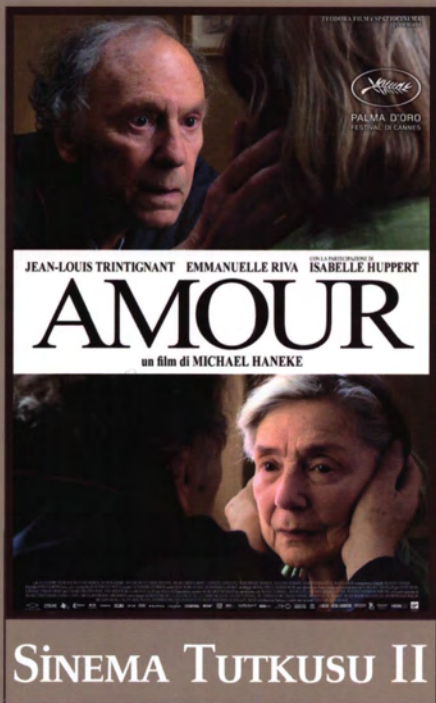


# DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:18 | SAYI:73 | MAYIS, HAZİRAN, TEMMUZ 2015 | ISSN: 1303-7242



DOĞUBATI



DOĞRU  
BAYATI

23  
SİNEMAYA  
DOĞUBATI



# DOĞU BATI

DOĞUBATI



# DOĞUBATI

D Ü Ş Ü N C E D E R G İ S İ

SİNEMA TUTKUSU II

73

# DOĞUBATI

ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli hakemli yayın.

ISSN:1303-7242

Sayı: 73

Doğu Batı Yayınları

adına sahibi

ve

Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış

Halkla İlişkiler: Bilal Akın

Dış İlişkiler Sorumlusu: Harun Ak

Ankara Temsilcisi: Fatih Yavuz Bakır

•  
Yayın Kurulu

Halil İncelik, Kurtuluş Kayalı, Mehmet Ali Kılıçbay, Etyen Mahçupyan,  
Şerif Mardin, Süleyman Seyfi Ögün, Doğan Özlem, Ali Yaşar Sarıbay

•  
Danışma Kurulu

Güçlü Ateşoğlu, Cemal Bâli Akal, Tülin Bumin, Ufuk Coşkun,  
Cem Devenci, Ahmet İnam, Hasan Bülent Kahraman,  
E. Fuat Keyman, Nuray Mert, İlber Ortaylı, Armağan Öztürk,  
Ömer Naci Soykan, İlhan Tekeli, Mirze Mehmet Zorbay

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos aylarında yayımlanır.

Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları

Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara

Tel: 425 68 64 / 425 68 65

Faks: 0 (312) 425 68 64

e-mail: dogubati@dogubati.com

www.dogubati.com

Kapak Tasarım

Mr. Z & Z

Tasarım Uygulama

M. Aziz Tuna

Baskı:

Tarcan Matbaacılık

1. Baskı: 3000 adet

Kasım 2015

Sertifika No: 15036

Ön Kapak Resmi: "Aşk" filminin İtalya'daki gösterimi için hazırlanmış afiş.

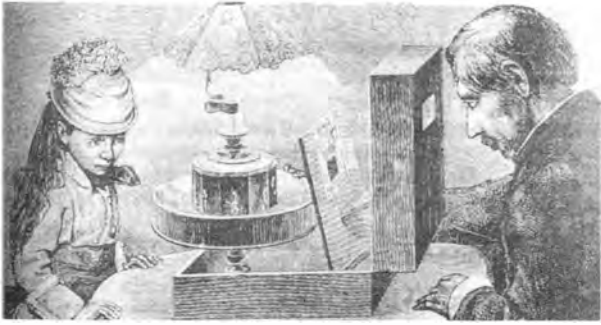
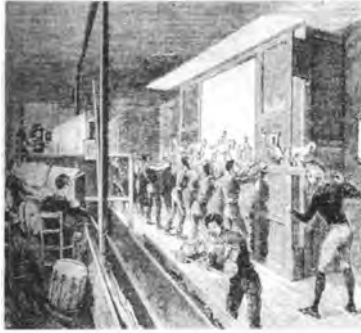
Arka Kapak Resmi: "Beyaz Bant" tan bir sahne.

