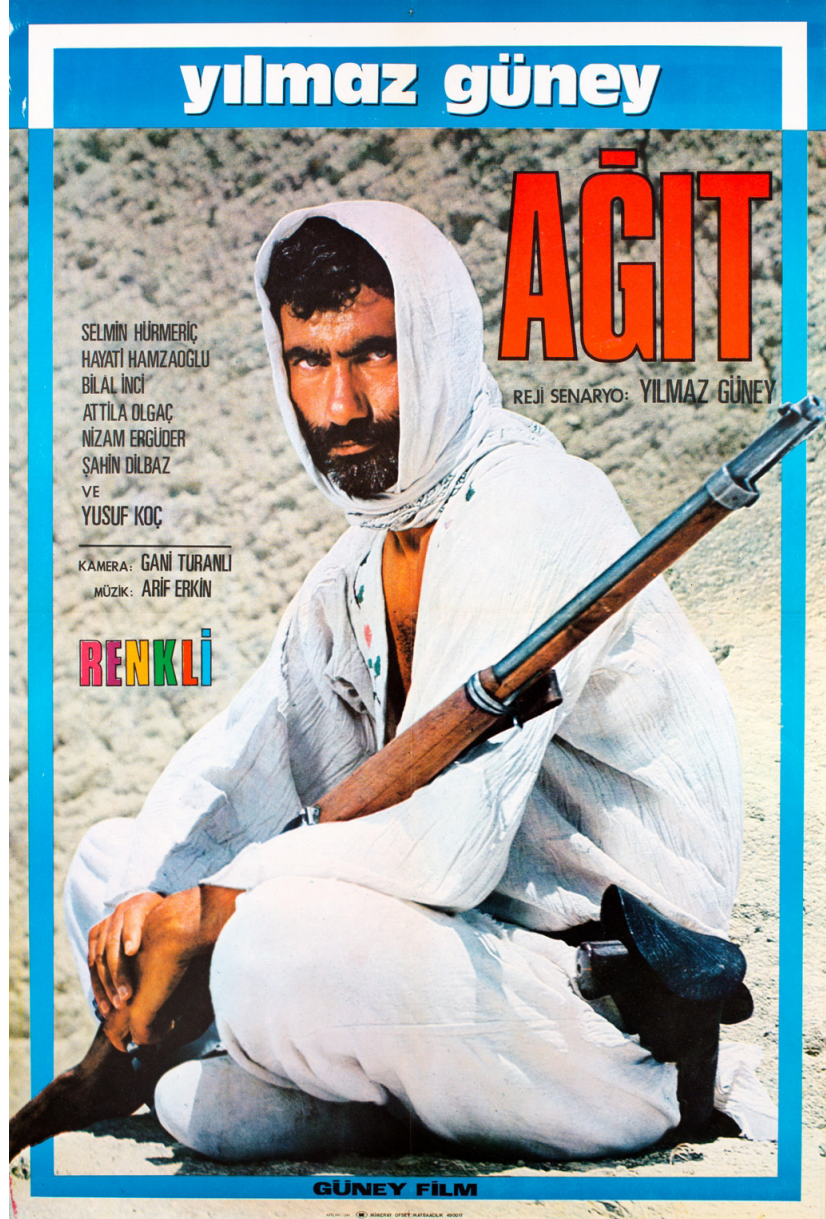
Çobanoğlu'nun dilinden selam göndermeyi de ihmal etmez: "Bizi adamdan sayarlardı bugün dağlarda olur muyduk?"

Soyguncu mu Devrimci mi?

Eşkıyalığın sol tarafından bir sembol olarak kullanılmasına en kuvvetli muhalefet Kemal Tahir'den gelir. Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'inden hemen iki yıl sonra 1957 yılında Kemal Tahir *Rahmet Yolları Kesti* romanını yayınlar. Kitapta ele aldığı birkaç nesil eşkıyanın hikâyesi sol'un giriştiği kahramanlaştırma operasyonunu yapıbozumuna uğratar. Romanda eşkıyalığın her şeyden önce soygunculuk anlamına geldiğini, topluma hizmet etmek amacı gütmeyişini, tamamen kişisel sebeplerden kaynaklandığını, halk tarafından sevilip-sayılmalarının ise bir efsaneden ibaret olduğunu dile getirir. Tahir her ne kadar romanının *İnce Memed*'in bir anti-tezi olduğunu reddetse de eseri yazma sebebini "Bütün dünyada yarı aydınlar arasında meydana gelen yanlış anlamaya parmak basmak istedim" sözleriyle ifade eder. Zaten Kemal Tahir'in kitabının girişinde Andre Maurois'ten yaptığı alıntı da bütün tezini özetler niteliktedir:

"Ahlak düzeni sağlam olmayan ve soyguncularıyla başa çıkamayan bir toplum, -ruhunda artakalmış barbarlık duygusunun da baskısıyla- soyguncularına karşı hayranlık duyar."

Kemal Tahir *Rahmet Yolları Kesti* romanında eski eşkıya Uzun İskender ile genç eşkıya adayı Maraz Ali'nin hikâyesi üzerinden



dağa çıkmanın bir sınıf bilinci veya devrimci mücadele ile değil şöhret, para ve güç isteği ile açıklanması gerektiğini söyler. Bu tespiti ise eşkıyalık ile gerillalığı aynılaştırarak isteyen sol'u hedef alır.

Romanın sonunda Uzun İskender ve çetesinin gerçekte yaşadıkları ile halkın dilinde dolaşan arasındaki farkı gösterdiği kısım ayrıca ilginçtir. Gerçekte düştükleri rezil vaziyet, dilden dile bir kahramanlık destanına dönüşür. Burada halkın eşkıya hikâyelerini kendi yapmaya kuvvet bu-

lamadığı fantazileriyle şekillendirdiğini gösterir. Sezai Coşkun'un kapsamlı Kemal Tahir incelemesinde yer verdiği gibi sonrasında yapılan sosyolojik araştırmalar Tahir'in eşkıyalık hakkındaki tespitlerinin çok daha doğru ve gerçekçi olduğunu ortaya koyar.

Kemal Tahir, Uzun İskender ve çetesini türlü rezillikler ve başarısızlıklar içine sokarak aslında kolaycı formüllerin bu topraklarda düşeceği komik halleri tasvir eder.

Kemal Tahir her ne kadar kendisini bir Marksist olarak tanımlasa da Türkiye'deki sol hareket ile yıldızı hiçbir zaman barışmaz. Her ülkenin kendi yerel Marksizm'ini üretmesi gerektiğini savunan Tahir'in, Türk sol'una yönelttiği en önemli eleştiri kendi halkını tanımadan onunla ilgili fikir ve icraat üretmeleridir. Kendisi de elit bir çevreden yetiştiği hâlde hapisane yılları ve kendi deyimiyle "Anadolu halkının gerçeği" ile karşılaşması Kemal Tahir'i fikirlerini baştan aşağıya yenilemeye zorlar. Hazır veya ithal formüllerin Türkiye'de sol mücadeleyi yaygınlaştırmak yerine zayıflatacağını öngörür. Yine bu sebeple eserlerinde sol'un kullandığı, üzerinde düşünülmemiş sembolleri gerçekçi bir bakışla ve güçlü bir edebiyatla

eleştirir. Ancak bu eleştirileri sol cenahta, bir özeleştiriyeye dönüşmek yerine Kemal

Tahir'in dışlanması ve yalnız bırakılması ile karşılık bulur.

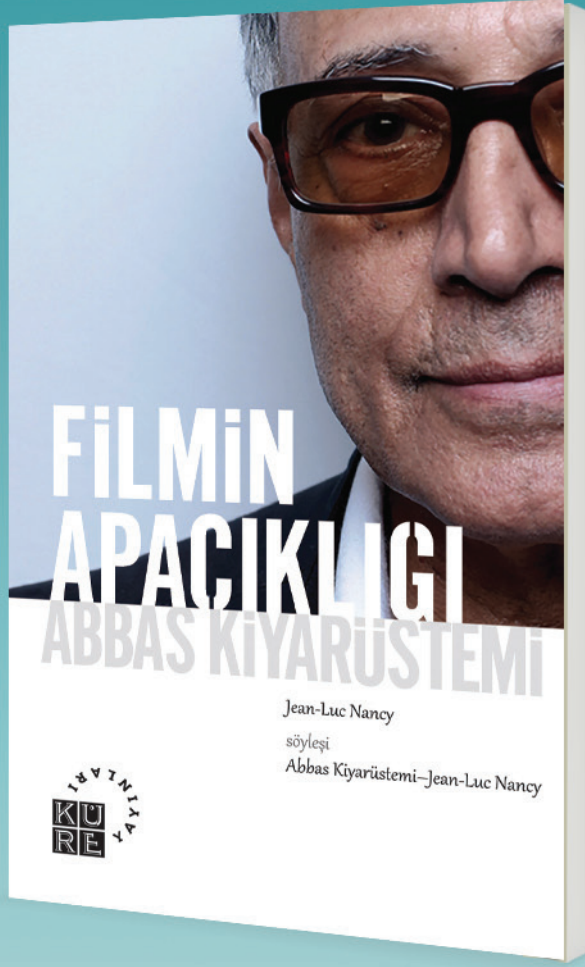
Türk solunun kurtarmak istediği halkın ruhunu anlamaktan uzak düşmesi ve hatta böyle bir gayrete gereksinim duymaması git gide jakoben

bir tavır içine sıkışmasına sebep olur. Aynı kolaycılık Kemal Tahir gibi hakiki bir arayış içinde olan fikir adamlarının "sağcı, faşist" olarak yaftalanarak "sol cemaat"ten aforoz edilmesi ve eleştirilerine kulak asılmamasında da görünür. Birtakım kurgulanmış veya az düşünülmüş semboller üzerinden yaşatılmaya çalışılan ideoloji bugün "sol romantizmi" olarak anılan ruh haline evrilir. "Devrimcilik" ise tıpkı gerçeğinden kopararak kahramanlaştırılan eşkıyalar gibi ayakları yere basmayan, hayali kahramanların omzuna yüklenir.

Kaynaklar

Yaşar Kemal, *İnce Memed*, Yapı Kredi Yayınları.
Kemal Tahir, *Rahmet Yolları Kesti*, İthaki Yayınları.
Sezai Coşkun, *Esir Şehrin Hür İnsanı Kemal Tahir*, Dergâh Yayınları.
Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yayınları.

**Ağıt filminde jandarmaların
bir türlü ele geçiremediği
dağlardaki son eşkıya imgesi veya
ilkokulda tahtanın üstünde asılı
fişteki "Atatürk öldü" yazısı gibi
unsurlarla Yılmaz Güney iktidarın
sembollerini hedef alır.**



Fransız filozof Jean-Luc Nancy İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasıyla birlikte bir düşünce serüvenine çıktığı bu kitapta, zızzaklı ve dolambaçlı yollardan geçerek Kiyarüstemi'nin filmlerinde bakışın ve imgenin ulaştığı yeni anlamların izini sürüyor. Bizi dünyanın anlamı ve sinema arasındaki ilişkinin bir temsiliyet ilişkisi olmanın ötesine geçerek bir bakış aksiyomatığı içinde yeniden kurulduğu özgün bir sinemanın apacıklığını düşünmeye çağırıyor.. Filozof, çıktığı bu yolculuğu yönetmenle gerçekleştirdiği vukufiyetli bir söyleşiyle de zenginleştiriyor.

Kiyarüstemi'nin sineması bir metafizik düşünüstür. Ancak bu ifade metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder.



A portrait of Harun Farocki, a man with dark hair and glasses, wearing a pink t-shirt and a grey jacket. He is looking slightly to the left with a serious expression.

Almanya'nın En İyi Tanınan Meçhul Yönetmeni

AYŞENUR GÖNEN

30 Temmuz 2014'te yetmiş yaşında hayata gözlerini yuman Harun Farocki, 1967'den bu yana yüzden fazla filme imza atmış Hint asıllı Alman bir yönetmen-belgeselci, geç fark edilmiş bir teorisyen ve güçlü bir eleştirmen. Dev bir sinema külliyatına sahip yönetmen hakkında kuşatıcı bir yazı yazmak kabil değil. Zira her bir filmi başlı başına bir sinema-sosyoloji dersi olabilecek mahiyette. Bu yüzden bir filmi üzerinden sinemaya

biçim-içerik ilişkisi bağlamındaki yaklaşımına ve sinema-emek tartışmalarına getirdiği düzeye değinmekle yetineceğim.

Sinema akademilerinde Farocki'nin adından ilk olarak 1975'te *Cahiers du Cinema* isimli Fransız dergisine verdiği röportajdan sonra bahsedilmeye başlanır. Yazının yayınlanmasından bir sene sonra ABD'de açtığı retrospektif sergisinin ardından bir nevi şöhrete kavuşur. Bu "Almanya'nın en iyi tanınan meçhul yönetmeni" şeklinde bir şöhrettir. Bir belgeselcinin ne şöhreti olabilir ki, demeyin;

henüz hayattayken klâsik bir referans hâline gelen filmler üretmiş. Bu yüzden de bugün adı, Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein’la birlikte avangart montaj sinemasının temsilcileri arasında yer alıyor.

Farocki’nin filmleri kadar onlar hakkında yazdıkları da önemli.

Birçoğu henüz İngilizceye çevrilmemiş. Yazılarının en meşhurlarından birisi *Fabrikadan Çıkan İşçiler* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995) isimli filmi için kaleme aldığı makale. 2010’da *Express* dergisine verdiği bir röportajda makalesi hakkında şöyle diyecektir:

“Filmi gerçekleştirirken, aklımdan geçenlerden bir türlü emin olamıyordum. “Fabrikadan çıkan işçilerle ilgili bunca klibi toplamamın bir anlamı var mı?” diye kendi kendime soruyordum. Bir çözüm olarak, bu konuda düşündüklerimi kâğıda dökmeye ve yayınlamaya karar verdim. (...) Amacım konuyla ilgili görüşlerimi tartışmaya açmaktı.”

Fabrikadan Çıkan İşçiler, Lumière kardeşlerin Lyon’daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler (*La Sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895) isimli filmi başta olmak üzere on iki filminden görüntüler kullanılarak hazırlanmış bir belgesel. Lumière’lerin filmiyle başlıyor. Bu film mesai bitiminde çoğu kadın yüz kadar işçinin fabrika kapısından çıkışları-

nı gösteren kırk beş saniyelik görüntüden mütesekkil. Farocki’nin filminde bu görüntüye tekraren yer veriliyor. Sonra farklı tarihlerde, farklı mekânlarda çekilmiş benzer görüntüler sıralanıyor. Örneğin Berlin’de Siemens fabrikasından uygun adım çıkan işçi

ve memurlar (1934); Demokratik Alman Cumhuriyeti’nde bir muharebe biriminin işçilerinin tatbikat görüntüleri (1963); Detroit’te-

ki Ford fabrikası işçilerinin fabrikadan çıkıp koşar adım caddeye dağılmalarını gösteren çekimler (1926). Bunlardan başka Andrzej Wajda’nın *Man of Iron* (*Czlowiek z zelaza*, 1981), Vsevolod Pudovkin’in *Deserter* (*Dezertir*, 1933), Charles Chaplin’in *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) filmlerinden ve başka filmlerden de görüntüler kullanılıyor. Marilyn Monroe ve Ingrid Bergman’ın fabrika çıkışında sevgilileriyle buluşan yahut eşini dostunu bekleyen işçileri oynadıkları iki sahne de bunlar arasında. Bu sahneler mesai sonrası dağılan işçileri nelerin beklediğini gösteriyor çoğunlukla. Kadın işçileri bekleyen erkekler, erkekleri bekleyen kadınlar. (Burada ister istemez Bülent Oran’ı hatırlıyorum. Diyaloglarını çoğunlukla işçilerin fabrika çıkışında çay içtikleri parklarda, sevgililerin konuşmalarına kulak kabartarak yazdığı söylenir.)

30 Temmuz 2014’te hayata gözlerini yuman Harun Farocki, yüzden fazla filme imza atmış bir yönetmen-belgeselci, teorisyen ve güçlü bir eleştirmen.

Eisenstein ve Sinema-Emek Tartışmaları

Fabrikadan Çıkan İşçiler, Eisenstein'ın başlattığı sinema-emek tartışmasını sürdüren, emeğin sinemada ne ölçüde yer bulduğunu tartışmaya açan bir film. Farocki filmi hakkında yazdığı makalede

Lumière kardeşlerin kırk beş saniyelik *Lyon'daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* (1895) filmi ni kastederek şöyle diyor:

"Sinema tarihinin ilk kamerası fabrikaya

doğrultulmuştur ama yüz yıl sonra kameralar fabrikalarla ilgilenmez oldu. İş ve işçi filmleri artık temel kategorilerden birisi değil."

Farocki'nin bu filminin önemi, bir işçi filmi olmasından ziyade yepyeni bir kurgu tarzı denemesinde yatıyor. Vertov'un sine-göz kuramıyla sinemaya getirdiği devrimci bakış gibi -bir bakıma Vertov'un tezine bir anti-tez mahiyetinde- yeni bir bakış getiriyor Farocki. Vertov gibi o da döneminin teknik imkânlarına sığamayan bir yönetmen. Üretim araçlarının yetersizliğinden muzdarip. Belgeselin sınırlarını zorlayan filmler üretiyor. Eleştirmenler onun üretim tarzı için geç dönem Godard filmleriyle özdeşleştirilen yeni bir film türü tanımlıyorlar: Makale-film.

Üretim Alanı ile Kamusal Alanın Sınırları

Farocki, filmi üzerine yazdığı makaleyle sinema tekniklerine yönelik eleştiriler getirir öncelikle. Makalede şöyle demektedir: "Geçen yüzyılda hemen hemen hiçbir filmde

sözler, bakışmalar veya jestler şeklindeki iletişimin hiçbir filmde alınmadı."

Bu, insan gözünün görme biçimini esas alan Vertov'un sine-göz kuramına yönelik bir eleştiri olarak da okunabilir. Bu eleştirisini şöyle ifa-

de etmektedir:

"Sine-göz hiçbir hareketi kaçırmıyordu. On sene evvel geniş açılı kameralar en çok kullanılan kameralardı ve bu kameralar hiçbir hareketi gözardı etmiyordu. Harekete bu aşırı bağımlılık sinemayı materyale bağımlı hâle getirdi ve tükenmeye sürükledi."