# İÇİNDEKİLER

## SİNEMA TUTKUSU-II

- ÖZLEM OĞUZHAN** 9  
Bilimkurgu Sineması ve  
İlerleme İdeali: "Di Lampedusa  
Stratejisi"ni Yeniden Düşünmek
- ÖRHUN YAKIN** 37  
Günah, Kefaret, Kurtuluş ya da  
Cehennem: Abel Ferrara'dan  
Bad Lieutenant
- HATİCE KARAKUŞ** 61  
Sinemanın Sessiz Çocuğu:  
Kim Ki Duk
- OĞUZ ADANIR** 93  
Dünyanın En İyi Sineması ve  
En Güzel Filmleri (1950-1980)
- AYLİN ÖZMAN & İMGE TUĞÇE BAĞIR** 109  
İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve  
Francesco Rosi'nin  
Politik Sineması *Cristo Si è Fermato*  
*A Eboli* Üzerine Notlar
- MERVE ERTENE** 139  
Sonsuzluğun Olumsuzlanması:  
*Berlin Üzerindeki Gökyüzü*  
Üzerine Bir İnceleme
- ERDEM ÇOLAK** 147  
*Das Weisse Band*  
Üzerine Fragmanlar
- BARIŞ KILINÇ** 161  
Haneke ile Modern  
Uygarlığı Tartışırken...
- ASUMAN SUSAM** 187  
Demirkubuz Sineması:  
Kötülük Üzerine Çeşitlemeler
- TUNÇ YILDIRIM** 209  
Türk Sinema Tarihyazımı ve  
Türler: Yeşilçam'ın Standart  
Türlerine Giriş Tarihi  
Filmler – Komediler – Polisiyeler  
(1948-1959)





Üst: Paris'te gölge oyunları gösteren Chat Noir Tiyatrosunun perde arkası.

Orta: Emile Reynaud'nun bulduğu "praksinoskop".

Alt: Perdede, Lumière Kardeşler'in *Kendini Sulayan Sulayıcı* filmine yer veren bir sinematograf ilanı.

Kaynak: Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi Cilt 1*, Oğlak Yayıncılık, 2005.

# SİNEMA TUTKUSU II

---



*Frankenstein*, Yönetmen: James Whale, 1931

# BİLİMKURGU SİNEMASI VE İLERLEME İDEALİ: “DI LAMPEDUSA STRATEJİSİ”Nİ YENİDEN DÜŞÜNMEK\*

**Özlem Oğuzhan**

*“Biz modern insanlar, eylemli hiçbir-şey-yapmama sanatçlarıyız.  
Sabahları işe girişip dünyayı alt-üst eder,  
akşamları ellerimizi kaderci bir masumlukla yıkarız (...)  
Suya bakıyor ve kabullenmiyorum.”*

Ulrich Beck

Modernitenin tarihi, bir yönüyle insanın tanrısallaşma çabasının da tarihi olarak okunabilir. Bu iddia modern insanı “kahraman” kılan hümanizmin düşünsel iklimiyle başlayan ve posthümanizme uzanan süreçte onun yapıp ettiği her şeyle ilgilidir. Aklına; bilim ve teknolojisine dayandırdığı dünyayı giderek hesaplanabilir dolayısıyla da denetlenebilir kılmaya çalışan insan, ulaştığı noktada kendi trajedisini hem yayınlamakta hem de izlemektedir. Trajedi seçim gerektirir ve modern insan her şeye rağmen tercihini amentüsü olan ilerleme yönünde kullanmıştır. İşte tam da bu nedenle, en çok da kaçtığı şeyin içine düşmeye yazgılıdır.

---

\* Doç. Dr. Özlem Oğuzhan, Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

Sürecin izini edebiyatın ve sinemanın türlerinden biri olan bilimkurgu ile sürmek, yeniden üretmek ve eleştirmek mümkündür. Yani bilimkurgunun ütopuyla başlatılabilecek hikâyesi, modernitenin bugün geldiğimiz düşünömsellik evresinde, kendi varlığını kendisi tehdit eden modern insanı anlamaya çalışmanın önemli bir mecrasını oluşturur. Ancak politik bakımdan bunca stratejik değere sahip olan bu mecrayı "kaçtığı şeyin içine düşmeye yazgılı insan" kısır bir stratejiye dönüşmüştür: "di Lampedusa Stratejisi". Sinemaya da uyarlanmış olan "Leopar" adlı romanın yazarından ismini alan bu strateji, imtiyaza sahip olanın "hiçbir şeyi değiştirmemek için her şeyi değiştirmesi ya da değiştirmemiş gibi görünmesi" ile özetlenebilir ve aynı zamanda ilerlemenin neredeyse tabulaşarak, yayılan örtük anlamının da anahtarıdır: "Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz." Ancak bu metinde iddia edilen, yıkanılan nehrin hep aynı yöne aktığıdır.

İmtiyazın bu zihniyeti yalnızca bilimkurguya ya da genel anlamda sinemaya değil, tüm kurumsal yapılara işleyerek yayılım göstermiştir. Gerek bir ideal olan ilerlemenin, gerekse imtiyaz zihniyetinin nedeni ve sonucu olan bilimler de bu stratejiyi örtük olarak beslerler. Sosyal bilimler, her ne kadar on dokuzuncu yüzyılda doğa ve beşeri bilimlerin arasından çıksa da kendisini var edebilmek üzere doğa bilimlerinin yöntemlerine öykünerek gelişir. Bu pozitivist bakış, modern insanı kitleselleşmiş yaşam koşulları içinde iyiden iyiye niceliğe indirger. Oysa insan hissedebilen bir varlıktır. Hafızaya, duygulara, hikâyelere ve umuda sosyal bilimler pozitivist bir çerçeveden bakar ve onları sayılarla nesnel ve genellenebilir sonuçlara dönüştürür. Kültürün taşıdığı hikâyelerin yerine, baskın olan istatistiği tercih etmiştir. Bu tercih "bilimselliği"ni meşrulaştırırken, insani olan faktörlerin radikal biçimde dışlanmasını gerektirir. Bugün hâlâ kültüre dair çalışmalar ve nitel araştırma yöntemleriyle bu pozitivist bakış açısının biricikliği kırılmaya çalışılmaktadır. Ancak gene de "bilimsellik" ve "ilerleme" iddiası sayıları gerektirir. Bu metin, bilime insani olanın geri çağrılmasında sinemaya önemli bir rol biçer. Bu role soyunan sinemaya bakışın da dönüşmesi gerektiğini iddia eder. Oldukça radikal olan bu iddia, metinde risk toplumu ve bilimkurgu sineması ilişkisi çerçevesinde, bir ideale dönüşmüş ilerleme ekseninde tartışılacaktır.

Tarihsel açıdan ilerleme düşüncesi ömür ve tarih fikrine sahip olduğundan beri insanın temel meselelerinden "ölüm" ve dolayısıyla "gelecek"le beslenir. Kökeni teolojik niteliğe sahip olan modern tarih düşüncesi, geçmişinin mirasını da yüklenerek, ilerleyen üç aşama üzerine kurulur: Geçmiş (Hz. İsa'dan Önce), şimdi (Hz. İsa'dan Sonra) ve gelecek (Hz. İsa Dönünce). Bu üçlü diziliş modernitenin gelecek fikri içinde de geçerlidir. Kabaca yapılabilecek bir kurguyla modernitede gelecek şöyle dö-

nemselleştirilebilir: Rönesans'tan itibaren modern insan özellikle Protestan Ahlâkının ve Sanayi Devrimi'nin motivasyonu ile üretim süreçlerinin ve birikimin hayatı öteleyen koşullarına tahammül gücünü gelecekte yani beklenen/vaat edilen cennet fikrinde bulur. Ancak yirminci yüzyılın paylaşım savaşları, Nazizm ve sosyalizm deneyimleri vaat edilmiş günlere dair umudu tüketmiştir. Üretimin aşırılığını bertaraf etmek üzere tüketimin kültürel bir etkinliğe dönüştürülmesiyle modern zaman anlayışı giderek sonsuz bir "şimdi" fikrine sıkıştırılmıştır. Bu sürecin ekonomik yüzü istiftenden borç zihniyetine geçişken, kültürel karşılığı geleceği gelmedikçe düşünmemektir: "*Just do it!*"