Filmin en can alıcı görüntülerinden birisi, limanda gemiye mal yükleyen hamalların yer aldığı kareler: Yük taşıyanlardan birinin yorgunluktan dizlerinin bağının çözülmesini ve sıranın kendilerine gelmesini sabırsızlıkla, biraz da vahşi bir iştahla izleyen işçilerin sahnesi. Bu sahnede yük taşıyanların hareketlerine değil sıra bekleyen işçilerin, ustabaşların ve onları denetleyen polis-

Farocki döneminin teknik imkânlarına sığamayan bir yönetmen, üretim araçlarının yetersizliğinden muzdarip. Belgeselin sınırlarını zorlayan filmler üretiyor. Eleştirmenler onun üretim tarzı için yeni bir tür tanımlıyorlar: makale film.

lerin yüzlerine, daha doğrusu bakışlarına odaklanan görüntüler kullanılıyor. Hareket hâlindeki insanlar bir nevi av. Hem kamera-
manın hem de sıra bekleyenlerin avı. Belge-
selci açısından gösterilmek istenenin izini
sürebilmeniz için önünüze atılmış bir yem.
İzleyicinin gözünden kaçmaması istenen
görüntü yük taşıyan hamalların hareketi
değil, onları izleyenlerin aç kurtlarınkine
benzer ifadeleri. Çalışma odaklı bir sistem
içerisinde yeri olmayan insanın görüntü-
südür bu. Bu insan aslında insan değildir.
Hemcinsinin zaafını kollayan bir nevi kurda
dönüşmüştür. Çıplak gözle izleyen biri ta-
rafından zor fark edilebilecek bu detay o
anın *punktum*'udur ve ancak usta bir kamera
vasıtasıyla yakalanabilir. Farocki'nin sine-
göz eleştirisi de bunun üzerine kuruludur:
kamera, hareketi veya materyali değil, gözün
yakalayamadığını yakalayabilmelidir.

Filmin mevcut sinema tekniklerine yönelik
eleştirisi biçimle sınırlı değil. İçerik ve imaj
kullanımı ile ilgili eleştirileri yönetmenin
imge filozofu olarak ünlenmesinin nedeni.
Yönetmen bunu şöyle örneklendiriyor:

“Fabrika işinin yapısı işçileri birbiriyle uyumlu
hâle getirir. Fabrika kapıları onları gruplan-
dırır, sıkıştırır ve bu bir işgücü imajı yaratır.
Kapılardan geçme eylemi temelde bir ortak-
lık oluşturur. İmajlar kavramlarla yakından
bağlantılıdır. Bu şekilde film retorik bir figür
hâline gelir. (...) İşyeri geride bırakıldığında
topluluk imajı sürdürülemez hâle geldiği için
fabrikayı terk etme retorik figürü sıklıkla bir



filmin başına veya sonuna konur. İlk filmin
(Lumièrelerinkinin) kolayca aşılamayan bir
film olması hayret vericidir.”

Yönetmen fabrikaya bir kapatılma mekânı
gözüyle bakar. İnsanlar “ıssızlığın hapisha-
nesinden kaçarak ücretli işçilik denen ha-
pishaneye sığınır.” Fabrikalar kapitalizmin
mabetleridir. Ama kameralar bu mabedin
içini değil avlusunu görüntüleyebilmektedir.
Fabrika tıpkı hapishane gibi düzen-intizam
verme mekânıdır. İş biter ve kaçarcasına



uzaklaşan insanlar görürüz. Avlu bir “arayüzdür” evet, bir nevi görüş odası. Eş dost o avluda bekler içeridekini. Filmlerin mekânı da bu avludur, fabrikanın içi değil. Grev veya oturma eylemlerinin yapıldığı mekân da yine avlulardır. Bunu veciz bir şekilde şöyle ifade eder: “Fabrika kapıları üretim alanı ile kamusal alanın sınırını oluşturur. Avlu iktisadi mücadeleyi siyasi mücadeleye dönüştüren bir “arayüz”dür.”

Bu filmin sinema tarihi için neden önemli olduğunu ise şu cümlelerle özetler Farocki:

“Ben sinema tarihindeki ilk motifi, yani fabrikayı terk eden işçiler motifini kullanan imajları biraraya getirdim. Onları tek bir film altında topladım. Bende sinematografi tek bir konuyla ilgilenmiş izlenimi bıraktı. İlk sözün verdiği mutluluğu ölümsüzleştirmek için konuşmayı öğrenmiş bir çocuğun bir yüzyıl boyunca aynı kelimeyi tekrar etmesi gibi veya mükemmel hâle gelene kadar aynı manzarayı çizen ve bu şekilde ressamı resme katan Uzakdoğu ressamı gibi.”

Farocki fabrikaya bir kapatılma mekânı gözüyle bakar. İnsanlar “işsizliğin hapishanesinden kaçarak ücretli işçilik denen hapishaneye sınırlar.” Fabrikalar kapitalizmin mabetleridir ve kameralar bu mabedin içini değil avlusunu görüntüleyebilmektedir.

Farocki adından sıklıkla bahsettiği Godard'ın, en çok da her filminde kendisini yenileyen tekniğine hayrandır ve bu bakımdan onu örnek aldığını gizlemez. *Express* dergisine verdiği söyleşide şöyle söylemektedir:

“Bir zamanlar belirli bir sinematografik tarza inanıyordum. Filmin baştan sona bu sinematografik tarza uygun olarak düzenlenmesi gerektiğini ve bunun da görüntüye bakıldığında fark edilebilir olması gerektiğini düşünüyordum. (...) Daha sonra ayırt edici bir üsluba sahip olmadan ve bu tarz sınırlara bağlı kalmadan da kişisel olabileceğimi fark ettim. (...) Önemli olan meseleye nasıl yaklaştığınız. (...) Fragmanlara dayalı bir düşünce yapısı daha çok ilgimi çekiyor.”

Fragmanlara Dayalı Bir Düşünce Yapısı

Fragmanlara dayalı düşünce yapısı dediği yaklaşımı, ele aldığımız filmde keyifle gözlemleyebiliyoruz. Bu tür yönetmenlerin neredeyse keramet diyebileceğim bir tür tılsım-

ları var. Bir haber bülteninde oldukça sıradan bir görüntü olarak izleyip unutacağınız fabrikadan çıkan işçilerin görüntüsü, filozof bir sinemacının çemberinden geçince slogan gibi güçlü ve etkili bir iz bırakıyor izleyicinin muhayyilesinde. İşçilerin dağılma görüntülerini bir tür fragman olarak düşünebiliriz. Bu görüntülerin ortak paydası dağılan işçilerin kaçarcasına mekânı terk etmeleri. Fabrikalara bir ordu nizamı içerisinde tek düze adımlarla girilir fakat iş bitimi neredeyse birbirlerini ezercesine sağa sola koşturarak dağılır işçiler. Bu imajların art arda getirilmesiyle kendiliğinden bir metin ortaya çıkıyor. Zaten dış ses olarak dinlediğimiz metin de çoğunlukla bu görüntüleri tasvir etmekten öteye geçmiyor.

Harun Farocki, iddialarını işleriyle temellendirmiş, sadece bu filmiyle bile sinemada imge kullanımında çığır açmış bir yönetmen. Her bir filmi bir sinemacılık dersi mahiyetindeki Farocki'nin, Goethe Enstitüsü desteğiyle ülkemizde de gösterimi yapılan diğer filmleri şunlar:

Söndürülemeyen Ateş (1969)

Görüldüğü Gibi (1986)

Dünyanın Görüntüsü ve Savaşın Yazısı (1988)

Bir Devrimin Videogramı (1992)

Durağan Hayat (1997)

Cezaevi Görüntüleri (2000)

Hedef Tanıma ve Takip (2003)

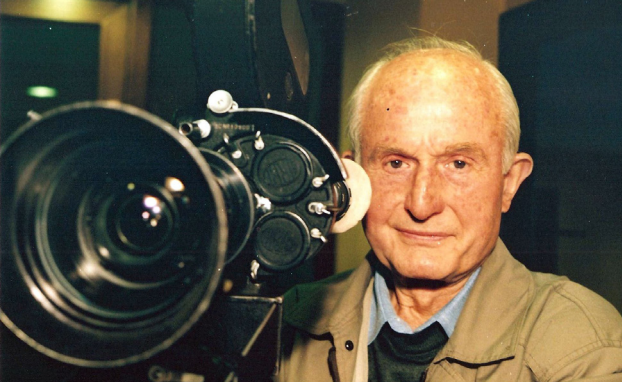
Risksiz Olmaz (2004).



Tanıdığım Metin Erksan

ESRA TİCE YILDIRIM

Metin Erksan *Acı Hayat*, *Susuz Yaz*, *Kuyu*, *Suçlular Aramızda* ve *Sevmek Zamanı* gibi Türk sinemasının öne çıkan filmlerinin yönetmeni olduğu kadar Ulusal Sinema meselesinde de söz sahibi biriydi. Film çekmenin yanı sıra teorik tartışmalara da katılıyordu. Erksan hem bir sinema sanatçısı hem de bir fikir adamıydı. 4 Ağustos 2012 yılında vefat eden Erksan'ı vefatının ikinci yıldönümünde tanıdıklarına ve birlikte çalıştığı sinemacılara sorduk. Görüntü yönetmeni Çetin Tunca, arkadaşı Gülper Refiğ, öğrencisi Mehmet Eryılmaz, yapımcı Ömer Serim ve oyuncu Süleyman Saim Tekcan *Hayal Perdesi*'ne tanıdıkları Metin Erksan'ı anlattılar.



Cetin Tunca : “Özgün ve Modern Bir Sinema Diline Sahipti

Metin Erksan, Türk sinemasının sağlam ve zengin kültürel bilgiye sahip bir yönetmenidir. Yaptığı her filmde olayları, insan ilişkilerini mutlaka sosyal bir temele oturtturarak kurgulardı. Aşkı bile içgüdüsel bir olay olarak ele almaz, ekonomik ve sınıfsal temellere oturtmaya çalışırdı. Üzerine çok konuşulmamış bir filmi vardır: *Şoför Nebahat* (1960). O gizli kalmış bir filmidir. Herkes *Acı Hayat* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Yılanların Öcü* (1961) benzeri filmlerini konuşur. Hâlbuki *Şoför Nebahat*’ta ekonomik unsurlar en yalın biçimde görünür. Mesela Nebahat, zengin bir evden çıkıp arabasına binen bir kadını gördükten sonra erkeklerin itirazına rağmen, babasının beklenmedik ölümünün ardından ondan kalan dolmuş taksiyi evinin ekmeğini kazanmak için kullanır. Bu filmde kadının ekonomik özgürlüğünü kazanması sinemasal olarak çok güzel anlatılmaktadır. *Acı Hayat*’ta da bu görülür. X adam (Ayhan Işık) fakirdir; fakat X kadın (Türkan Şoray) zengin bir adamla evlenmiştir. Belirgin bir sosyal tema, burada çok trajik bir şekilde anlatılmıştır. *Gecelerin Ötesi*’nde (1960) ise Türkiye’de değişen sosyal ve ekonomik değerleri, henüz

askeri ihtilal gerçekleşmeden, 1960 yılından önce tespit edip anlatmıştır. Bugün bu film, Türk sinemasının ilk “toplumsal gerçekçi” filmi olup sinemamızda toplumsal gerçekçi temalı filmlere öncü olmuştur.

Metin Erksan, sinemamızda en özgün ve modern sinema dilini kullanan yönetmendi. Çünkü diğer yönetmenlerin filmini seyreden gözü alışmış bir seyirci Metin Erksan filmini seyrederken burada değişik bir dil, değişik açılar bulabilir ve “bu, Metin Erksan filmi” diyebilirdi. Diğer yönetmenlerin de aşağı yukarı bir sinema dili vardır; ama birbirinden çok farklı değildir. Hepsi de o devirde “Türk sinemasına nasıl bir dil oluşturalım?”, “Dünya sineması içinde Türk sinemasının dili ne olmalıdır?” sorularına aranan cevap denemeleri içinde gelişmiştir. 1960’lı yıllar Türk sinemasında araştırma, inceleme ve deneme yıllarıdır. Bunların içersinde Metin Erksan en ileride olan; hem konuda ve özde, hem de biçimde en çok yenilik getiren yönetmenimizdir. Bu durum tabii ki onu sette birlikte çalışması zor bir yönetmen haline getiriyordu. Açığı bulmak için veya mizanseni oturtmak için çok uğraşırdı. Aynı zamanda bizleri de yorardı. Bizler için bütün mesele, yapacağını doğru bir şekilde yapmak değil de, daha iyi bir şey yapabilmektir. Bu heves içinde bütün bu yorgunlukları kabul eder ve zevkle çalışırdık. Çünkü Metin Erksan’la bir film yapmak bizim için bir şeref ve zevkti; bir mertebeydi. Erksan’ın filmlerini yönetmen, kameraman veya oyuncu olmak isteyen herkesin tekrar tekrar seyretmesi gerektiğini düşünüyorum. Sinemanın o devrini, oyuncu ilişkilerini ya da mizanseni anlamak birçok kişiye örnek olacak ve birtakım dersler verecektir.



Gülper Refiğ : “Tezatlar Kişiliğinin Altyapısıydı”

Eşim Halit Refiğ’in Akyol Sokağı Akyol Apartmanı’na ilk ayak bastığım gün Metin Erksan küçücük (ama manevi enerjisi büyük) daireciğimizin pencere önündeki kanepesinde oturuyordu. O koltukta oturmadığı çok az akşam yaşadık dersem abartılı olmaz. Evlerimiz karşılıklıydı. Metin Erksan Oğuz Atay’la birlikte bizim nikâh şahitliğimizi de yapmıştır. Üçümüzün birlikte geçirdiğimiz akşamlar anlatılması güç, eşsiz, benzersiz keyifli saatlerdi. Metin’in hiçbir film veya kitapla kıyaslanamayacak olağanüstü fantazileri, keskin zekasının ürünü muhteşem esprileri, coşkun hitabeti bizi saatler süren (bazen sabahlara kadar) doyulmaz bir hayal alemine götürürdü. İki arkadaş gürekahkahalarını ardı ardına patlatırlarken ben de gülme krizlerine girerdim. Paramız yok denecek kadar azdı, her ikisi de Batıcılar ve sahte solcular tarafından yasaklı oldukları için doğru dürüst film teklifi almıyorlar, ayrıca basın tarafından eleştiri bombardımanına tutuluyorlardı. Ama mutluydular, mutluyduk

çünkü vicdanımız ve irfanımız hürdü. Sevinçlerimiz, sevgilerimiz içtendi. Hele Metin tam bir tutku ve coşku adamıydı. Filmlerini de aşan, özgün, aşkın bir kişiliği vardı. Özel hayatında yaşadığı inanılmaz olaylar filmlerine geçmedi. Halit ona şaka yollu “Bir gün senin hayatını filme çekeceğim ve çok zengin olacağım” derdi.

Biz bir yıl sonra Amerika sürgününe giderken (Eşim çok davet alıyor ama asla Türkiye’den ayrılmak istemiyordu) havaalanında Metin’in bir çocuk gibi hüngür hüngür ağlayışı gözümün önünden gitmiyor. Hemen hemen her gün mektup yazıyordu. Biz döndükten sonra Metin, arkadaşımız belgesel filmci Kaye Finch’le evlenmek üzere Amerika’ya gitti. Onları biz tanıştırdık. Biz Amerika’dayken, Metin’in lafının geçmediği bir gün var mıydı? Sanmıyorum. PBS Televizyonu için Wisconsin Üniversitesi ve Eyalet Meclisi işbirliğinde *The Intercessors* filmini çekerken kar yağmasını beklediğimiz için çekimlere bir hafta ara verdik. Otelde bütün ekip Halitçiğimin anlattığı Metin Erksan anekdotlarıyla vaktin nasıl geçtiğini anlamadı. Sonunda bize “Siz ne şanslısınız, Amerika da böyle renkli, enteresan kişilikli insanlar yok. Ne renkli hayatınız var” diyerek hayıflandılar. Halit’ten başka hiç kimse de Metin’i ve maceralarını öyle güzel anlatamazdı. Anlatamadı...

Gelgelelim Metinciğimin, Halitçiğine (öyle hitap ederdi) olan bu aşırı duygusal bağlılığı çok ters reaksiyonlara da yönelebiliyordu. Bu gelgitler, ruhsal çatışmalar Metin’i özel kılan onun başka kimseyle mukayese edile-

meyecek nevi şahsına münhasır vasıflarıydı. Halit ise her zaman itidalde kalarak, Metin ona ne derse desin, ne yazarsa yazsın aynı sıcaklıkta Metin'i hem sevdi hem saydı, asla kırılmadı. "O ne derse desin ne yaparsa yap-sın Metin Erksan'dır, bizim Metin'imizdir" derdi.

Son zamanlarda Metin iyice içine kapandı, pek ortalıkta gözükmemeyi tercih etti. Ama seneler sonra aniden arayıp hiçbir kopuk-luk olmamış gibi elinde keki koşarak bize geliyor. Halitçiğinin omzuna başını koyup "yüce Halit" sözleriyle gözleri dolarak onunla hasret gideriyordu. Sonra yine yok oluş ve senelerce aramama. Aradığımızda ise "Beni aramayın, ben istersem sizi ararım" diyor-du. Halit'ten sonra Metin'in ruhen büyük bir yalnızlık ve boşluğa düştüğünü tahmin ediyorum. Basılmasına önce izin vermediği Amerika mektuplarının (ki eşi benzeri ol-mayan tarihi mektuplardır) mutlaka basıl-masını arayarak rica etti. Ama artık *Sevgili Halit-Amerika'ya Mektuplar* çoktan basılmıştı. Halit ile ilişkilerinde hep tezatlar, iniş çıkışlar yaşadı. Bu tezatlar tüm kişiliğini oluşturan ana altyapıydı. Onun sanatçı kişiliğinin ben-zersizliği de bu karşıtlıklar, bu çatışmalara dayanıyordu. Filmlerinin benzersizliği de, hayallerinin benzersizliği de sevgi veya hid-detlerinin benzersizliği de. Halit'ten sonra çok yaşamadı zaten. Metin Erksan'ı tanımak, yaşamak, sevmek özlemek bir ayrıcalıktır. Onunla Halit'in yaşadıkları olaylar güzel bir kitap olabilir.



Mehmet Eryılmaz: "Meselelere İnsan Merkezli Yaklaşırdı"

Metin Erksan önce bir düşünürdür, sonra da bir sinemacı-yönetmendir. Yönetmenler vardır stilleriyle ve özgünlükleriyle var olurlar sine-mada, yönetmenler vardır anlattıkları konulara göre sosyal, siyasal vb. etiketlerle yaftalanırlar. Bir de Metin Erksan gibi yönetmenler vardır ki, onları öncelikle düşünür saymak gerekir.

Hayatın her alanında kafa yorarken, o alana ait akademisyenlerle tartışacak kadar o konu-ya hâkim insan ve sanatçı bulmak pek nasip olmaz her ülkeye, üstelik bu düşünür sinema alanında faaliyet gösteriyorsa. Türkiye insanı ve Türk sineması bu yönden şanslıdır ve her ülkeye nasip olmayacak Metin Erksan gibi bir büyük dehaya sahiptir.