Yirmi birinci yüzyıl ise modern dünyanın kurucu öğeleri olan bilimnin ilerlemeye dayalı gidişatının sorgulanmasına, teknolojisinin öngörülemez sonuçlarının denetlenmesine neden olmuştur. Modernitenin bu düşünüşsel evresinde riskler ve yan etkileri onun tanımlayıcı özelliklerine dönüşmüş, gelecek hesaplanır ve planlanır olmaktan çıkarak, tahminin ve öngörünün konusu haline gelmiştir. Dolayısıyla gelecek artık ne güzel günleri ne de sıkıştırılmış biçimiyle şimdiyi temsil etmektedir. İhtimal ve öngörülerin insana söylediği ise "Geleceğin neredeyse bir şer imparatorluğu olarak gelmekte olduğu"dur. Bu durum karşısında insan, kendi eliyle ürettiği uygarlığa karşı tedbir almalı, geleceğe dair savunmasını şimdiden hazırlamalıdır. Virüsler, makineler, GDO'lu besinler, atomun çekirdeği, ekranlar, bilinç ve altı, hattâ kendi bedeni. Uygarlığa dair neredeyse her şey ilerlemeli, kusursuzlaşmalıdır. İşte bu nedenle hepsi birer risktir ve dönüp insanı vurma ihtimali yüksektir.

Bilimkurgu sinemasının bugün beslendiği en temel kaynak da bu riskler ve yan etkileridir. Her bilimkurgu filmi geleceğe dair bir öngörü üretir. Sayısal çoğunluğu elinde tutan ana akım bilimkurgu örnekleri teknoloji yoğun içeriği sayesinde seyirciye sunduğu peş peşe şoklarla film süresince gelişkin bir lunapark deneyimi yaşatmakta, diğer yandan tedbir zihniyetinin oluşturduğu eylemsizlik ve tüketim evrenini genişletmektedir. Her filmde yani deneyimde teknoloji biraz daha gelişir, farklı kullanım alanlarına yayılır ve tansiyon durmaksızın yükselirken, aslında genel olarak ne filmin yapısında ne de söylediği sözde yaşantılamakta olduğumuzdan farklı bir durum ortaya çıkmaz. Özdeşleşen seyirci boşalır ve hafif yorgun bünyesiyle ertesi gün işe gitmek üzere evinin yolunu tutar. Onun için izlediği onca bilinmedik, tekinsiz ve dehşet verici hikâyeye rağmen var olan yaşamdan başkası yoktur. Yeni olan şey, bilinmeyene yönelik daha fazla korku ve filmde gördüğü teknolojilerdir. İşte bu korku ve teknoloji hayranlığı di Lampedusa stratejisinin başarıya ulaştığı noktadır. Sinemanın eleştirel kanadı bu yapıdaki filmleri "fantazy" ve buradaki

deneyimi "yanılsama" ile tanımlar. Dolayısıyla filmler "yabancılaşma"nın ve "şeyleşme"nin bir parçasıdır. Oysa bu sadece bir bakış açısıdır. Filmler ekonomi-politiğin ötesinde bir şeyler söyleyebilme potansiyeline de sahiptir. Mesele eleştirel kuramları reddetmek değil, farklı potansiyelleri tartışmaktır. Bu nedenle metin, farklı bir bakış açısı için "yanılsama" yerine, "strateji"yi koyarak düşünmeyi önermektedir. Yanılsama bir sonuç, strateji ise süreç olarak düşünülebilir.

Böylelikle bu metin, düşünümsel modernleşme evresinde insanın aklıyla ve onun ürünleri olan bilim ve teknolojisi ile "yarattığı" uygarlığının kendisini tehdit eden risk evrenine dönüşüm sürecini tartışırken, diğer yandan bilimkurguyu yalnızca sinemanın bir "tür"ü değil, kuramla örtüşen iddia ve hassasiyetleriyle insanın kendi üzerine düşünmesinin potansiyel bir mecrası olarak ele alır. Yani bilimkurgu sineması ile sosyal bilimlerin aynı potada bulunması gerektiğini savunmaktadır. Genel olarak akademik çalışmalar bilimkurgu filmlerini "bir kuram tartışması sonrası analiz nesnesi" olarak ele almış, hattâ örnek olarak kullanmışlardır ancak burada önerilen kuram ve filmin aynı düşünsel değerde, birlikte ele alınması ve hattâ iç içe girmesidir. Bu potada sosyal bilimler kendilerini bilimkurgu ile sınamalıdır çünkü bilimkurgu, geleceğe dair sosyal bilimlerin üretilmediği öngörüyle üretmenin yanında, sosyal bilimler hakkındaki "doğa bilimlerinin hattâ toplumsalın gerisinden geldiği" yargısının yanlışlığını açığa çıkacağı mecralardan birisidir. Gelecek hakkında öngörü üretmek, diğer bir deyişle ilerleme idealine ilişkin söz söylemek yalnızca piyasa koşullarının ya da teknolojik ilerlemenin ürettiği spekülasyonlarla değil, var olan toplumsal koşulların anlaşılmasından ve değişim olanaklarına ilişkin gelecek yönelimli tarihsel bakıştan geçer.

Tekrar edilmelidir ki burada önerilen, işçi sınıfının bilinçlenerek, zincirlerini kırması değildir. Tersine, bu metinde seslenen fail sosyal bilimcilerdir. Sosyal bilimlerin geçmişte bilimsel ya da pozitivist olmak uğruna kurmaca olanı, hattâ bugün tarihsel bakışını giderek terk etmesi ya da neredeyse bir klişeye dönüştürmesi metnin temel meselelerinden birisidir. Dolayısıyla bu metin, anlamından sıyrılmış bir ilerleme ideali için değil, kuramın kurmaca ile günümüz koşullarında yeniden buluşması, insani olanın "hesaba" katılması için sosyal bilimcilerin bakış açılarını ve yöntemlerini sorgulamalarına yönelik yapılan bir çağrı olarak kabul edilebilir.

## GELECEK: RISK TOPLUMU VE SİBERPUNK

Metindeki toplumsal kuram ve kurmaca birlikteliği iddiasına paralel olarak bu bölümde "siberpunk" ve "risk toplumu" kavramları birarada ele

alınacak ve kavramların işaret ettikleri toplumsal karşılıklar gelecek ve ilerleme ekseninde tartışılacaktır. “Siperpunk” 1980’li yıllarda bilimkurgu sineması ve edebiyatında ortaya çıkan alt bir türdür. İlk bakışta anlaşılamayacağı üzere, canlı türler ve makineler arasındaki iletişimi inceleyen ve kontrol eden “sibernetik” ve bir İngiliz rock müzik akımı, aynı zamanda yaşam tarzı olan “punk”ın birleşimiyle –konu edindiği meselelerdeki melezliğe de atıf yapar biçimde– adlandırılmıştır. Genellikle “İleri teknoloji, sefil hayat!” sloganıyla tanımlanır ve bugün bilimkurgu sinemasının hâlâ önemli bir kanadını oluşturur. “Risk toplumu” ise siperpunk’ın bir dalga olarak yerleşmeye başladığı dönemi yeni bir milat olarak gören, modernitenin gelinen aşamasında düşünümsel nitelikle anlaşılması gerektiğini iddia eden kuramcılar tarafından ortaya atılan kavramdır. Kavram, insanın bilim ve teknolojiyle “yarattığı” uygarlığın döngüsel bir hareketle yerküre üzerindeki tüm yaşamı tehdit etmesi süreci ve sonucuna karşılık gelmektedir. Bu ikiliyi bir araya getiren ve metinde aynı bölüme yerleştiren ise her ikisinin de gelecek referanslı oluşudur. Modernin tarih geleneğinde geleceği tartışmanın en elverişli kavramı “ilerleme”dir.