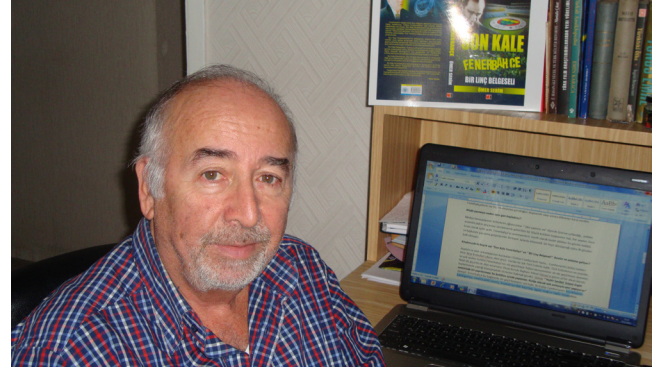
Metin Erksan'ı Türk sinemasının ilk auteur yönetmeni saymak gerekir. Daha ilk filmle-rinden itibaren hem kurulu düzeni ve hem de kurulu düzenden beslenen sinema tacirleri-ni rahatsız etmiştir yaptığı her iş, inatla algı alışkanlıklarını zorlayan -ki sanatın en önemli işlevlerinden biridir bence- sıradan tüketici izleme alışkanlığını zedeleyen bir tarzla film-ler üreten Erksan'ın, neredeyse her filmi çok değişik tepkilerle karşılaşmıştır.

“Sosyal konuların filmi olmaz” derken, sosyal konular içinde insanı merkeze alarak anlatır derdini Erksan. Derdi insandır aslında, Anadolu insanının değerlerini hiç yadsımadan temel meselelere insan merkezli yaklaşarak bakar. *Yılanların Öcü* (1961) filminde toprak mülkiyetini ele alırken kadın erkek ve sosyal sınıf çelişkisinin de inceden inceye altını çizer. *Susuz Yaz*’da, elle tutulamayan suyun mülkiyetidir konu ve yine su çevresinde Anadolu’nun bin yıllık ezen-ezilen draması vardır.

Sadece konular değil anlatım biçimi ve ustalığı da çok önemlidir Metin Erksan eserlerinde. Her şeyden önce o bir mizansen ustasıdır. Zaman zaman yaptığı ticari filmlerde bile mizansen ustalığı hemen göze çarpar. Bir resim izleme zevkiyle bile izlenebilir bu ticari filmler.

Susuz Yaz filminin özgünlüğü ve güçlü etkisi uluslararası sinema dünyasının da gözünden kaçmaz ve onu Berlin’de Altın Ayı ile ödüllendirirler. Ödül önemli değildir Erksan için, çoğu ödülleri reddettiği de bilinir, başı dik alını açık, onurlu ve biraz da kibirli bir sanatçıdır; anlaşılması zor, geçinmesi zor ama bir o kadar da yanında bulunan herkesin engin bilgi deryasından nasiplendiği bir ustadır. Gerçek bir usta.

Metin Erksan klasik deyimle hem biçim ve hem de bir öz ustasıdır. Kaynak aldığı tüm kavramlar önce tarihsel anlamda insandan başlar, insanın hikâyesinden insanlık hikâyesine dönüşür ve kendi toprağında Anadolu’da filiz verip şekillenir ve yeniden bir üst kavram olarak dünyaya sunulur. Bizi hep düşünmeye ve tavrı almaya çağırır Erksan filmleriyle, hep çok okumalı, çok katmanlı anlam yapılarıyla filmlerinin anlaşılma-
dığından kendi kendine yakınması her büyük sanatçının kaderi sayılır; yalnız ve gezgin ozan kimliğinde yaşadı. Konuşur, yazar, kızar, öfkelir; ama sevgisi hep derinlerde, içindeydi.



Ömer Serim: “Televizyona Büyük Yenilik Getirdi”

1974 yılında İsmail Cem İpekçi’nin TRT Genel Müdürü olmasıyla başlayan televizyon dizileri sürecinde, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refig, Ayberk Çölok ve Çetin Öner’e Türk edebiyatının büyük yazarlarının öykü ve romanları ısmarlandı. Ben TRT Ankara Televizyonu adına Metin Erksan’la birlikte çalışmakla görevlendirildim. Metin Erksan 1970’li yıllarda şöhretinin zirvesindeydi.

Metin Erksan’ın çekmek istediği, Türk edebiyatının altı önemli hikâyecisinden altı öyküydü. Üç ay kadar süren hikâye araştırması sonunda Sait Faik Abasıyanık’ın bir İsveç öyküsünden uyarladığı *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi Koray’dan *Sazlık*, Samet Ağaoğlu’ndan *Bir İntihar*, Sabahattin Ali’den *Hanende Melek*, Ahmet Hamdi Tanpınar’dan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ve Orhan Kemal’den *Uyku* adlı öyküleri seçtik. Metin Bey senaryolarını yazmaya koyulurken ben de kendisinin önerdiği öykülerle Ankara’ya döndüm. İki “solcu” yazarın eserinin filme alınması, sağın TRT üzerindeki baskısı nedeniyle uygun görülmedi. Orhan Kemal’in *Uyku* öyküsünden vazgeçildi. Sa-

bahattin Ali'nin öyküsü bile daha sonraki yılda bir hayli sorun çıkartacaktı. Metin Bey, beş hikâyeyi çekmeye başladı; ama altıncı öykü Milli Cephe Hükümeti tarafından İsmail Cem'in TRT Genel Müdürlüğünden alınmasıyla çekilemedi.

Müthiş Bir Tren, serinin ilk dizisi oldu ve yer yerinden oynadı. Metin Erksan sürrealist, o günkü TV izleyicisinin içinden çıkamadığı bir elli dakika getirmişti siyah-beyaz ekranlara. Gazeteler günlerce yazdılar. Mehmet Barlas, Ergun Göze, Ahmet Göze gibi gazeteciler Metin Erksan'a Türk sinemasının dahisi derken; Erdoğan Sevgin gibi kimileri de *Müthiş Bir Tren*'i çok sert bir şekilde eleştirdiler. O yılların çok okunan sağcı gazetesi *Tercüman*'da Ocak 1976'da yayımlanan bir makalede filmin "komünist" işi bir yapım olduğu yazıldı. Çekildiği mekânın adının İstanbul'un bir semti olan Kızıltoprak olduğundan, verilmek istenen mesajın "trenin Komünizmi getireceği" olduğu savunuldu. Ertesi hafta serinin ikincisi *Sazlık* yayınlandı; sonra da *Bir İntihar...* TRT'nin TV dairesi başkanı Zeki Sözer, *Hanende Melek* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı eserlerin yayından kaldırıldığını duyurdu.

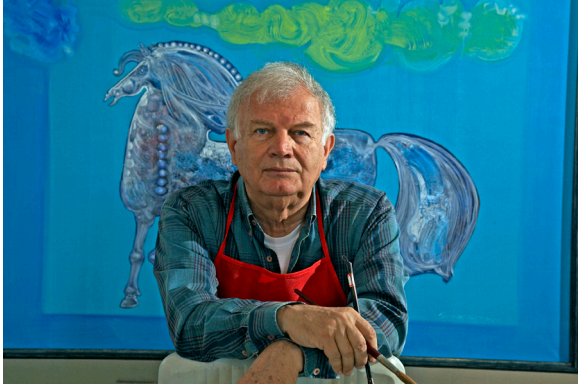
Sol ve solculuğun bir öcü gibi görüldüğü yıllardı, o yıllar. Metin Erksan'ın yıllardır suçlandığı konu "solcu" olmasıydı. Çünkü 27 Mayıs sonrası değişen Türkiye'de kurulan Türkiye İşçi Partisi'nde İstanbul bağımsız milletvekili adayı olmuş; Türk sinemasında çektiği sol içerikli, dönemin sağ iktidarlarına göre hemen hepsi zararlı olan, toplumu ve halkı kışkırtıcı filmlerinin bazıları sinema san-

süründen kurtulamamış; kısaca mimlenmiş bir sanatçıydı. Bana hep solcu olmadığını, yanlış anlaşıldığını söylemiştir. Kendisine yüklenen suçlamalardan çok rahatsız olmuştur.

Metin Bey'le 1975 yılında başlayan yakın dostluğumuz ve ilişkimiz kendisinin İstanbul TV'sinde çalışmaya başlamasıyla daha da pekişmişti. İstanbul TV'sinin mahzeni diyebileceğim bir zemin katında penceresiz bir mekâna disiplin içerisinde her gün gelir, kendisini seven sayan genç televizyoncuları buyur eder, onlarla her şeyi konuşur, tartışır. Burada son TV dizisi belki de son filmi diyebileceğim *Preveze Öncesi* dizisinin hazırlıklarını yaptı ve çekti.

TRT'den emekli oldu ama boş durmadı, akademide dersler verdi. *Cumhuriyet* gazetesine her hafta fikir yazıları yazdı. Bana her hafta özellikle telefon açar, "yarınki yazımı oku, Ömercğim" der, benden cevap beklerdi. Vefat ettiği 4 Ağustos 2012'ye kadar ilişkimiz hiç kopmadı. Ağabey, kardeş, usta, öğrenci ilişkisi içerisinde 38 yıl boyunca hep varlığını hissettim. Onun sayesinde gazeteci Tuna Serim'i tanıdım, evlendim.

Tek üzüldüğüm nokta; çok ısrar etmeme karşın onunla bir nehir söyleşisi yapamadım. Hep istedim ki; o anlatsın, kayda alalım ve Türk sinemasının dününü, bugününü ve yarınını, yapıtlarını kayıt altına alayım. Ne yazık ki, gerçekleşmedi. İstemedi. Kendisinden fazla bahsedilmesinden hoşlanmazdı. Bir sinemacı olmaktan çok bir düşün adamı olarak hatırlanmayı istiyordu.



Süleyman Saim Tekcan: “Titiz Bir Yönetmendi”

1963 yılında *Ses* mecmuasının yarışmasında ikincisi oldum. Yarışma sonrası ilk deneme filminin ardından Metin Erksan bana *Sevmek Zamanı*’nın (1965) başrollerinden birini oynamamı teklif etti. Metin Erksan’la dostluğumuz o yıllarda başladı. Türk sinemasının bence gelmiş geçmiş en önemli rejisörlerinden birisidir. Erksan, sanat tarihi tahsil ettiği için kimsenininkine benzemeyen bir bakış açısı ve farklı bir sinema anlayışına sahipti. *Sevmek Zamanı* bugün Türk sinemasının kalburüstü filmlerinden biridir. Belirli bir zaman sonra sinemayı bırakıp akademik kariyerime devam ettim. Mimar Sinan Üniversitesi’nde hocalık yaptığım dönemlerde, Metin Erksan Sinema-Televizyon Enstitüsü’nde hocalık yapıyordu.

O zamanlar Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin ismi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ydi. Orada Metin Erksan’la *Sevmek Zamanı* filminin prömiyerini yaptık. Daha sonraki yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi’nin ardından Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin kurucu dekanı olduğum sırada Temel Tasarım Eğitimi’ne “Sinema” diye bir

ders koyarak Metin Erksan’ın orada hoca olmasını sağladım. İyi bir sanat eğitimcisi ve iyi bir hocaydı.

Metin Erksan’ın hem yazar tarafı hem de iyi bir okur tarafı vardı. Senelerce *Cumhuriyet* gazetesine yazılar yazdı. Bir düşünce adamıydı. *Cumhuriyet*’e yazdığı yazıların birçoğunu okudum. Bazıları hâlâ hafızamdadır. O yazılan her bir yazının filminin çekilebilmesi mümkündür. Metin Erksan’ı ancak “sinema düşünen bir insan olarak” anlatabilirim.

Metin Erksan çok titiz bir sinema yönetmeniydi. Oyuncularının hiçbirisi ağızlarını oynatarak rol yapmazlardı. Aksine filmin bütün senaryosunu ezberleyip konuşurlardı. O dönemlerde sinemada bu olmuyordu. Ön çalışmalar yapıldı. *Sevmek Zamanı*, Türk sinemasında en uzun sürede çekilmiş filmidir. 15-20 günde bitirilen filmlerin olduğu bir dönemde çekimleri 6-7 ay sürmüştür. *Sevmek Zamanı*’nın önemli bir özelliği filmin temasıdır; Anadolu’daki sevgi ve aşk ilişkileri içerisinde insanların hikâyesini anlatan bir filmidir. Yani içerisinde Ferhat ile Şirin vardır; Arzu ile Kamber vardır. Bir Anadolu efsanesi aslında; ama Anadolu efsanesi olmasıyla yerel bir film de değildir. Sinema anlatımı açısından evrensel bir boyuta da sahip olduğunu düşünüyorum.



Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısından itibaren elektronik dergi olarak yayın hayatına devam eden Hayal Perdesi, başta doksanların sonundan itibaren hız kazanan Türk sineması olmak üzere farklı coğrafyaların sinemalarına uzanan bir bakış açısı ortaya koymak, sinema literatürüne kalıcı katkılar sağlayacak verimlere ulaşmak ve teoriyle pratiğin birlikte yürüdüğü bir sinemaya dair fikir geliştirmek amacıyla yola çıktı. Elektronik dergide ve web sitesinde 2012 yılı boyunca yayınlanan ve özellikle Türk sinemasına dair yazılar ve söyleşilerden derlenen bu seçkinin ülkemizde günden güne gelişen sinema literatürüne katkı sağlamasını umuyoruz.

HAYALPERDESi

Bizde Sinema Filmleri Ne Vakit Vücuda Getirilecek?*

Sermaye mi yok? Para mı yok? Acaba vücuda getirilen filmler masrafını çıkarmıyor mu? Öyle ise neden bir faaliyet göstermiyoruz? Film temsil edecek sanatkâr mı yok? Fakat Darülbedayi sanatkârları nerede? Hem sinemaya heveskâr birçok gençler yetiştirilemez mi?

Filmlerde kendi memleketimizi, kendi hayatımızı seyrederken ne büyük bir zevk ve heyecan hissederiz. Şüphe yok ki kendi hayatımızdan bir parçayı ihtiva eden “Nur Baba”, “Ateşten Gömlek” gibi filmler hepimizin benliğinde çok derin izler bırakmıştır. Avrupanın sefahat âlemlerini, Amerikanın muhayyirü’l-ukûl² maveralarını seyretmeye artık herkes kanıksadı. Gönül biraz da milli eserler görmek, milli romanların kahramanlarını seyretmek istiyor.

Bugün muazzam İstiklâl Harbinin mühib³ safhaları temsil edilemez mi? Bu pekâlâ kâbil olacak ve kuvveden fiile çıkacak bir filmidir. Bu muazzam cidalin bugün içimizde yaşayan kahramanları dünyanın bu en büyük eserini tekrar filmde canlandırabilirler. Böyle bir filmin Türk şecaatini ve kahramanlığını bütün dünyaya tanıtması itibariyle ne mühim bir propaganda vasıtası olacağını ispat ve iddiaya lüzum bile yoktur. Kendimizi dünyaya tanıtmak için film en güzel ve culûb⁴ bir vasıtaadır. Böyle şerefli ve tarihi bir eser vücuda getirmek için Darülbedayii himayesi altında yaşatan Şehremanetinin ön-ayak olmasını temenni ederiz.

İstanbul sinemaları zaman zaman Türkiye’ye ve Türkler’e ait filmler celb ediyorlar. Bu filmler, gerek mevzu ve gerek temsil itibariyle öyle saçma şeylerle doludur ki sinirlenmeden seyretmeye imkân yoktur. Esasen Türk hayatına tamamen bigâne

olan bir ecnebi artistten daha fazla muvaffakiyet beklenemez. Şüphe yok ki bir artist ne kadar mahir olursa olsun milli heyecanı hissetmeden oynayacağı oyunlar yavan olur. Onun içindir ki Türk hayatını ihtiva eden bu eserler bütün Türklerin izzet-i nefsinin rencide etmekten hâlî kalmıyorlar.⁵

İşin daha fena ciheti bize dair vücuda getirilen filmlerin ekserisi aleyhimizde fena bir propaganda mahiyetine geçiyor. Sinema rejisörleri halkın tecessüsünü celb etmek için hakikatten ziyade efsanelere kıymet veriyorlar ve güya “harem hayatı”nı tasvir eden iğrenç ve çirkin mânasızlıkları seyredenlere hakikat perdesi altında arz ve telkin ediyorlar. Onun için bir film imalathanesine muhakkak surette muhtacız. Hükümetin muzaheretiyile⁶ böyle bir stüdyo vücuda getirilebilir. Şüphe yok ki mükemmel denebilecek eserler de imal olunur. Bu filmler dünyanın her tarafında rağbeti celb edeceğine de muhakkak nazarıyla bakılmalıdır. Çünkü daha geçen sene Türkiye’ye gelen ve Abdülmahid’in habasetlerini⁷ ihtiva eden “Kızıl Sultan” filmi hâlâ Avrupa’nın birçok şehirlerinde gösteriliyor. Bu filmi görenler eserdeki suniliğe ve muvaffakiyetsizliğe pekâlâ şahit olmuşlardır. Böyle baştan savma ve nâkıs bir eser her tarafta böyle alâka ile seyredilirse kendi içimizden çıkan artistlerin eserleri şüphe yok ki daha ziyade tecessüs ve alâkayı celb eder. Edebiyatımızın kıymettar eserleri, tarihin heyecanlı safhaları ne güzel tespit ve temsil edilebilir. Ne büyük rağbeti celb eder. Bu vesileyle sinemacılığa heveskâr olan müsteid⁸ gençler de inkışaf eder ve memleketimizde bir sinema hayatı baş gösterir. Türkiye’de böyle bir teşkilâta çok ihtiyaç vardır. Ve öyle zannediyoruz ki bu ihtiyacı nazar-ı itibara alarak iş başına geçenin çoktan beri vakti gelmiştir.

* *Arkadaş Dergisi*, 28 Teşrin-i sani 1928, Sayı 23, s. 9-10.

2 akıllara durgunluk veren

3 heybetli, korkunc

4 ilgi uyandıran

5 boş kalmamak, geri durmamak

6 yardım

7 fenalık

8 bir şeye hazırlanmaya kabiliyetli kişi, istidad sahibi

Bana Kahramanını Söyle

HİLAL TURAN

Yönetmen Philipp Stölzl'ün, ABD'li yazar Noah Gordon'un *The Physician* adlı eserinden sinemaya uyarladığı Alman yapımı bir film *İbni Sina: Hekim* (2013). Felsefeden tıbbı, müzikten astronomiye kadar çağının bütün ilimlerinde yüzlerce eser vererek, bilim ve düşünce tarihinde iz bırakan İbni Sina'nın merkezde olduğu bir hikâyeye beklentisi yaratsa da aslında karşımızda daha çok "Büyük Batı Aydınlanması'na" giden yolda İslam felsefe-bilim tarihinin nasıl "ufak bir merhale" olduğu mesajını veren bir film var.

Evet, filmin merkezindeki "Hekim", İbni Sina değil; onun yanına tıp ilmini öğrenmek için giden ama İsvare bir şekilde hastalıkları "kalp gözüyle" görebilen ve insan anatomisinde İbni Sina'nın göremediği gerçekleri keşfedip "hocasını aydınlatan" bir İngiliz: Rob Cole. Kendini ontolojik olarak evrenin merkezinde gören Avrupamerkezci aklın "hikmeti ve ilmi Doğu'da arayan" Rob Cole karakteri üzerinden bile nihayetinde, "ötekini" tarihte silikleştirdiği bir öykü karşımıza çıkıyor.

Kahramanımız Rob Cole, Batı'nın "karanlık ortaçağında", küçük yaşta hasta annesini



Kilise'nin "Hasta birinin Tanrı'ya yakarmaktan başka çaresinin olmadığı" şeklindeki dogmatik yaklaşımından dolayı kaybeden ve bunun ardından kendini insanlara şifa dağıtmaya adanmış bir İngiliz. Cole, annesini kaybettiği gün karşısına çıkan ve o dönemde aynı zamanda bazı küçük cerrahi operasyonlar da yapan "gezici berberlerden" birine bu uğurda çıracak oluyor. Kader ağlarını örüyor ve Rob Cole, berber ustasının giderek görme yeteneğini kaybeden gözlerine şifa ararken Yahudi bir toplulukla karşılaşılıyor. Uyguladıkları tedaviyle berber ustanın eskisinden daha iyi görmesini sağlayan gruba

bu ilmin kaynağını sorduğunda İsfahan'da yaşayan bir bilge hekim ve onun büyük tıp medresesinden bahsediyorlar. Ve ekliyorlar: "Ancak Yahudi ya da Müslüman değilsen orada yaşayamazsın!"

İbni Sina: Hekim, 10. yüzyılın sonundaki tarihsel aktörleri, Avrupa'nın modern, seküler ve benmerkezci tarih algısı etrafına, tarihsel gerçeklikleri hiç umursamadan, özensizce dizen en basit tabiriyle "anakronik" bir film.



İsmi ilk duyduğu andan itibaren İbni Sina'dan tıp ilmini öğrenmeyi kafasına koyan Rob, aylarca süren yolculuklardan çöl fırtınalarına kadar türlü badireleri atlatıp son olarak Hristiyan olduğunun fark edilmemesi için kendi kendisini sünnet ederek İsfahan'a ulaşıyor. Nihayetinde yolu İbni Sina ile kesişiyor ve İbni Sina ondaki "yetenegi" görüp medresesine öğrenci olarak kabul ediyor. Gelgelelim bu noktadan sonra hikâye, tarihi gerçekliklerden giderek uzaklaşıp, o dönemin İsfahan'ından ziyade Batı'nın günümüzdeki Ortadoğu algısını yansıtan bir yöne savruluyor.

Film, günümüz Ortadoğu'sunda Batı'nın çıkarlarına ters düşen aktörlerin tarihsel uzantılarını, tarihsel gerçeklikle çelişmeyi göze alacak şekilde "bilim düşmanı barbarlar" olarak resmetmekten çekinmiyor.

Tarihe Şaşı Bakmak

İbni Sina: Hekim, 10. yüzyılın sonundaki tarihsel aktörleri, Avrupa'nın modern, seküler ve benmerkezci tarih algısı etrafına, tarihsel gerçeklikleri hiç umursamadan, özensizce

dizen en basit tabiriyle "anakronik" bir film. Bu tarihe "şaşı bakışın" etkisiyle İbni Sina'nın yaşadığı dönemde temas ettiği Gazneliler yerine Selçukluları hikâyeye dahil edebiliyor örneğin.

Yine hızını alamayıp, ilk yükseköğretim kurumları olan Nizamiye medreselerini kuran Selçukluları, "ilim düşmanı" barbarlar gibi yansıtmakta beis görmüyor. İbni Sina'yı ve

medresesini himaye eden Şah'a savaş açan ve nihayetinde medreseyi yangın yerine çevirerek tüm eserlerini yok eden bu "medeniyet düşmanlarına" içeriden en büyük desteği verenler ise kim tahmin edin: Mollalar!

Tarih aslında geçmişten farklı olarak geriye doğru biteviye yeniden kurgulanan bir öyküdür. Bu nedenle de tarihi, tarih yapımcıları kadar tarih yazıcıları da belirler. Bilimde, sanatta, felsefede ve başka pek çok alanda Batı'nın

sahneye çıktığı Aydınlanma'dan bu yana Batı-dışı toplumları "tarihsiz" kılan bir tarih tasavvuru hâkim kılınmaya çalışılmıştır. Avrupamerkezci tarih yazıcıları eliyle, medeniyetler arası etkileşimle bugüne ulaşan evrensel bilgi birikiminde, Batı-dışı toplumların katkısının yok sayıldığı ve tarihin adeta dışına itildiği bir tarih tasavvuru hâkim kılındı. Eğitim ve kitle iletişim kanalları yoluyla "tarihte özne olma hakkı elinden alınan" toplumların kulağına usulca fısıldandı: "Sen tarihte yoksun". Binlerce yıllık medeniyetler tarihi, aslında Avrupa'nın tarih sahnesine çıkışı için bir hazırlıktı ve tüm "tarihin sonu" tezlerinin işaret ettiği gibi tarih, Batı'da başladığı gibi yine Batı'da son bulacaktı.

Hâkim kılınmaya çalışılan bu "benmerkezci" tarih tasavvuruna karşın, özellikle İslam bilim

tarihi üzerine yapılan birbirinden değerli çalışmalar ise modern bilimlerin temelinde İslam coğrafyasının kültürel birikiminin bulunduğunu net bir şekilde ortaya koyuyordu. Bizatihi filme konu olan İbni Sina'nın tıp

kitaplarının yüzlerce yıl Avrupa üniversitelerinde okutulduğunu, Avrupa'ya tıbbı onun öğrettiğini "hatırlatan" bu eserlerle aslında tarihsizleştirilmeye çalışılan bir coğrafya, "tarihte biz de varız" diyor. Ancak Avrupamerkezci bir

yaklaşımla malul olan *İbni Sina: Hekim* filmi, İbni Sina gibi değerleri tarihte bir "istisna" olarak kodlayıp, barbar olarak yansıttığı Selçuklular ve din adamları üzerinden pek çok Hollywood yapımına da damgasını vuran, "medenileştirmeye muhtaç, rasyonel akıldan uzak ve dolayısıyla da tarihte sömürgeleştirmeyi, günümüzde de işgal edilmeyi hak eden ilkel Doğulu toplum" söylemini devam ettirmeyi tercih ediyor.

Beyaz Adamın Yüğü

Kuşkusuz bir kurgu nihayetinde izlediğimiz. Ancak filmdeki maddi hatalar, gerçekte hasta yatağında vefat etmiş olsa da filmin sonunda havalı bir final için İbni Sina'nın intihar ettirilmesi kadar "anlaşılır" ve "masum" değil. Zira filmde Şah'a karşı ayaklanıp şehri Selçuklulara teslim eden din adamları ile vur-

Filmin kahramanı modern Batılı öznenin "ben" tasavvuruna dair çok şey söylüyor. Başkahraman Rob Cole'un macerası, Batılı öznenin, kendini keşfetmesi ve kendini keşfederken "gölge"sini yani "öteki"sini de inşa sürecine dönüyor.



gulanan “köktenci İslam” argümanı Avrupa emperyalizminin İslam topraklarında yayılmasını meşrulaştıran bir araç olarak sürekli kullanıldı ve kullanılmaya da devam ediyor. Öyle ki bu bakış filmde sırf günümüz Ortadoğu’sunda Batı’nın çıkarlarına ters düşen aktörlerin tarihsel uzantılarını, tarihsel gerçeklikle çelişmeyi göze alacak şekilde “bilim düşmanı barbarlar” olarak resmetmekten çekinmiyor. Bu bilim düşmanı barbarların Türklere, mollaların ise İran’da Şah dönemi sonrası mollalar rejimine gönderme yaptığını anlamak için fazla zeki olmak gerekmiyor. Nitekim filmde İngiliz karakterle, İsfahan’daki Yahudi toplumunun, mollalara ve Selçuklulara karşı şehri birlikte savunması da günümüz Ortadoğu’sundaki emperyal çıkarlar için elverişli bir söylem olan “medeniyetler çatışmasına” gönderme yapıyor.

Bernard Lewis, “medeniyetler çatışması” kavramını ilk kez ortaya attığı makalesinde giderek yaygınlaşan Müslüman öfkesinin Amerikan dış politikasından değil köklü bir değer ve medeniyet çatışmasından kaynaklandığını ileri sürüyordu. “Bu kadim bir rakip medeniyetin bizim Yahudi-Hristiyan mirasımıza, hâlihazırdaki seküler durumumuza ve bu ikisinin küresel yayılımına gösterilen belki irrasyonel ama kesinlikle tarihî tepkisidir.” İslam’ı aynı anda hem Yahudi-Hristiyan hem de seküler Batı’nın tarihi ve modern ötekisi olarak kurgulayan Lewis, sorunun köklerinin İslam’ın temel ve hukuki öğretilerinde olduğu, zira bu kaynakların çatışmacı ve mütehakkim bir dünya düzeni öngördüğünü ileri sürüyordu.¹ Aslında Lewis ve bu

1 *İslam ve Batı*, İbrahim Kalın, İSAM Yayınları, s. 164.

kavramı yaygınlaştıran Batılı aydınlar, özcü bir yaklaşımla üretilen medeniyetler çatışması kavramıyla, Ortadoğu'daki “emperyal” çatışmaları perdeliyorlardı. *İbni Sina: Hekim* filminde olduğu gibi pek çok Batılı popüler kültür ürünleriyle yaygınlaştırılan “köktenci İslam” söylemi de tıpkı Bernard Lewis'in “medeniyetler çatışması” söyleminde olduğu gibi, Avrupa'nın günümüz İslam coğrafyasındaki emperyal projelerini temellendirmeye yarıyor.

Kahraman Olamamak

İbni Sina, küçük yaşta ailesiyle birlikte yerleştiği Buhara'da aritmetik, fıkıh ve mantık ilimlerinde ilk derslerini aldı. Henüz 16 yaşındayken birçok kıdemli hekimin danışmanı haline geldi. 1037 yılında 58 yaşında kulunç hastalığından ölen İbni Sina, geride tıp, fizik, kimya, aritmetik, mantık, dilbilimden müzik ve astronomiye kadar pek çok alanda eser içeren geniş hacimli bir külliyat bıraktı.² Modern tıp biliminin kurucusu kabul edilen İbni Sina'nın tıp kitapları Avrupa üniversitelerinde yüzlerce yıl okutuldu. “Bilginler bilgini” olarak anılan İbni Sina, tarihte önemli bir yer tutsa da, *İbni Sina: Hekim* filminin

² *İslam Felsefesi Tarihi*, Macit Fahri, İnsan Yayınları

“kahraman”ı olamıyor. İsfahan'ı yangınlar içerisinde iken bırakan “gerçek kahraman” Rob Cole, İbni Sina'dan aldığı hikmeti vatanı olan İngiltere'ye taşıyor.

Kahraman yalnızca bir arketip değil, merkezi arketiptir. Diğer bütün arketipler benliğin farklı kısımlarını temsil ederken, kahraman arketipi, benliğin ta kendisini temsil eder. *İbni Sina: Hekim* filminin kahramanı da

Film, pek çok Hollywood yapımına da damgasını vuran, “medenileştirmeye muhtaç, rasyonel akıldan uzak ve dolayısıyla da tarihte sömürgeleştirmeyi günümüzde de işgal edilmeyi hak eden ilkel Doğulu toplum” söylemini devam ettirmeyi tercih ediyor.

aslında modern Batılı öznenin “ben” tasavvuruna dair çok şey söylüyor. Filmin başkahramanı Rob Cole'un macerası bir cesaret eyleminden çok, Batılı öznenin, kendini keşfetmesi ve kendini keşfederken “gölgesini” yani “ötekisini” de inşa sürecine dönüyor. 10. yüzyılda tarihin başrolünde olmayı, İbni Sina'dan çok yoksul bir İngilizce layık gören Batılı hâkim paradigmayı, sadece Batılı izleyiciyi filme çekmeye dönük dramatik bir formül olarak görüp geçiştirmek çok zor.

Öteki'ne tarihte “özne” rolü vermeyen ben merkezci algının bir sinema filminde de bunu ondan esirgeyeceğini öngörmek zor olmasa gerek. Nitekim *İbni Sina: Hekim* filminde de, modern tıp biliminin kurucusu olarak kabul edilen İbni Sina, nihayetinde Hollywoodvari bir formül olan, yoksul ve kimsesiz bir berber çırağının, yani “yeni ve parlak çocuğun” gözlerini açtığı “usta” karakterine dönüşüyor.

“Hükümet” Gibi Kadınlar

CİHAN AKTAŞ

“Hükümet gibi kadın!” Çocukluğumda bu övgü cümlesinin imrenilen ve takdir edilen kadınlar için kullanıldığını duyardım. Son yıllarda “devlet kadın”, “hükümet kadın” gibi başlıkları olan filmler bu açıdan dikkat çekici geliyor bana. Benim çocukluğumda “devlet kadını” veya “hükümet kadın” diye anılan kadınlara bu paye özellikle arabuluculuk yeteneği ve hatırına sahip oldukları için verilirdi, öyle anlardım. Etrafındaki zayıfları koruyup gözetken, müşfik, sözü ve hatırı sayılan kadınlar için yapılan teşbih, bazen rahmetli Havva anneannem için yapıldığı üzere “Osmanlı kadın” nitelemesiyle de karşıma çıkardı. Çocukluğumun hatırlı ve mütehakkim kadınlarının devletle, hükümetle ilişkilendirilmesinin, devlet ve hükümet işleri

daha ziyade erkeklere ait bir alan olduğu halde erkeksiliğe öykünme adına gerçekleşmediğini sanıyorum. Nesnelliği ve hakkaniyeti sağlayan güvenilir bir yapıyı imliyordu “devlet” sıfatı.

Şimdilerde filmlere dizilere konu olan “devlet” veya “hükümet” kadınları ise bir şekilde devlet işlerine bulaşıp beklenmedik başarı gösterirken başarı hikâyeleri sıklıkla selefleri bir erkeğe/erkeklere nispetle şekillenmeyi sürdürüyor.

Türk sinemasında mütehakkim kadınları konu alan filmlerin en başından itibaren izlediği seyri irdelemek ilginç bir tez konusu olurdu. Bu tür tezler kısmi olarak hazırlanmış olabilir tabii. Yüz yıl boyunca sinemada kadının senaryo içinde bulunduğu yer kadar sunduğu karakter ve tiplerin zaman içinde nasıl bir

değişiklik gösterdiği de bana çok önemli geliyor. Nahif, korunmaya muhtaç, düşsel kadın aynı zamanda kolaylıkla sokağa düşebilecek, pırlanta bir kolye için kandırılması mümkün bir ahlâk ve muhâkeme fukarası değil miydi? Buna karşılık namusu ve haysiyeti temsil eden kadın -kamusal yersizliği yurtsuzluğu nedeniyle- görünürlüğü ve bağlantıları için meşruiyet kazanma

Namusu ve haysiyeti temsil eden kadın -kamusal yersizliği yurtsuzluğu nedeniyle- görünürlüğü ve bağlantıları için meşruiyet kazanma adına erkek gibi sert ve dayanıklı bir duruş sergileyebilmeliydi.

adına erkek gibi sert ve dayanıklı bir duruş sergileyebilmeliydi. Bazen Aliye Rona'dır o, yer yer de Fatma Girik. Kadınsı letafetle varlık aramanın, muteber ifadeyle "yumuşak güç" sahibi olmanın yolları karanlık, meşkuktur. Kamusal alanda ayrımcılık, kadınların potansiyellerini harekete geçirmelerini şarta bağladığı ve engellediği oranda "kadın gücünün" tanımlanması konusunda da çarpıklıklara zemin hazırlar. Her türlü tanımlama da yakından tanımayla gerçekleşmiyorsa bir sınırlama tehdidi içerir. Ekranda gördüğümüz filtrelenmiş bir gerçekliktir. Görülmeye izinlilerin tasviriyle yetinildiği oranda sakattır. Tesettür kamusal alanda kadına yasaklanmış olduğu için olumsuz bir anlam ifade eder. Örtülü olmaktan değil "kapalı" olmaktan söz edilir.

"Yirmi yıllık aşk bir kadını harabeye, yirmi yıllık evlilik ise devlet dairesine çevirir" diyor Oscar Wilde. Türk sinemasının izlediği seyrin uzun bir bölümünde evlilik kadının

amacı, yazgısı, handikapı ve başarı/başarısızlık sebebi, kaynağıdır. Kadın devlet dairesi muhkemliğini toplum tarafından varlığına yüklenen zaafları var eden bir hayatın uzatışında durmaya çalışarak biriktiriyor. Koca baskısı ve ihmali altında kaybolmamanın, kayıvalide otoritesiyle baş etmenin incelikli yollarının farkına varmıştır. Onun da sırası gelecektir.

Doğursun veya doğurmasın, buyruk vermenin ve hesap sormanın gücüne erişmek için kötü muameleleri sineye çekse de unutmamacıdır. Atıflar, bağlantılar hata yapmamak için önemlidir; kararınca hatırlamak gerekir. Yükselme hızla gerçekleşmez, "hükümet gibi" kadın olmaya doğru adım adım yol alınır.

Çocukluğumun Erzincan'ında "Osmanlı" diye nitelendirilen kadın bağışlayan, dağıtan, ihsan eden, çare ve çözüm sunandı. Depremler, saldırılar, entrikalar, ucuz düşmanlıklar yere yıkmaz onu, tersine, gücüne güç katar. Yirmi yıllık evliliğin ardından devlet kadını olmayı başarmıştır.

Ödünç Hayatlar Yaşamak

"Biz yenildik, ama aşk da kazanmadı" diyor ya Mahmut Derviş... "Devlet kadını" sanki yüzünün mütehakkim ifadesini, sesindeki otoriter tonu, erkekler dünyasına ilişkin tanıma ve katılma imtiyazını aşkı reddetme veya aşka kayıtsız kalma yeteneği ve mecburiyeti-

ne borçludur. Duygu Asena 1990'ların başlarında yayımlanan bir yazısında “özveride bulunmayın” diye öğüt veriyordu kadınlara. Mary Wollstonecraft da ünlü eseri *Kadın Haklarının Doğrulanması*'nda (*A Vindication of The Rights of Women*) benzeri bir yaklaşımı benimsiyor: “Kadınlar “aşık kadın” olarak imgelelerini kişisel zaaf ve zayıflıkları nedeniyle erkeklerin kendileriyle ilgili ürettikleri

cinsel tasarıma katılarak oluşturmaktalar.” Kadınlar “işte böyle olduğu için ciddi bir eğitimden geçmeleri gereken lümpen bir gruptur” Wollstonecraft'a göre. Böylesine bir çözümlemenin sahici olanı keşfetmekte son derece sıkıntılı olduğunu düşünüyorum. Böyle bir bakış kadınlara ait bütün iyi değerleri ve imtiyazları erkek egemenliğine bağlayarak görünmez kılma ve hor görmeye götürebilir. Feminist teorisyenin kadınların kadın oluşlarından ileri gelen zaaf ve erdemlerinin erkekler tarafından istismar edilmeleri nedeniyle değiştirilmesi gerektiğini anlatmaya çalışırken, “erkeksi” kadını onaylama noktasına çekilmesi ayrıca dikkate değer. (s. 90) Wollstonecraft'ın aşk ve aile arasında bir kesişme olmadığı görüşü de ilginçtir. Mutsuz (aşkla kurulmamış) bir evliliğin çoğunlukla aile için daha avantajlı ve ihmal edilen kadının daha iyi bir anne olduğunu öne sürmektedir. Aşk kaçınılmaz bir

şekilde tükenecektir nasılsa ve yerini iffetli aşka bırakması gerekmektedir.