Aslında ilerleme (*progress*) yalnızca modern toplumlara dair bir süreç değildir. Onu modern kılan tarihsel oluşu ve kendi koşullarından bile bağımsızlaşarak, açık uçlu bir gelecek fikrine şartlanmış olmasıdır. Ortaçağ’daki ilerleme (*prospectus*) zamanın ötesine, ömürden ve gelecektekensonrasına işaret etmiştir. Sembolik bir karşılaştırmayla Ortaçağ’da ilerlemenin amacı olan hakikate ulaşmanın rotası yükselerek, dikey biçimli çizilirken, modern zaman kurgusu kırılmalara ve sıçramalara rağmen düz çizgisel ilerler. Başka bir açıdan ilerleme, bir “kusursuzlaşma ideali” ile ortaya çıkar. Geçmişin “kötü”sünden uzaklaşmayı, ufuktaki beklentiye doğru yol almayı temsil etmektedir. İki dönem açısından bu beklenti ufkunu dolduran, çizen ve vaat edenler farklılaşmış, moderniteyle dünyevileşmiş, sonul bir hedeften uzaklaşmıştır. Önceleri ilerleme, hakikate ulaşmanın yöntemi iken, modern zamanlarda ilerleme yöntem olmaktan çıkarak, idealin kendisine dönüşmüştür (Koselleck, 2007, s. 21-100).

İlerlemeyi bu noktada “tarihsel bir süreç” ve “ulaşılabilir bir ideal” olarak iki farklı düzeyde ele almak gereklidir. Bir süreç olarak ilerlemenin Rönesans’la başlayan, geleneğin dogması yerine, gözlem ve deneyimi koyarak şekillenen hikâyesi, günümüz nano-bio-info-cogno teknolojilerinin (NBIC) yöndeşmesi aşamasına ulaşmıştır. Bu, pratik düzeydeki ilerlemeyi görmezden gelmek ya da reddetmek imkânsızdır. Ancak bu metinde tartışılan asıl ilerleme, ikinci düzeydeki, bir ideal olarak ilerlemedir. Tüm bilimsel ve teknolojik gelişmenin hizmet ettiği; ekonomik, toplumsal ve etik bakımdan neredeyse sorgulanamaz bir anlam kazanmış olan



ilerleme ideali tam da Platoncu bir tavırla ve değişmeyen anlamıyla yer kürede olan biten her şeye anlam vermekte ve belirlemektedir. İşte bu yüzden modern insan bir mittin diğerine, gelenekten ideale uzanan yolculuğunda, modern aklın tüm imkânlarla rağmen gene bir ideale, "en çok da kaçtığı şeyin içine düşmektedir".

Siberpunk'ta ilerlemenin bu idealleşmiş biçimi filme genellikle konu olmaz, gerekiyorsa seyirciye bırakılır. Ayrıca bu alt türün gereği olarak ilerleme ideali zaten sorgulanabilme ihtimalini de yitirmiştir. Süreç olarak ilerleme ise bilimsel ve teknolojik yüzüyle filmlerde hem olanak hem de eleştirisiyle birlikte "gelecek şoku" olarak gelir, çünkü yerküreden bedene topyekûn bir dönüşüm süreci yaşanmış ya da yaşanmaktadır. Bu durum kimi zaman maddenin ya da türün yapısındaki dönüşümle gelen bir istila, kimi zaman içselleştirilmiş bedensel bir kusursuzlaşma, kimi zamansa bir bilgisayar yazılımının insanı ikame etmesi olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Hangisiyle olursa olsun gelecek, şimdide yaşayan seyirci için tekinsiz ve tehditkâr biçimiyle yakın bir gelecekte deneyimlenecektir ve bu deneyim ancak bir şok olarak anlaşılabilir. Belki de bu filmlerin şoktan geri kalanı, bu şoku atlatmanın hikâyesi olarak okunabilir. Sosyal bilimlerden ise filmlerde kullanılan yüksek teknolojinin insani ve özellikle de etik boyutunun tartışılması, yakın gelecekte piyasaya çıkacak olan bu teknolojilerin ya da benzerlerinin yaratacağı etkiyi anlamak ve bugünden tedbir almak bakımından verimli bir mecra sunar.