Bu tespitlerin “hükümet gibi kadınların” hayat hikâyesini resmetmekte elverişli olduğu söylenilebilir. Onlar hayatın süreçlerini bir

“Eril” niteliklerin ezdiği kadınların şimdi üzerlerinde bir de eril değerlerle uzlaşarak kamusal başarılar kazanan hemcinslerinin başarısının baskısını duyduğu fark edilebilir.

şekilde sezmiş veya keşfetmeye mecbur kalmış dahiler midir? Kadınsı olana atfedilen bir tür zaafın, nahifliğin yapısal değil de toplum tarafından yükletilmiş kötü bir miras oldu-

ğunu bilme ayrıcalığına sahip olmaları, söz konusu bilginin ulaşılabilirliğini de ortaya koyuyor. “Devlet kadınları” güç kazanma yolunun gerektirdiği kurallara uymak için ellerinden geleni yapmaktan geri durmayan kadınlar olsa gerek. “Demir Lady”, Condoleezza Rice, Meral Akşener, Leyla Zana, Tansu Çiller... Ülkemizde ve dünyada siyasette ve sivil toplum alanında sivrilmiş kadınlardan bazıları kadınsı bir bakımı korumakla birlikte “erkek siyaset yapısına” bağlı kalmakla eleştirildiler. Başka türlü siyaset alanında kalma şansları olabilir miydi? Ayrıca alanların tabiatı ne kadar, nereye kadar değer açısından yansız olabilir ki...

Popüler kültüre “kariyer de yaparım çocuk da” deyişiyle yansıyan güçlü kamusal kişilik, kamusal alanın eril kodlarının dönüştüğü anlamına gelmiyor. Bardağın bir yarısı dolu olabilir, ama boş olan yarıyı görmeye çalışırken “eril” niteliklerin ezdiği kadınların şimdi üzerlerinde bir de eril değerlerle uzlaşarak



kamusal başarılar kazanan hemcinslerinin başarısının baskısını duyduğu fark edilebilir. Öyle ya, o her şeye rağmen başardı da kendisi neden hâlâ “sürünüyor”? Öyleyse tüketim ideolojisinin ve kapitalizmin desteklediği “başarı” mitinin bir zamanlar erkeklere verdiği zarar kadınları nispeten dolaylı bir şekilde etkilenen, şimdi doğrudan bir etkiden de söz edilebilir. Bu zarar uzun vadede kadınların kamusal alanla ilişkisini değiştirirken kamusal alanı da dönüştürecek bir etkiye sahip olacak mı? Yoksa tersine, kadınlar henüz yapısal olarak eril kodlarını koruyan bu kamusalılık içinde (Luce Irigaray’ın kurcaladığı üzere) ödünç hayatlar mı yaşayacaklar?

Sinema ve televizyonda “devlet kadınları” veya “hükümet kadınlarla” ilgili hikâyeler, nadiren bu konuyu ciddi bir şekilde tartışmada yardımcı olacak bir içeriğe sahip

oluyor. Sinemanın güçlü kadın karakterleri çoğu zaman bir edebiyat eserine dayanıyor veya edebiyat eserinden ilhamını alıyor. Akla Orhan Kemal’in sinema ve dizi uyarlamaları olan kült romanı *Hanımın Çiftliği*’nin kahramanı Güllü geliyor. Necati Cumalı’nın eserinden uyarlanan *Dila Hanım*’ı bir başka örnek. Konaklı dizilerin hanımağaları, *Hükümet Kadın* (Sermiyan Midyat, 2010) filminde olduğu gibi beyaz perdeye seyrek bir dokuyla yansıyan hikâyeye nedeniyle sıklıkla bir parodi izlenimine yol açıyorlar. Bununla birlikte, ekrandaki mücadeleciler, dişli, “anaç” ve yetki sahibi kadın karakterlere dönük ilgi, nahif, sömürülmeye müsait, kendini savunmaktan aciz, ağzına vur lokmasını al şeklinde bir kadının algısıyla ilgili imgelerin genellemesinden duyulan rahatsızlığı dışavuruyor olabilir.



İran'ın Devletli Kadınları

İran sinemasında da “devlet kadını” ağırlığını taşıyan kadınları merkeze alan filmler bir hayli revaçta. Rahşan Beni İtimat'ın *Şehrin Kabuğu Altında* (*Zir-e poost-e shahr*, 2001) isimli filmindeki aileyi bir arada tutan, yoksulluğun sınavlarına karşılık ruh asaletini ve hayata dönük coşkusunu hiç yitirmeyecekmiş gibi görünen Kübra Ana kişiliği, *Gilane Ana*'da (*Gilane*, 2005) bir kez daha karşımıza çıkıyor. *Gilane Ana* eleştirmenler tarafından savaşın kadınlar ve gazi aileleri üzerindeki etkisini geriye dönüşlerle anlatan başarılı bir savaş filmi örneği olarak gösteriliyor. Beni İtimat'ın dirençli ve otoriter yanlarıyla Türk sinemasındaki Aliye Rona'nın (bazen de Fatma Girik'in) çizdiği karakterleri hatırlatan bu kadınları gerçek dışı, karton kahramanlar olarak tasvir ettiği sanılmasın. Zaman zaman

üstlerine üstlerine gelen baskılardan, varlıklarına yönelen beklentilerin ağırlığından, şartların zorlamasından bezginlik duyan, bunu da ifade eden, fakat yine de aile ocağı tütmeye devam etsin diye mücadeleyi sürdüren kadınlardır bunlar. Beni İtimat'ın 1999 yapımı filmi *Mayıs Ayının Kadını*'nda (*Banoo-Ye Ordibehesht*) ise “devlet kadını” sanatçı ruhlu, kocasından ayrılmış, delikanlı bir oğlu olan (şair Furuğ'a telmihen) Furuğ adını taşıyan belgesel film yapımcısıdır. Kararlarına sahip çıkma, sorumluluk alma, aşk yüzünden mesleki hayatından tavizden uzak durma, çevresindekileri olumlu anlamda değiştiren iyiliklerde bulunma vb. filmin Mayıs ayında doğmuş kahramanının özelliğidir. Boğa burcu kadını tuttuğunu koparan bir kişiliğe sahip olarak tasvir ediliyor filmde.

Hollywood'un Güçlü Kadınları

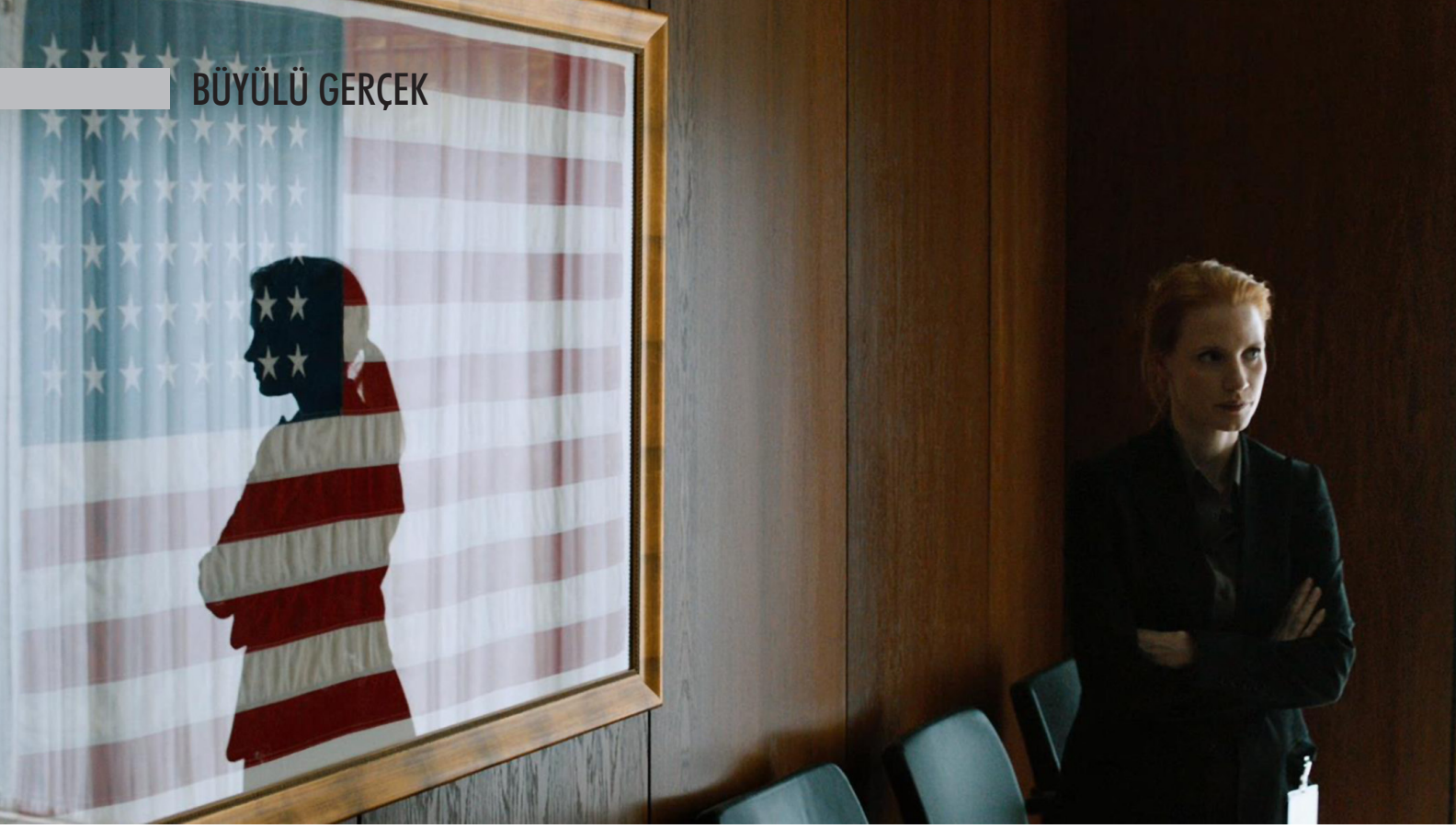
Sinemada devlet kadını bir taraftan yapısı devletle özdeşleşen erkeğin yönetmen veya senarist tarafından dile gelen depresyonu ya da dileği, diğer taraftan ayakta kalmak için erkek gibi davranmaktan başka yol bırakmayan bir siyasetin ve kamusallığın davranış kodlarının parodisi. Oscar ödüllü yönetmen Kathryn Bigelow'un *Zero Dark*

**Sinemada devlet kadını,
ayakta kalmak için erkek gibi
davranmaktan başka yol bırakmayan
bir siyasetin ve kamusallığın
davranış kodlarının parodisi.**

Thirty (2012) isimli filminin temalarından birini de teşkil ediyor "Devlet Kadını". Film 11 Eylül'ü takiben başlayan ve Usame bin Ladin'in 1 Mayıs 2011 gecesi Pakistan'da öldürülüşüne kadar süren netameli yılları konu alıyor. ABD'nin "terörle savaşı" bu kez tecrübesiz bir CIA ajanı Maya'nın (Jessica Chastain) Ladin'i kovalama serüveni üzerinden tasvir ediliyor. Kurmaca ile belgeselin iç içe geçtiği film, bu açıdan tipik bir Hollywood yapımı. 11 Eylül sendromunu aşip "Amerikan değerlerine" güveni tazelemeye katkı sunmak, yapımında belirleyici bir amaç olsa gerek. Güç vurgusu, 11 Eylül'de olup biteni elde olmayan bir bela şeklinde tanımlarken bunu farklı bir pencereden gerçekleştirmek suretiyle ikna edici kılma- yı deniyor. Söz konusu sıradan bir Amerikalı kadın olan Maya'nın ideolojiyi tazelemek üzere yıldızlaşmasıdır. Bin Ladin'in bildik kaba saba "erkek" yöntemleriyle değil bir kadının cesareti ve inancıyla alt edilmesi, Amerikan gücünün sinemadaki temsilcisi Rambo'nun kadın değerleriyle yeniden üretildiğini düşündürüyor. Güç, şiddet, işkence gibi zayıflara karşı baskı yöntemi olarak öne çıkan olgular incelikli

"devlet kadını" imgeleriyle sanki bambaşka ifadelere ulaşırlar da kabule şayan olduklarını ilan ederler. Böylelikle Hollywood son yirmi beş yılın feminist eleştirisinin kazanımlarını en popülist yorumlarıyla kendine mal ederken, ABD'nin "terörle mücadelesindeki" vahim suç ihlalleri ve zorbalığının kadın eli marifetiyle istenmeyen kazalar olarak anlaşılacağı umuluyor olmalı.

Burada aklıma İranlı sosyolog Roksana Behramitaş'ın "Oryantalist Feminizm" ile "Feminist Oryantalizm" arasında yaptığı ayrımın gerekçeleri geliyor. Afganistan'ın işgali sırasında feminist araştırmaların çeşitliliği sadece "burkayı" tanımlamaya indirgenmişti. İranlı sosyolog Roksana Behramitaş, feminizmin Beyaz Batılı Kadın seçkinciliğinin vardığı nihai nokta olarak "oryantalist feminizm" kavramını öne sürüyordu bu indirgeme karşısında. (Feminist Oryantalizm, hepimizin bildiği, oryantalizmin Doğulu-Müslüman kadına dönük olarak oluşturduğu imgeler ve dökümanlardan oluşan bir alan. Oryantalist Feminizm ise feminist çalışmalar içinde Doğulu/Müslüman kadınları tanımlamaya dönük bir eğilim. Özellikle Amerikalı feministlerin 11 Eylül'den sonra İslam dünyası ve Müslüman kadın üzerine yaptıkları çalışmalarda bir artış ortaya çıktı ve bu bağlamda yazılan kitaplar, oryantalist feminist bir bakışı derinleştiremeseler bile yayma işlevi gördü. Oryantalist feministler Doğulu kadını, esaretten kurtulmak için Batılıların yolunu gözleyen tutsaklar olarak tahayyül ve tasvir etmektedirler. Bu tür bir feminizmin Batı'nın



Doğu'ya yönelik güç kullanımının bir parçası olduğu söylenilebilir. Rokšana Behramitaş, bu bağlamda bir işlev gören feminizmin, kendi temel ilkeleri ile zıtlastığı görüşündedir. Özgürlük ve eşitlik talebi hareketi olan feminizm bu durumda, özgürlüklere karşı ve Müslümanlara ırkçı bir tutumla yaklaşan bir özellik göstermektedir çünkü. ("Kendine Karşı İsyan", Rokšana Behramitaş ile söyleşi, Şark gazetesi, 29 Kasım 2005.)

Dönemsel söylemlerle kurgulanmış kadın rambo, yıkıcılığı tartışılan bir devletin gücünün cins-i latif eli değdiği takdirde nasıl da tazeleneyeceğine dair bir umudu öne sürerken elbette feminizmin nimetlerinden yararlanıyor, buna karşılık feminist eleştiri alanında devlet aygıtı ve iktidar ilişkileri tartışmalarının göz ardı edilmesini de önemsemiyor. Böylelikle "süper gücün" kendisi için geliştirdiği efsane bu kez "ucuz feminizm" sosuyla pa-

ketleniyor. Efsaneyi tazeleme kaygısı kişiliği derinleştirmeyi ister istemez geri plana düşürdüğü için hikâye seyirciyi sürükleyip götürmüyor.

Sinemada devlet veya hükümet kadını iki sınıfa ayrılabilir: Bireysel çabasıyla "devlet" dayanıklılığı ve imkân sunma yeteneği sergileyen kadınlarla, devlet mekanizmasına yerleşirken makamdan kaynaklanan sebeplerle ayrıca güç sahibi olan kadınlar. İlkinin sergileyen hayatlar daha ilginç ve tanımaya değer geliyor bana. Zaman ve olaylar tarafından aşındırılmamak için korunma yollarını keşfederken bunu merhametten yoksun bir tutuma saptırmamayı başarmış azimli kadınların erdemleri, başka türlü bir güce sahip bir devlet yapısı üzerine düşünmek için de tanımaya, üzerine konuşup çeşitli kurgularla işlemeye, irdelemeye değer.

Şimdi her yerde!





Tülin Özen: “Kalıcı ve Kıymetli Olan Tiyatro ve Sinema”

SÖYLEŞİ: ZEYNEP TURAN
FOTOĞRAF: İBRAHİM YAVUZ ÖZER

Son olarak Cem Yılmaz’ın yeni filmi *Pek Yakında*’da rol alan, *Meleğin Düşüşü* (2005) ile “En İyi Kadın Oyuncu” Altın Portakal ödülünü kazanan, birçok tiyatro oyunundan, filminden ve diziden tanıdığımız Tülin Özen ile Yusuf’un annesi Zehra’yı, Cumali’nin sevdiği kadını, Zeynep’i, sette geçmeyen dakikaları, kurulan dostça ilişkileri, mesleğinin ona kattıklarını, biraz tiyatroyu ve “başka” bir oyuncu olmanın imkânını konuştuk.

► İlk sinema deneyiminiz *Meleğin Düşüşü* ile başlayalım. Sizi en çok ne zorladı?

Kameraya alışmak başlı başına farklıydı. Ben tiyatro eğitimi almıştım. Semih Bey zor bir yönetmen, başlamak için. İlk deneyimimle Semih Bey birleşince hangisinin nereden zorluk çıkardığını ayırt edemiyorum. Kameradan dolayı mı zorluk çektim, Semih Bey'in mü-kemmeliyetçi tavrından dolayı mı zorluk çektim, bilmiyorum. Yaptığının ekranda, beyazperdede ne

manaya geleceğini bilemeden oynuyorsun. Tiyatroda bunu hissedebiliyorsun, çünkü seyircide nasıl bir etki bıraktığını hissederek eğitim alıyorsun. Kamera olunca işler değişiyor. Senin düşündüğün gibi yansıtmıyor monitöre. Sana olan yakınlığı, hangi ölçekte çekildiği vs. bütün bunların bir anlamı var; ayak parmağımızdan saçımıza kadar... Işık var, o ışıktan çıkmaman gerekiyor. Semih Kaplanoğlu'nun yaptığı ışıkla başka bir yönetmenin yaptığı ışık arasında çok fark var. Çok küçük ayarları var; o ışığa karşı oynamak zor. Sinema filmi olunca saklayarak oynaman gerekiyor. Tiyatroda gösterdiğinde anlam kazanan şeyler, sinemada saklayınca anlam kazanıyor. O da filmin diline bağlı. Sinemada saklayarak, tiyatrodada daha büyük oynarsın diye bir şey yok. İkisinde de mantık aynı.

Karakterin senaryo içinde fiili olarak yaptıkları var. Kendi dış koşulları var. İç koşulları, kurduğu ilişkiler var. Söylediği, söyleyemediği cümleler var. Yapabildikleri ve asla yapamayacakları var. Bütün bunları anlamaya çalışırken "biri" oluşuyor.

Ama ilk filmde bunları çözmekte zorlanıyorsun.

► *Süt'te ağzınızdan yılan çıkardığınız bir sahne var. Üstelik maket de değil, gerçek bir yılan. Semih Bey o sahnenin çok maceralı geçtiğini söylüyor.*

Maketini yaptık ama olmadı. Gerçekçi ve güzel görünmedi. Hayvancağızın hareket etmesi gerekiyordu. Maket olunca çok mekanik hareket ediyordu. Önce bir erkek oyuncu oynayacaktı,

sonra senaryo değişti. Kadın olunca bana yapar mısın dedi, ben de yaparım dedim. Set başladıktan sonra onun maket olamayacağı ortaya çıktı. Yılan olsa olur mu? Siz güveniyorsanız olabileceğine, ben de size güveniyorum. Orada bir tehlike olamayacağını benden önce onların düşündüğünü düşündüğüm için güvenirim.

► *Ardından *Bal'da Yusuf'un annesini canlandırdınız. Zehra nasıl bir anneydi sizce? Üçlemedeki annenin hikâye içerisinde nasıl bir temsiliyeti vardı?**

Bizim topraklarımızdaki bir anne figürü. Karakter özelliklerini anlatabileceğim bir anne değil; öyle yazıldığını da düşünmüyorum. Her anne gibi bir anne, aklına ilk gelebilecek... Çocuğunu, evini, eşini sahiplenmesi ve kendi duruşu açısından baktığımızda ula-

sılması zor özelliklere sahip bir kadın. Ağaç gibi bir kadın. Bana göre büyük bir figür.

► **Yük ve Vicdan** filmleri nasıl bir tecrübeydi sizin için? Erden Kıral nasıl bir yönetmen?

Erden Hoca oyuncuyu özgür bırakan bir yönetmen. Oradaki enerjiye ihtiyaç duyan, oradaki kazaları seven, ortaya çıkan beklenmedik bir durumu heyecanla karşılayan bir yönetmen. Büyük bir çerçeve çizip, senin ne yaptığına müdahale etmiyor; Semih Bey'den daha farklı. Kazaları ya da doğanın yarattığı koşulları Semih Bey de seviyor, ama bunun hâkimiyetinin kendisinde olmasını talep ediyor. Erden Hoca ise kazaları kendisinin üzerinde bir şey olarak kabul ediyor.

► **Berkun Oya'nın kaleme aldığı Güzel Şeyler Bizim Tarafta** oyununda rol almıştınız. Bu oyun özelinde KREK maceranızı paylaşabilir misiniz bizimle?

Berkun oyunu yazmıştı ve oyunun sesli olarak okunmasını istiyordu; oyunu duymak, çalışıp çalışmadığını görmek için. Bana telefon etti. Böyle bir okuma yapacağız, bu bir rol dağılımı değil. Ben de Bartu'yu (Küçükçağlayan) tanıyordum. Sonrasında biraz daha değiştirdi yazdığı şeyi. Okumaya gittim aslında. Okumadan sonra oynamak ister misin, diye sordu. Oyunu çok sevdiğim için oynamak istedim. Değerli bir metin.

En son Cem Yılmaz'la çalıştım. Türkiye'deki en büyük ekiple çalıştım muhtemelen. Cem Yılmaz'ın setinde hiçbir ego yoktu. Önyargılarınıyla oluşturacağın set ortamından tamamen bağımsızdı.

► **KREK Tiyatro Topluluğu'nun sahne performansının tiyatroyla pek alâkası yok. Devlet Tiyatroları'ndan farklı bir atmosferi var. Sahnede olup bitenin seyirciyle kurduğu ilişki açısından baktığımızda, yaptığınız işin sinemaya mesafesi hakkında ne söylersiniz?**

Bir yakınlıktan bahsedebiliriz. Biraz da tekniğin getirdiği bir şey. Çok küçük bir sahnede

yapıyorlar. Yetmiş kişinin karşısında oynadım. Sahnenin önünde bir cam vardı. Bizim mikrofonlarımız vardı. Neredeyse sinemadaki gibi alıyordu sesi. Karın gurultuları-

mız, o sırada kalbimiz çok çarptıysa o da duyuluyordu. Mir mir konuştuğumuz her türlü ses de gidiyordu. Sinemaya daha yakın tutan yerlerden biri o. Bu teknik özellikler olmasaydı bizim oyunu duyurmak için büyütmemiz gerekebilirdi. Yazım dili olarak Berkun da çok saklayarak yazıyor. Karakteri saklayarak anlatıyor. Diyalog kurdukları yerde daha eksik bırakıyor. Eksik bıraktığı yer daha çok merak uyandırıyor. O da fikir olarak sinemasal bir tutum olabilir.

Ama ben oyuncu olduğum için nasıl ayırt ederim, bilmiyorum. Çünkü çalıştığım yer ikisinde de benzer. O yönetmenin kurmak istediği şekilde biçimleniyor. Hiçbir zaman şurada daha büyük, şurada daha küçük oynayayım çünkü şimdi sinemadayım demedim. Ama tiyatrodaki biz duymuyoruz dendiğin-

de tek yapman gereken sesini yükseltmek. Onun dışında daha büyük ölmen ya da daha sinirli olman gerekmiyor. Ama seyirci açısından fark var; onu kabul ediyorum artık. Herkes böyle diyorsa...

➤ Sinemada, dizide ya da tiyatrodaki karakteri kabul edeceğinizi ne tür kriterlere göre belirliyorsunuz?

İşin bütünüyle ilgili sıkıntım varsa yapmıyorum. Neyin altına imza atacağım benim için önemli; en azından sinemada ve tiyatrodaki. Diziler söz konusu olduğunda bir yerden sonra yapamayabiliyorsun. Kalıcı ve kıymetli olduğunu düşündüğüm şey tiyatro ve sinema. Orada işin bütünü, yönetmenin niyeti önemli. Karakterin anlatılan hikâyeye içerisinde doğru bir şeye hizmet edip etmediğine bakıyorum.

➤ Canlandırdığınız karakterler üzerinizde nasıl bir etki bırakıyor? Bugüne kadar size en ilginç gelen karakter hangisiydi?

Mizaç olarak zaten aksi şeyleri düşünmeye, zaafları ya da "bir insan bunu nasıl yapar?"ı anlamaya açık biriyim. Bir sürü düşünmediğim şeyi düşünmek, bünyeye almak, orada filtrelerden geçirmek, yaptığı şeye hak vermek, yaptığı şeyi anlamak konusunda açıklık sağlıyor. Sonrasında bana değen, beni etkileyen, hayatımı değiştiren bir şey yok. Bunun için zaten bir şeyi oynaman gerekmiyor. Seninle konuştuğumuz bir şey de bende aynı etkiyi yaratabilir.

Meleğin Düşüşü bir ilk olduğu için Tülin'i etkiledi. Oyuncu olarak nelere dikkat etmem gerektiği konusunda çok şey öğrendim. Çok



fazla şey öğrendiğim yerde biraz da tıkan-
dım. Uzun yıllar içinde çözüldü o. Tahmin
edemeyeceğin kadar uzun bir süreden sonra
bazı şeyleri anlıyorum. En çok etkileyen o
olmuştur, en çok orada daraldım çünkü.

➤ Bir karakteri içselleştirebilmek için nasıl bir hazırlık süreci geçiriyorsunuz?

Karakterin senaryo içinde fiili olarak yaptıkları var. Ellediği şeyler var. Kendi dış koşulları var. İç koşulları, kurduğu ilişkiler var. Söylediği, söyleyemediği cümleler var. Yapabildikleri ve asla yapamayacakları var. Onların hepsi



benden farklı... Bütün bunları anlamaya çalışırken “biri” oluşuyor. Karşıda oynayan insana göre de yeniden şekilleniyor bunlar. Yönetmenle aynı düşünmediğin, kavgı ettiğin yerler var. Çatıştığın, ikna ettiğin ya da ikna olduğun yerler var. Bunlara göre zaten bir insan oluşuyor.

Karakterin yaşadığı dış koşullar benden farklı. Taklit etmek üzerine yapmıyorsun.

Bugüne kadar oynadığım her şey için zaman ayırdım. Öncesinde oraya gidip, oradaki insanlarla konuşup, oradaki düşünce sistemini çözmeye çalışmak... Bütün gün tarlada çalışıyorsan akşam eve geldiğinde farklı koşullar oluyor. Bunu kendi üzerinde görmeyi gerekiyor. *Bal'*dan önce gidip çay topladım meselâ. *Vicdan'*dan önce kiremit fabrikasında vardiya yaptım, oradaki insanlarla konuştum. İnsanı zenginleştiren bir şey. Gidip kiremit fabrikasında çalışmak istiyorum desen sen şimdi, kabul etmezler. Beni ediyorlar ama. Biraz keyfini çıkarıyorsun, bir yandan da ne kadar zor koşullarda çalıştıklarını görüyorsun. Zor koşulda olsa bile nasıl bir hayat kurulduğunu...

*Yük'*te madene indik. Soma olduğunda aklına yüzlerce soru geliyor. İşte o zaman başka bir oyuncu olabilirsin. Sadece Twitter'dan takip eden biri olmuyorsun. Yerin altında saatlerce havasız kalan, sağlık tehlikesi içinde çalışan, hiç bilemediğin garip insanlar gibi bir şey kalmıyor aklında. Sen onların çocuklarını, evinde bekleyen karısını, nasıl dalga geçtiğini, nasıl şakalaştığını biliyorsun. İnsanların anlayamadığı, geri dönüp arkadaşını kurtaracağını sen zaten biliyorsun. Onlar zaten büyük insanlar olarak yaşıyorlar. Bunları biliyor olmak oyunculuğuna illâki katkı sunuyor. Oradaki güzel cümleyi daha güzel oynaman gerekmiyor. Onlar zaten o cümleyi çok rahat bir şekilde söylüyor. Onu büyütüp, parlatman gerekmiyor. Onların başlarına gelen kötü şey zaten başlarına geliyor; büyük bir şok değil onlar için. Biz orada çalışırken dört ya da beş cenazemiz oldu bir ay içeri-

sinde. Maden kapandı, çalışmadık. Büyük yaralanmalar da oldu, cenazemiz de oldu.

Oradan bakıp oynadığında farklı olacaktır. Oralara bunun için gidiyorsun. Sana o evi sunduk, git orada otur dendiğinde, internete girip kendi müziğini dinleyip kendi bildiğin dergileri okuyabilirsin. Bu bir şey ifade etmez. Bir şeyin içine girip çalışıyorsan orada sana insani bir dönüş oluyor. Çok kutsadığım için söylemiyorum. İster istemez oluyor. Bu da değerli.

➤ **Setteki diğer unsurlarla nasıl bağ kuruyorsunuz? Mesela görüntü yönetmeniyle nasıl bir iletişiminiz oluyor? Örneğin çerçevelmeler, çekim açıları oyununuzda ne gibi değişikliklere sebep oluyor?**

Tabii yönetmenin isteği var. Önce yönetmenle bunun hesaplaşmasını yapıyorsun. Yönetmen bir şeyi çok zorluyorsa, kendini ne kadar zorlayacağını, uygun olup olmadığını tartışıyorsun. Ama evet dedikten sonra yapacak bir şey yok. Kamera da senden sürekli bir şeyler istiyor, sadece yönetmen değil. Onun yaptığı çerçevede senin yapmaman gereken, rica etmesi gereken yerler var. Ocak buradaysa senin bu tencereyi alıp buraya götürmen gerekiyor. Kamera orada çıkıyorsun dediğinde abes bir şekilde onu oraya uzatman gerekiyor. Ve sen bunu onun için yapıyorsun aslında. Senin de ondan is-

tediğin şeyler oluyor. Çünkü o an seni o görüyor. Kendinle ilgili merak ettiğin şeyleri ona soruyorsun. Sete gittin mi hiç?

➤ **Hayır, uzun metraj film setine hiç gitmedim.**

Ba'dan önce gidip çay topladım. Vicdan'dan önce kiremit fabrikasında vardiya yaptım, oradaki insanlarla konuştum. Biraz keyfini çıkarıyorsun, bir yandan da ne kadar zor koşullarda çalıştıklarını görüyorsun.

Merak ediliyorsa bu gibi şeyler gitmek lâzım. Biz kardeşçe, arkadaşça birbirimizin problemlerini çözme derdinde olan insanlarız. Çünkü oradaki vakit çok kıymetli. Öyle olunca herkes birbirine

çok yardımcı oluyor. Orada farklı bir iletişim dili kuruluyor.

En son Cem Yılmaz ile çalıştım; dev bir ekipti. Türkiye'deki en büyük ekiple çalıştım muhtemelen. Ama benim bu işe alıştığım yer küçük ekiplerdi. Hepimiz birbirimizin işini yapıyoruz. Hadi mekân değiştiriyoruz dendiğinde kabloları, ışık ayağını alıyorsun ve o şekilde gidiyorsun. Dağda, bayırda ihtiyaç oluyor. O adam üç kere gidip gelmeyeceğine göre... Ben öyle öğrenmeye başladım bu işi; şimdi aksini yapamam.

➤ **İster istemez bir hiyerarşi oluşmuyor mu? Hele Cem Yılmaz'ın seti gibi dev bir ekipten bahsediyorsak. Pek Yakında filminde çalıştınız, orası ile ilgili izlenimleriniz nasıl?**

Herkes kendi işini yapsın tabii. O karşıdaki kişinin karakteriyle alakalı. Fütursuzluk başka

bir şey, fikir vermek başka bir şey. Küçük bir ekiple çalışıyorsan o fikirlerin çoğu çok kıymetli. Küçük ekip daha yeni başlayanların olduğu bir yer de olabiliyor. Çok deneyimlilerden oluşan bir set yapmak için para gerekiyor çünkü. Ben o kadar paranın döndüğü setlerde çok çalışmadım. Ama gidip görmek lazım. İlk filmini çeken birini de gör, büyük bütçeli bir film seti de gör. Bilmem kaçınıcı filmini bir sürü para içinde çeken adamın ne kadar mütevazı takıldığını ve beş kurusuz ilk filmini çeken adamın ne kadar egosantrik takıldığını göreceksin. Cem Yılmaz'ın setinde hiç ego yoktu. Önyargılarınıyla oluşturacağı set ortamından tamamen bağımsızdı.

➤ Filmin diğer oyuncularıyla çekim öncesinde ve sırasında nasıl bir iletişim içerisindesiniz?

Onlar hep yönetmen tercihiyle bağlı. Kimi daha kamera girmeden geliyor; kimseyi istemiyorum, sadece oyuncularla çalışacağım diyor. Hiçbir şey kurmadan sahnenin nasıl aktığını görüyor. Sonrasında ona göre bir dekupaj yapıp, ona göre şekillendiriyor. Kimisi de senden ne istediğini tamamen söylüyor. Oyunu iki oyuncunun ilk karşılaşma anına bırakmak istiyor. İllâ ki okuma provası yapılıyor. Ama bunu tanışma gibi tutmak isteyen yönetmenler de var, gerçekten defalarca okumak isteyen yönetmenler de var. Bu ofiste bir oynayın diyen yönetmenler var. Mekâna gidip hiçbir şey kurulmadan oynatanlar var. Bunların hepsi yönetmen tercihi... Bana bıraksan prova yapılmasını tercih ederim. Ne kadar yapılırsa o kadar iyi bir şey. Yönetmenin arayıp bulmak istediği şey farklı olabiliyor.

➤ Sette yaşadığınız, unutamadığınız ilginç tecrübeler var mı?

En enteresanı herhâlde yılan sahnesidir. Çünkü herkes çok korkmuştu ve yanımdan kaçıyordu. Ama ben bir kere daha alalım diyordum. Midesi bulanalar, bir daha benim suratıma nasıl bakacağını düşünenler... Yine de ben çok rahattım.

➤ Çekim sırasındaki bekleme anlarında neler yapıyorsunuz?

Çok sıkıcı bir şey. Alistık tabii de, meselâ insanın aklına şey geliyor hep. Bir kenara çekilip kitabımı okuyorum, müzik dinliyorum, biraz muhabbet ediyorum. Bütün bunları yapıyorsun ama bütün bunların hepsi bir yalan aslında. Okuduğun kitabı doğru düzgün anlamıyorsun. Dinlediğin müzik bir şey ifade etmiyor. Orada tuhaf bir zaman geçiriyorsun. Senin sahnenin çekimine ne kadar kaldığına bağlı olarak o tuhaf zaman değişiyor. Çünkü sekiz saat de kalmış olabiliyor, yarım saat de kalmış olabiliyor. Yarım saat kaldıysa işine konsantre olman gerekiyor. Ama sekiz saat kaldıysa, gidip de gelemeyeceksen, orada acayip bir zaman başlıyor. Genelde muhabbet edip, zaman öldürüyorsun. Ama o laf var ya, oyuncular oynamak için değil beklemek için para alırlar diye; biraz öyle.

➤ Oyunculuktan kalan zamanınızı nasıl değerlendiriyorsunuz? Oyuncululuğunuzu da besleyen farklı ilgi alanlarınız var mı?

Bu soruları cevaplamakta zorlanıyorum. Ne yapıyorum? Kitap okuyorum, film izliyorum, spor yapıyorum, spor izliyorum. Bütün bunların bir katkısı var. Atölye çalışmaları oluyor,

onlara katılıyorum. Kişilik olarak bir sürü şeyi kendimle karşılaştırmayı seviyorum. Bunları da oyunculuğuma katkı sağlayayım diye yapmıyorum. Öyle çıkarıcı bir yerden hareket etmiyorum. Daha rahat olup, gerçekten ihtiyaç duyduğün şeyleri almayı, özümsemeyi bilmen gerekiyor. Bir şeyi çok istediğinde bir hırs oluşur ve onu istediğin gibi kullanamazsın. Biraz daha vazgeçtiğin anda gelmeye başlar ve hep onunla karşılaşırsın. Öteki türlü bir sürü atölye çalışmasına git, bir sürü film izleyip oradaki oyunculuklara bak... Sana kalıcı bir etkisi olur mu, bilmiyorum. Bende olmaz, çünkü ben öyle çalışan bir makina değilim.

➤ **Bugüne kadar çok sayıda farklı kadın karakter canlandırdınız. Türkiye sinemasındaki kadın algısı üzerine neler söyleyebilirsiniz? Çok fazla güçlü kadın karaktere yer verilmediği konusunda eleştiriler duyuyoruz.**

Sen katılıyor musun buna?

➤ **Meselâ üçlemedeki Zehra... Çocuğuna “sütünü iç” diyen bir anne o en nihayetinde. Ama dediğiniz gibi koca bir figür aynı zamanda. Ona güçlü diyebilir miyiz ya da demek zorunda mıyız bilmiyorum.**

Bunu zaman olarak mı söylüyorlar? Zehra daha çok görünseydi daha mı güçlü görünecekti, bilmiyorum. *Yumurta*’daki ölümüyle hayat kuran bir kadın aslında. Onun ölümü üzerine oğlu geri dönüyor ve yeni bir hayatla tanışıyor. *Süt*’teki kadın o yaşta oğlunu büyötmeye çalışıyor ve biz onu görüyoruz;

bütün o sağlamlılığıyla. Bütün naifliği ve kırılganlığıyla beraber yine de ayakta durabiliyor. Ben çoğu erkeğin bu kırılganlık ve naiflikle bir hayat kurabileceğini düşünmüyorum. Biz kadınlar bunu yapabiliyoruz ve üçlemede bu kadınlar var. *Bal*’daki kadın da öyle. Kocası gidiyor ve haberi alana kadar tek başına geçirdiği bir zaman var. Bunu oğluna yansıttığı ya da yansıtmadığı yer, kendi hayatını devam ettirdiği bir yer var. Bunu filmde çok fazla görmüyoruz, bu işlenmiyor ama o kadın öyle bir kadın.

Yük’te oynadığım kadın... İki farklı adamla ilişki kurmayı becerebilmiş ve sonrasında ayakta kalan o. Erkeklerin zaafı var ve gidiyorlar. Kadın bir atölyede çalışarak ve gerekirse gülümseyerek hayatına devam edebiliyor. *Vicdan*’da zaten iki kadının hikâyesi var.

Bunlar, güçlü kadınlar, özel kadınlar. Bu kadınların seyirci gözünde de önemli olması gerekiyor. *Bal*’daki o kadının rolü daha uzun olsaydı belki seyirci anlayabilecekti. Yoksa bunlar ben söylemedikçe çıkmaz. Ben oynadığım için biliyorum. *Yük*’teki kadının da asla bu kadar düşünülebileceğini zannetmiyorum. Çünkü rolü kısa tuttuğun zaman anlaşılmayacak. O noktada eksikler, ama ben en azından oyuncu olarak onları tamamlamaya, bütünleştirmeye çalışıyorum. Ama bunun kıymeti anlaşılmıyor; onu biliyorum. Bu benim tek başıma yaparak anlatabileceğim bir şey değil. Yönetmenin de bunu anlatmaya hevesli olması gerekiyor. Ama genelde yönetmenler sadece kendi hikâyelerini anlatmak istiyorlar normal olarak. Bir kadın meselesi oluşturmak zorunda değiller.



Bana Bir Bomba Verin!

NESİBE SENA ARSLAN

1954 yılında, aralarında François Truffaut, Robert Chazal ve Claude Chabrol gibi isimlerin bulunduğu basın heyeti Hitchcock'un V. George'daki otel odasında düzenlenen söyleşiye davet edilmiştir. İlk olarak, Fransa'da film çekme tecrübesi ya da yönetmenin Fransız oyuncularını nasıl seçtiğine yönelik heyecan vermeyen sorular yöneltilir. Chabrol'un bu söyleşi üzerine *Cahiers du cinema* için kaleme aldığı röportajda, yönetmenin karşısına çıkmadan önce dahi yüreklerinde umuttan çok korkunun olduğunu söyler. Buna karşın Chabrol, onları karşılayan Hitchcock hakkın-

da şöyle yazar: "halinden çok memnundu"¹; yarım yüzyıl boyunca yaptığı filmlerle seyircisinin psikolojisine nasıl hükmettiyse, söyleşide bulunanlara öyle hükmediyordu. Truffaut ve Chabrol, Hitchcock'un içten cevaplar vermeyeceğini, gerçek rengini göstermeyip nüktedan bir cümle ya da yersiz bir kahkahayla soruları geçiştireceğini biliyordu. Nitekim öyle de oldu. Hitchcock'un söyleşilerinde sinsî bir manipülatör ve bazen de düpedüz bir yalancı olduğunu keşfettikle-

¹ Sidney Gottlieb, *Alfred Hitchcock*, çev. Nazlı Pakkan, Agora Kitaplığı, Ağustos 2014, İstanbul, s. 47

rinden dolayı² Cahiers çevresinde (bilhassa Bazin, Truffaut ve Chabrol özelinde) hayal kırıklığı ve bıkkınlık dolu röportajlar yazılır. Fakat yine de, 1950'lerden itibaren Fransızlar Hitchcock'u konuşmayı çok sevdi; öte yandan Hitchcock ile konuşmak, can sıkıcı ve yorucu olabiliyordu. 1962'de Truffaut, Hitchcock ile yaptığı ve daha sonra kitaplaştırdığı meşhur mülakatta, yönetmene havlu attırmış mıdır bilinmez ama elli saate yakın ses kaydı aldığını söyler.

“Sinemanın Ulu Çınarı” Hitchcock

V. George otelinde gerçekleşmiş bahsi geçen röportajı *Bir Söyleşinin Hikâyesi* adında derlemesine taşıyan Sidney Gottlieb önsözde, derlemeyi hazırlama sürecinin zor geçtiğinden bahseder. 1900'de doğan Hitchcock, 1920 yılında Famous Players-Lasky Corporation'ın (daha sonraki adıyla Paramount Pictures) Londra'da açtığı stüdyoda çalışmaya başladığında sessiz filmlerin dönemi henüz bitmemişti. 1924'de Berlin'e gitti, nitekim 1920'lerde Alman filmleri revaçtaydı; Alman stüdyoları ve yönetmenleri dünyanın geri kalanın hayal edemeyeceği teknik ve zanaata sahipti. Kitapta *Alfred Hitchcock: Almanya Yılları* olarak geçen 1973 tarihli röportajda Hitchcock bunu doğrulamaktadır; bir filmin görsel olarak nasıl daha iyi anlatılabileceğinin o yıllarda Almanya'da

tartışıldığını belirtir. Derlemenin en ilginç röportajlarından biri olan sözkonusu metinde Hitchcock'un söylediklerinden anlaşılır ki Almanlar, Fransızların çok sonra kollarını sıvayıp girişeceği “saf sinema” ve “sinema dili” meseleleri üzerine 1920'lerden itibaren kafa

Gottlieb önsözde beklentileri fazla artırdığından mı bilinmez fakat derleme, okuyucu için hafif ve tatsız yazılardan oluşmakta.

patlatıyor; bununla beraber, büyüleyici ve karşı konulmaz bir dünyayı beyazperdeye taşıyordu. Sonuç olarak Avrupa

ve Amerika, Birinci Dünya Savaşı'nda başını ezdiği Almanların filmlerini izlemek zorunda kalmaktaydı, fakat bu durum ekonomik ve politik anlamda Almanya'ya karşı kazanılmış mutlak bir zafere işaret etmiyordu. Nazilerin iktidara gelmesinden İkinci Dünya Savaşı'na kadarki dönemde Alman film endüstrisi ihtişamını son kez yaşamış; “sürgün” olarak nitelendirilen bu dönemde pek çok usta yönetmen Hollywood'a sığınmıştır. Hitchcock ise, 1940'ta Amerika'da çekeceği ilk film olan *Rebecca*'ya kadar İngiltere'de iş yapacaktır.

Peki, Hitchcock bütün bunların arasında nerede durur? Hitchcock'un Almanya'da bulunması, 1925'te çektiği ilk filmi ve onu takip eden filmini Münih stüdyolarında çekmesi asla sadece bir ayrıntı değildir. Hitchcock, 30'lardan 60'ların sonuna kadar altın çağını yaşamış Hollywood'un, geniş kitlelere olduğu kadar “slapstick” komedi ve hafif müzikallerle yetinmeyecek “entelektüellere” hitap eden yüzlerinden biridir. Hollywood ve Hitchcock birbirine muhtaçtır, çünkü film-

2 A.g.e., s. X

ALFRED HITCHCOCK

Derleyen: Sidney Gottlieb

Türkçesi: Nazlı Pakkan



lerin sahneye çıkmasıyla beraber artık bir eserin “sanatsal” ve “ticari” niteliklerinin zaten belirsiz olan sınırları ortadan kalkmıştır. Ne olduğunun muğlaklığından ve yürütülen tartışmalardan hoşlanılsa da sinema, bir sanattır ve kaçınılmaz olarak ticaridir. Üstelik sinema, Amerika eliyle olgunlaşıp nihai formuna ulaşan tek sanattır, ve dolayısıyla onun en önemli ticari üretimidir.

Bu bakımdan Gottlieb, derlemeyi hazırlamanın zorluğuna değinirken aslında Hitchcock’un sinema tarihinin en fazla röportaj veren yönetmenlerinden biri olduğundan ve kaynaklar arasından bir seçim yapmanın zorluğundan bahseder. Kaynak seçimi öyle göstermektedir ki seçilen röportajların büyük bir kısmı Amerika’da çalıştığı dönemde verilmiştir, ve yönetmen dünya pazarını hedefleyerek film çektiği-

ni sıklıkla tekrar eder: “Dünyadaki seyirci kitlelerine ulaşmak için sinemanın gücünü kullanmalıyız.”³ Seyircisi aynı dili konuşmasa ve dolayısıyla dünyada aynı şekilde yaşansa da saldıran kuşlardan aynı şekilde korkmuş, duş kabinindeki cinayet karşısında aynı şekilde çılgılık atmış; yani bir filmi dünyanın geri kalanıyla aynı şekilde izleyebilmiştir. Bu bakımdan, sinemanın mahiyetine ve tekniğine ilişkin teklif ettiği bütün yenilikler bir yana, Hitchcock’un konuşulmaması zaten mümkün olabilir miydi?

**“Bana bir bomba verin;
Descartes’in ne hâli varsa
görsün.”**

Oriana Fallaci ile 1963 yılında gerçekleştirdiği mülakatta böyle söyler yönetmen. “Mantıktan saçma bir şey yok. [...] Köpeğim müzikten anlamıyor ve Bach’tan çok sıkılıyor. Bu, köpeğimin mantıksız mı olduğunu gösterir? Bu sadece onun tecrübelerinin Bach’inkinden farklı olduğunu gösterir.”⁴ Filmlerinin mantık değil gerilim üzerine kurulu olduğunu söyler, ve filmlerinin ne hakkında olduğunu MacGuffin’lerinden farklı bulmaz: “Ben kesinlikle içerikle ilgili endişe yaşamıyorum. Film hoşunuza giden herhangi bir şeyle ilgili olabilir. Mesele, seyirciyi bu perdeye taşıdığınıza tepki verir hale getirmektir.”⁵ Fakat Hitchcock söyleşilerin hiçbirinde, içeriğin bu denli ikinci plana atılmasının seyircinin

3 A.g.e., s.184

4 A.g.e., s.75

5 A.g.e., s.86

vereceği tepkiyi nasıl etkileyebileceğini tartışmaz. Bu bağlamda, derlemedeki hiçbir söyleşide Hitchcock'u "ciddi" konuları tartışırken görmeyiz. Kadın, kötülük, günah-tan arınma ve tanrı arayışına dair soruları kovuşturur. Örneğin, gerilim filmlerini ticari bir kaygıyla mı yoksa daha şahsi bir sebeple mi yaptığı sorusuna, "Cizvitlerin elinde yetiştirm ve polisten hep korktum"⁶ diye alaycı bir şekilde cevap verir. Söyleşilerdeki sorulardan bağımsız açtığı bahislerse, sinema anlayışı ve tekniği üzerine olur.

Derlemenin büyük bir kısmı, Hitchcock'un 1972-1976 yılları arasında verdiği röportajlardan oluşur; bu röportajlarda artık kariyerinin sonuna gelmiş yönetmene yöneltilen sorular farklı filmleri hakkında olsa da Hitchcock'un yanıtları, hatta bunları ifade etme şekli aynıdır.

Hitchcock'a göre saf sinema, hikâyenin ne olduğu değil nasıl anlatıldığı; sahneleri biraraya getirirkenki düşünce biçimi ve bunun seyircide yarattığı gerilimle mümkündür. Filmlerini tartışanların 'gerilim' ve 'gizem' karmaşasına son vermek için iki kelimeyi söyle açıklar: gizem, polisiye bir filmdeki takibe eşlik eden düşünsel bir süreç; gerilim ise özünde duygusal bir süreçtir.⁷ Gerilimin ne olduğu, Fellini'nin en sevdiği filmler arasına aldığı *Kuşlar* (The Birds, 1963) üzerine yorumunda da kendini açık eder: "Kuşların saldırısı henüz başlamamışken Hithcock, seyircide kuşların saldırması beklentisini yarattı."

6 A.g.e., s.49

7 A.g.e., s.104

Gerilim Ustasının Ezberbozan Tekrarcılığı

Gottlieb önsözde, Hitchcock'un güçlü ve şaşırtıcı kişiliği ile söyleşilere hâkim olduğunu söyleyerek beklentileri fazla artırdığından mı bilinmez fakat derleme, okuyucu için hafif ve tatsız yazılardan oluşmakta. Bunda, ori-

jinal metinlerin olduğu kadar çevirinin -ki bu ihtimal daha güçlü, nitekim bir dilde yapılan nükteliyi başka bir dilde ifade etmek neredeyse imkânsızdır- payını gözden kaçırmamak gerek. Derlemenin büyük bir kısmı, Hitchcock'un 1972-

1976 yılları arasında, çoğunlukla da 1972'de verdiği röportajlardan oluşur; bu röportajlarda artık film kariyerinin sonuna gelmiş yönetmene yöneltilen sorular farklı filmleri hakkında olsa da Hitchcock'un yanıtları, hatta bunları ifade etme şekli aynıdır. Bu bakımdan kitap, ilk okunuşunda dahi tekrar okunuyor hissi verir. "Hüner, her zaman farklı cevaplar verebilir olmakta" diyen Hitchcock, meziyetinden ötürü övülmektedir; fakat derlemede bu hünerin esamesine rastlanmaz. Belki de Gottlieb bu alıntıya tam da bu sebepten önsözünde yer verir. Asıl sebep ne olursa olsun, heyecan yaratmanın ustası bir yönetmen üzerine bir kitabın bu yazıda bahsi geçen röportajlarını hariç tutarsak heyecan uyandırmıyor oluşu nüktelidir, fakat gülümsetmez.

Askerin Dönüşü Bir Vicdan Hikâyesi

NUR ŞEYDA KOÇ

1970’ler, Türk Sineması’nda erotik film furyasının başladığı dönemdir. Her ne kadar bu dönemde *Hababam Sınıfı* gibi popüler komediler ya da melodramlar çekilse de, “piyasaya” erotik filmler hâkimdir. Bu erotik furyası Adorno ve Horkheimer’in tartıştığı ve kavramsallaştırdığı kültür endüstrisi ve buna bağlı politikalarla yakından ilgilidir. 1970 yılında devlet hâlihazırdaki farklı toplumsal problemlerle bir baş etme yolu olarak, sanatta ve özel olarak sinemada bireyleri pasifize etme yolunu seçmiştir. Sıklıkla “erotik furyası” olarak addedilen 1970’lerde sinemanın bir piyasa olarak işletildiği ve sanatsal etkinlik alanının da bağımsız bir şekilde belirlenmediği aşikârdır. Filmlerin bağlamının belirlenmesi her ne kadar devlet kontrolünde ilerlese de, bireylerin bu durumu içselleştirmesi ve tasdiki de kuvvetli bir etkenidir. Bu durumda, erotik filmler bireyleri salt oyalama, kontrol etme veya apolitikleştirme stratejisi olarak düşünülemez. Bunların da sebepler dâhilinde olması elbette doğrudur, fakat bireylerin kendi ihtiyaçları karşılığında bu filmlerin bir meta halinde tüketilmesi de etkindir. Bahsedilen kültür, sermaye

ve iktidar sahiplerinin kültürü olduğundan kapitalisttir; bu da - doğal olarak- devamı için tüketilmeye ihtiyacı olduğunu gösterir. Yani, 1970’lerin buhranlı atmosferi altında toplumda yaşanan ekmek kuyrukları, olası Yunanistan saldırısına karşı ev ve araba karartmaları gibi sıkıntılara karşı sinemada erotizm ile sanatta da zımnî bir şekilde buhranın üstesinden gelinmeye çalışılmıştır.

İşte sinema bu hal içindeyken *Askerin Dönüşü*’nün duygusal bir ritimle bir vicdan mevzusu üzerinden, özne-iktidar meselesini tartışıyor oluşu değerli bulunabilir.

Devlet-Birey Tartışması

Selim İleri bir röportajında *Askerin Dönüşü*’nün müspet sonla bitmesinin senaryo gereği değil, filmin yapımcısının ticari kaygıları sebebiyle olduğunu söyler. Yönetmen Zeki Ökten hikâyenin sonunun belirleyiciliğini filmin “getirisi” üzerinden değerlendirmek istese de *Bir Demet Menekşe*’de de olduğu gibi filmin sonunda kadının dönüşü bir muğlâklık taşıır. Selim İleri aynı röportajda ilginç bir konuya daha değinir. *Askerin Dönüşü* Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları’ndan çıkan *Öldürdüğüm Adam* adlı bir Macar piyesinden uyarlanmış-

tır. Bu piyesi sinemaya uyarlamak isteyen ilk kişi Yılmaz Güney'dir, fakat Güney cinayet sebebiyle hapiste olduğu için birçok farklı projesi gibi bu da yarım kalır. Daha sonra Selim İleri'ye bu piyesi senaryolaştırma teklifi gelir. Selim İleri piyesi hiç okumadığını söyler, piyesin hikâyesini dinler ve kaçakçılık mevzu-su üzerinden özne, iktidar, suç ve vicdan gibi birçok toplumsal meseleyi tartıştığı *Askerin Dönüşü* filminin senaryosunu yazar. 1974 yapımı filmde, dönemin ideolojik kutuplaş-malarının, Kıbrıs Harekâtı ile gelen karart-ma uygulamalarının, ekonomik bunalımın ve farklı toplumsal sıkıntıların kesitler halindeki tasvirine sıklıkla rastlanır. Kaçakçılık üzerine kurgulanan hikâye, hem iç hesaplaşmaları hem de devlet-birey ilişkilerine dair farklı sorgulamaları ihtiva eder.

Terhisine bir gün kala Ali kaçakçılık yaptığı öğrenilen bir adamı öldürür. Eve dönüş yo-lunda öldürdüğü adamın karısı, küçük oğlu ve babası ile aynı tren kompartımanını pay-laşmaları sonucu aile içi farklı muhasebelere tanıklık eder. Maktulün babasının ve karısının serzenişleri arasında, adamı öldürdüğü an-dan itibaren üzerine yapışan sıkıntı ve acı katmerleşir. Eve döndüğünde yolunu gözle-yen annesi ve nişanlısına kavuşsa da aylardır beklediği bu kavuşma onu avutmaz. Cebinde taşıdığı ve her fırsatta baktığı, öldürdüğü adamın aile fotoğrafı birçok şeyi unutma-ması için ayrı bir hatırlatıcıdır. Ali'nin kaçak malların satıldığı bir mağazada nişanlısı ile birlikte çalışmaya başlaması, iç hesaplaş-masını daha da görünür kılar. İstanbul'u ve çevresindekileri bıraktığı gibi bulamaması yüzünden herkesle çatışmaya başlar. Aslında bu bir süreçtir, Ali'nin yirmi dört aylık as-



kerliği süresince İstanbul'dan uzakta oluşu, ülkede yaşananlara uzak kaldığı anlamına gelemez elbette. Fakat devlet nezdinde ol-duğu gibi, bir asker için de sınırda yapılan kaçakçılık daha tehlikeli, yanlış, ahlâki olarak kabul edilemezdir. Bu yüzden sınırlarda ya-sananların şehirde tekrar etmesine rağmen Ali'nin çevresindekilerin bunlara duyarsızlığı genç adamı huzursuz eder ve Ali bu durumu anlamlandıramaz.

Öte yandan, askerden döndüğünden beri Ali çok suskundur, sürekli düşünme halin-dedir. Oysa onun suskunluğu da bir iletişim aracıdır. Foucault'nun da bahsettiği gibi ko-nuşmanın birçok farklı yolu ve hali olabildiği

gibi, suskunluğun ve sessizliğin birçok farklı formu vardır. Foucault bu bağlamda sessizliği ve suskun duruşu anlamlı bulur. Kişi sessiz kalarak da bulunduğu duygu durumunu rahatlıkla ve açıklıkla ifade edebilir. Karşısında-kine iletmek istediği hasımlığı da, dostluğu da farklı suskunluk hallerinde iletebilir. Bu enteresan değildir, eğer ki konuşmak bir yükümlülük addedilmiyorsa. Bu yüzden Ali hiç konuşmadan, “dertli dertli” bakarken aslında çok şey söylüyordur. Ama etrafındakilerin

konuşarak iletişim kurması yüzünden onun hali yalnız kalmaya meyilli, olağan dışı (belki anormal) ve anlamsız bulunur. Oysa Ali’nin suskunluğu çektiği acının çok aşikâr tezahürü olmanın yanı sıra sessiz kalarak yavaşlama isteğidir; fotoğrafa bakarken, nişanlısına cevap vermediği anlarda, askerlikteyken ve dahi ifadesi alınırken. Annesinin ve nişanlısının gelecek planları ve sürekli tamamlanması gereken eksiklikler, evliliği onun gözünde, tüketip bağımlısı olmak istemeyeceği bir metaya dönüştürür. Sonrasında, öldürdüğü adamın karısıyla evlenerek kadına sahip çıktığı gibi bu evlilik, şehirdeki gibi metalaşmış olmadığı, ideal ve sadakat üzere olduğu için sorun teşkil etmez. İstanbul’da nişanlısının evliliğe yüklediği anlam Ali’de zaten yokken, taşrada karşılaştığı yaşam içerisinde bunun kendiliğinden, birçok ticari ve gereksiz prosedürü es geçen bir izdivacı kabul etmesi kolay olur.

1974 yapımı *Askerin Dönüşü*’nde, dönemin ideolojik kutuplaşmalarının, Kıbrıs Harekâtı ile gelen karartma uygulamalarının, ekonomik bunalımın ve bununla birlikte farklı toplumsal sıkıntıların kesitler halindeki tasvirine sıklıkla rastlanır.

Ali’nin Vicdanı

Ali’nin derdi affedilmektir. Zaten nikâh gecesi de işlediği cinayeti kadına açıklar. Fakat affedilmesi kadından duyacağı bir sözle gerçekleşecek değildir. Ali o acılara ortak olmak ister, o yüzden o kadınla yeni bir hayata başlar. Yetimine ve yaşlı babasına sahip çı-

kıp, göz kulak olmak, onların ihtiyaçlarını gidermek, yaptığı hatanın telafisi değildir. Vicdan bir süreç meselesidir; iç rahatlama gibi kişiyi bir tek affetme cümlesiyle feraha kavuşturmaz. Bu yüzden

Ali’nin uzunca bir süre kendini kadına kabul ettirme süreci, kendi iç hesaplaşmasının bitip rahatlama için değil, aksine çektiği acıyı derinleştirebilmesi ve anlamlılaştırması içindir.

Ali’nin kaçak mallar satan mağazada çalışması yaşadığı çatışmayı daha da çetrefil hale sokar. İlk önce belirli markaların isimlerinin okunuşunu öğrenir. Sonra bu malların yurt dışından kaçakçılık yolu ile ellerine ulaştığını. Bunu öğrenince öldürdüğü adamı, adamın kollarında son nefesini vermeden önce “Ekmek parası” demesini, trende ise adamın karısının “Fermansız mal istemeyen devlet, ekmeğimizi suyumuzu kolladı mı?” dediğini hatırlar. Devletin denetimi adaletsiz olduğu kadar var oluşu da temsilleriyle işler. Ali askerdeyken devletin temsilcisidir. İşlediği cinayetin sorumluluğu devlete aittir, devlet adına cinayet işlemiştir. Bu eylem sembolik

olduğu kadar, kendisine verilen vekâlet ile temsil edileni var eder. Her ne kadar hareketleri temsili de olsa, birey yaptıklarının ve ettiklerinin sorumluluğundan tamamen soyutlanamaz. Bourdieu'nun da bahsettiği gibi bir temsilci "kendinde nedendir, zira iktidarını üreten şeyin nedenidir; ona iktidar tevcih eden grup, onsuz temessül edemeyeceğinden ve dolayısıyla var olamayacağından ötürü kendinde nedendir"¹. Dolayısıyla, Ali işlediği cinayeti sadece devlete mal edemez. Bu, görevi gereği yerine getirdiği bir sorumluluktur; komutanın verdiği emir üzerine ateş açar, fakat öldürme eylemi verilen görev ile temsil edilen iktidarın ötesine geçmiştir. Bourdieu'cu anlamda Ali'nin uyguladığı sembolik şiddet, devletin bekası için anlamlı, fakat kendi nezdinde bir cinayettir. Öte yandan, farklı alanlar ve farklı temsil sorunsalları bakımından düşünüldüğünde cinayetin mesulleri tespit edilememektedir. Belki de Ali kendi tecrübesi üzerinden tespit edebilmiştir. Özne-iktidar ilişkileri bağlamında, kişi eylemlerinin salt öznel kararlar olamayacağını, bulunduğu statünün de ötesinde girift bir karar sürecine dâhil olduğunu anlayabilir. Yani Ali, asker olsun ya da olmasın bir insanı öldürürse cinayet işlemiş olur. Fakat Ali'nin farkına vardığı konu, meşru bir cinayetin temellerinin nasıl iktidar odaklı çizilebileceği ve aslında iktidarın yapılanmasının kendiliğinden ve herhangi bir bireyin dışında değil, aksine tek tek her bir bireyin varlığıyla ve kabulüyle oluşudur.

Askerin Dönüşü, bir adamın dönüş hikâyesi değildir. Aksine toplumsal bir meselenin

tahlilidir. Bireyin vicdan muhasebesinin, sadece kişisel olamayacağını gösterir. *Askerin Dönüşü*'nde de seyirci, Ali'nin bir transformasyona uğradığını söyleyemez, nitekim tek bir eylem insanı büsbütün dönüştüremez. Dönüşüm süreçseldir. Bu yüzden, bu filmde bir askerin dönüşünden çok bir meselenin ufak bir kesitine dâhil olma söz konusudur. Selim İleri filmin senaryosu üzerinde çalıştığı dönemde, Macar piyesinin nasıl sonlandığını bilmediğini ifade eder. *Askerin Dönüşü*'nde de seyirci, hikâyenin sonunu aslında bilmez. Kadın gelip Ali'yi çalıştığı yerden alır, döner ve yürürler; Zeki Ökten ve Berker İnanoğlu'nun ticari kaygıları mutlu son ile giderilmiş gibidir. Ama aslında hikâye müspet bir sona bağlanarak tüm meselelerden ve kaygılardan bu denli çabuk ve kolaylıkla uzaklaşabildiğini gösterecek kadar alelade değildir.

Kaynakça

- Ertekin Akpınar. "Bir Senarist ve Türk Sineması: Selim İleri"
<http://www.tersninja.com/bir-senarist-ve-turk-sineması-selim-ileri-bolum-1/>
 Michel Foucault. "Politics, Philosophy and Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984" 1990. <http://tr.scribd.com/doc/28967897/Michel-Foucault-Politics-Philosophy-Culture>
<http://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/21/iktidarın-kultur-ve-mekan-uretimi-ile-kurdugu-kulturel-hegemonya-altında-elestiri-can-basar/>
 Theodor W. Adorno, (2003), "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", çev. Bülent O. Doğan, *Cogito*, Sayı: 36.
 Pierre Bourdieu. *Seçilmiş Metinler*. çev: Levent Ünsaldı. Heretik Yayıncılık.

¹ Bourdieu, s. 232.

Ben Unutmak İçin Seyrediyorum

SİBEL ERASLAN

Hayatın döngüleri vardır, zamanın kıvrımları. “Niçin film seyrediyoruz” sorusu da başa sarmak için uğraştığım film rulosunu boşaltmaya benziyor benim için. Yani çocukluğuma kadar geri giden tersine bir akışı soruyorsunuz bana. Takdir edersiniz ki benim yaşlarımda birisi için apaçık gerilimdir bu. Bir de uzun yıllar “suret” ve “malayani” hakkındaki fıkhi soruları göğsünde patlatmış bir kadın yazar olarak elbette kolay değildir böyle niçin film seyrediyorsunuz sorusunun cevabı. 1999’a kadar gazetelerdeki köşe yazılarımızın yanına resmimiz bile konmazdı bizlerin. Fitneye sebep olmamak için. Şimdi bu kadar zorlu bir cendereden sonra, sinema filmi ile ilgili kendi üzerimizden bir şeyler yazmak, ergenlik günlerimizin kaprisli utangaç halet-i ruhiyesini çağırıyor biraz da... Sanki psikiyatri odasında, tüm sorularını cevaplamak zorunda kalacağınız doktorun karşısında yeniden üşüyorsunuz gibi hava estiriyor sorunuz. Analitik psikiyatrinin hemen her davranışı,

şu meşhur “çocukluk çağı travması” kültüyle açıklama girişimine bunca dudak büküşten sonra... Sorunuz beni Kaptan Kirk’ün Atılğan adlı uzay gemisinde, her seferinde farklı bir yıldıza ısınlanan mürettebatının benzeri bir şekilde çocukluğuma fırlatıyor...

İlk filmsel döngümü pek çok çocuk gibi ben de annemin seçkileri üzerinden tecrübe ettim. Üsküdar Sunar sinemasında kız kardeşimle seyrettiğimiz *Aysecik ve Sihirli Cüceler Rüyalara Ülkesi’nde* adlı film karşısında, ev ödevini huzurla yapan uysal ev çocuklarıydık o vakitler. Filmde geçen meşum bir kelime vardı; “imparatoriçe”. Ve bu meşum kelimeyi 5-6 yaşlarındayken çok da kolay söyleyemiyorduk maalesef. Babam bir kolayını bulmuştu, kelimeyi hecelere ayırıp ezberleyebileceğimizi söylemişti o vakitler: im-pa-ra-to-ri-çe... Evin içinde heceleyerek dolanıyorduk kız kardeşimle. Uykuda sayıklama huyum vardır, hele yüksek ateş altındayken. Ateşim her çıktığında Aysecik’in cüce arkadaşları etrafımı sarardı o günlerde,

hayal meyal, uyku uyanıklık arası başıma üşüşen bu küçük adamlar bana hatasız bir şekilde “imparatoriçe” dedirtmeye çalışır, başaramadıkça üzerime üzerime eğilirlerdi... En son ilk bebeğimi dünyaya getirdiğim sıralarda lohusalık günlerimde (24 yaşımdaydım) tutulduğum ateş nöbetleri esnasında işte bu kelimeyi sayıkladığımı hatırlıyorum: “im-pa-ra-to-ri-çe”... Şeytan kulağına kurşun! 20 yıldır benden uzaklar. Bu yıl New York’ta seyrettiğim *Oz Büyücüsü* de benzeri etki yaptı. Allah’tan antidepresan ve migren haplarıyla dolu bir çantam var, hafif bir baş ağrısıyla atlattım. Kötülerin hep çok çirkin, iyilerinse hep çok güzel olduğu bu filmlerdeki gizli ırkçılık, çocuksulaştırılmış seçkincilik, örtbas edilmiş nefret, beni cidden örselemiş...

Babamın seyretmemiz için seçtiği filmler de vardı elbet, *Pal Sokağı Çocukları* gibi; siyah beyazdı bunlar, annem hep politik bulmuştur bu seçkiyi, itiraz etmiştir çoğu kez. Ama ben daha çok film arasında gösterilen Ay’daki ilk insan fragmanlarını hatırlıyorum. Kardeşimin arabasında uyuyakalmış bile olsam babam beni kucaklar, Neil Armstrong’un Ay yüzeyindeki adımlarının gösterildiği o kısa film arasını seyrettirirdi. “Bak görüyor musun, burası Ay...” Bu yaz oğlumla Washington’daki Uzak Müzesi’nde ilkokul çocuklarının arasına karışarak seyrettiğim ilk uzay aracı, Armstrong’a ve Gagarin’e ait uzay giysileri, uzay dürbünleri ara-



sındaki altüst oluşum, seyrettiğim eski filmlerin, içimde gizli gizli halen dönmekte olduğunu söylüyordu... Emperyalizmin sadece güç ve erk tutkusu üzerinden açıklanamayacağını düşünüyorum birkaç zamandır. Daha derinlerdeki yalın itkinin, “meraka” dair kıvamını keşfedeliye, çok olmuyor. Merak’ı

açgözlülüğe yakın bir yerde tutuyorum gerçi halen. Ama “ilk ağaçla” ilgili en baştaki serüven olmasaydı, dünya

diye bir yer de olmazdı, gençlere küçük bir düşünce kısıtı atmak gerekirse. Ha işte bu gevrek kısırla, sinema arasındaki bağlamı “merak” üzerinden kurmak; politik bir yozlaşma, kapitale teslim olmak ezberinden tenkide de uğrayabilir. Lakin biz o sınavla ilgili elekleri duvara asmış bir yaş grubundan olduğumuz için vicdanen rahatız, diyelim.

Bilim kurgu, benim için halen ilk sıradadır. *Yıldız Savaşları*’nın çekildiği günlerde Çanakkale’de ilkokul öğrencisiydik, *Başarı* adlı bir çocuk dergisini okurduk, *Başarı* film setinden haberler geçer, filmin oyuncularıyla kısa röportajlar yayımlardı, kız kardeşimle hiç seyretemeyeceğimizi düşünerek üzüldüğümüzden filmle ilgili resimleri kesip, kitaplığımıza yapıştırırdık. O günlerde *Küçük Ev* dizisi ve Laura Engals da takip ettiğimiz filmlerdendi,

Kötülerin hep çok çirkin, iyilerinse hep çok güzel olduğu bu filmlerdeki gizli ırkçılık, çocuksulaştırılmış seçkincilik, örtbas edilmiş nefret, beni cidden örselemişti.

Laura’nın giysi dolabımızdaki posterini de *Milliyet Çocuk Dergisi* yayımlamıştı... Ben *Yıldız Savaşları*’nı 2009 yılında seyrettim, çocuklarım sürpriz yapıp DVD’sini bulmuşlar... Çok sevdiğim kişileri ardı ardına kaybettiğim bir yazdı, migren nebulasında sürüklenirken, çocuklarımin beni o kuyu-

dan bir nebze de olsun çıkabilmem için buldukları bir teselliydi *Yıldız Savaşları*... Ne diyeyim? Büyük film, kısa teselli...

Böylece sinema

hakkındaki yazımda “meraktan” sonra ikinci anahtar kelimeyi de deşifre etmiş oldum; “teselli”...

Çocukluk çağından sonra insan evini değiştirdiğinde, farklı film seçkileriyle de karşılaşılıyor. Fransızcayla İngilizcenin karşılaşması gibi oldu aslında bu deneyim benim için. Hollywood yapımlarını siyasal sebeplerle kültür emperyalizmi üzerinden eleştiren bir dilin film seçkileri arasında ağırlıklı yer tutan Fransız filmleri ve tımturaklı “melo” saplantısı, açık söyleyeyim ki beni kendi filmografim hakkında yeterince utandıramadı. “Aaa... Örümcek Adam mı seyre diyorsun?” “Aaa... Tarantino denen iblis mi?” “Ama Fransız sineması... Ama İran sineması... Ama büyülu gerçekçilik...” Yok işte... Ben böyleyim...

Beyazperdenin ardındaki duvara ve duvarın ardına doğru gider, tüm film boyu göz... Sağa sola kaydığında bile kamera, hep ileri, öteye gider. Kameranin en büyük açmazıdır, geriye ve içeri dönemecek... Ama nasıl bir sihri varsa film akışının, içeri ve geri dönüşler kısmını size tamamlar. Yeni bir hayatı, sanki sizinmişçesine anlatmak üzere sizi kendi içine davet eder her perde...

Uyanırken görülen bir rüya gibidir sinema benim için... Gerçekle hayal arasına gerilmiş perdenin üzerine düşen her görüntü karesi, sizi kendi gerçeklik anınızdan, geniş ve hat-sınırsız mümkünler dünyasına çeker, davet eder... Gerçek olmayan gerçektir film. Veya gerçekle mümkün arasındaki berzah...

Hayatım mesleğim gereği ağır travmatik olaylara şahit olmakla geçiyor. Bombardıman altındaki şehirler, yakılıp yıkılmış köyler, esir kampları, açlıktan ölen çocuklar, susuzluktan kavrulmuş coğrafyalar, grevler, eylem çadırları, deprem, sel felaketiyle altüst olmuş ülkeler, diktatörlere isyan eden halklar, pankartlar, sloganlar, tutuklamalar, idamlar, göç, sürekli bağırarak konuşan insanlar...

Sinema, olmayan ülkeydi benim için... Ay'a seyahat gibi... Kimsenin henüz ölmediği, kimsenin henüz bırakıp gitmediği, hiçbir ayrılığın, hiçbir vedanın, hiçbir kaybedişin henüz gerçekleşmediği bir çocukluk yazı.

En son Çin dönüşü, uçakta *Hobbit 1* ve *Hobbit 2*'yi seyrettim.

Doğu Türkistan'da dokuz Uygur'un idam kararı kesinleşmişti, Çin'le müzakere ettiğimiz Patriot anlaşmasının geleceği ne olacaktı, Kültür ve Din ataşelerimiz

niçin halen atanmamıştı, devasa nüfusuyla müt-hiş bir pazar olan Çin'de karşı devrim sonrası hayat ve kapitalizm ilişkisi ne âlemdeydi... Ben

tüm bu sorular hakkında izlemek, tartmak ve yazmak zorundaydım... Sadece dokuz saatlik bir uçuş süresi vardı, herkes uyurken yazılarımı tamamlamak için sadece dokuz saat. Başımın şiddetli ağrısını kesmek adına, kısa süreliğine de olsa, kaçmam, durulmam, kopmam, unutmam gerekiyordu... Bu yüzden Hobbit'ler, bu yüzden ejderhalar, bu yüzden uzay gemileri, bu yüzden Neverland'ler, bu yüzden içimdeki kırılğan çocuk...

Sinema, olmayan ülkeydi benim için... Ay'a seyahat gibi... Kimsenin henüz ölmediği, kimsenin henüz bırakıp gitmediği, hiçbir ayrılığın, hiçbir vedanın, hiçbir kaybedişin henüz gerçekleşmediği bir çocukluk yazı... Güneş açık, dallarda kiraz, anneannem kahvaltı hazır diyor serin taşlıktan. İşte film başlıyor...

TURK SINEMASI BELGESEL ODASI
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI PELİKÜL
KAMERA ARKASI
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
VİZYON
YERLİ SINEMA
PERDE AYNA
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ
KISA FİLM KARESİ

www.hayalperdesi.net