Risk toplumunda ise mesele bu dolaylı deneyimden öte, sürece birebir muhatap olmayı zorunlu kılar. Yirminci yüzyılın sonunda alışageldiğimiz endüstri modernitesi ve onun kurumları, özellikle Çernobil Faciası ve Berlin Duvarı'nın yıkılışı ile sembolize edilen, (çevresel, ekonomik ve politik) belirsizliğin anahtar kelime olduğu yeni bir evreye girmiştir (Beck, 1999, s. 9-15). Bu evrede ilerleme idealine dayalı modernleşmenin ve onun araçlarının insanın kendisine yönelik birer tehdit olarak da anlaşılması gerektiği iddia edilir. Bilimsel araştırmaların, teknolojik gelişmenin, politik belirsizliğin ve ekonomizmin ilerlemeye dayalı yapılanmaları, bu alanlar başta olmak üzere yaşamın neredeyse her çehresinde çevresel, ekonomik, politik, psikolojik maliyet ortaya çıkmaktadır. Bu maliyet de bizatihi ilerlemeyi besleyen bilim ve teknolojinin sonucudur. Dolayısıyla modernitenin kendisini hesaba çekmeye de başladığı bu yeni evre "düşünsel modernleşme" ile tanımlanır. Toplumsalı biçimlendiren ve tanımlayan baş aktör bilim ve teknolojinin ilerlemesiyle ortaya çıkan riskler ve yan etkileridir. Basit modernite ya da endüstri modernitesi olarak adlandırılan önceki evrede tepede biriken servetin paylaşımı toplumsalı belirleyen temel ölçüt iken, bu evrede en dipte biriken şer'in de paylaşımı küre-

sel bir sorun olarak ortaya çıkar. Şerrin nereden ve nasıl geleceğinin kestirilemediği, hattâ daha bilimsel deyişle hesaplanamadığı bu yeni evrede iki anahtar süreç ortaya çıkar: “Senaryo biçimli düşünme” ve “imal edilmiş belirsizlik” (Giddens, 1997, s. 184). Böylelikle riskler “mahalsizleşme”, “hesaplanamazlık” ve “telafi edilemezlik”le tanımlanabilirler. Telifinin yerini önleme yoluyla sakınma alır ki bunun da tek kaynağı öngörülerdir (Beck, 2014, s. 358-359).

Siberpunk, seyircisini genellikle daha önceden bilinmeyen bir şehre, gezegene ya da yazılıma davet eder. Nerede olduğu belirsiz bu yerde çoğunlukla mekân gotikten futuristiğe üst üste yığılmış nitelikte ya da neredeyse bir laboratuvar sterilliğine sahiptir. Mekânın bu belirsiz ve uçlardaki niteliği onun tekinsizliğine de işaret etmekte ve şerri üretmektedir. Senaryo biçimli düşünmeye dayalı risk toplumuyla bu noktada da örtüşen siberpunk, hesaplanamaz ve telifisi mümkün olmayan bir süreci anlatır. Yapılabilecek şey ise var olanı kahraman aracılığıyla yeniden dönüştürmektir. Bunun için bir senaryoya gerçekten ihtiyaç vardır, çünkü imal edilmiş olan belirsizliği aşmanın tek anahtarı öngörülerdir. Siberpunk, sokaktan gelen bir akım olan Punk’tan referansla mekânı ve bedeni normaldışı tasarımıyla kullanır. “Baş”tan ayağa modayı hattâ normal reddeden punkçılar, saç biçimleri ve renkleri, kıyafetlerindeki zincir ve deri nitelikleri ve bedenlerinin her yerine taktıkları küpeleriyle sistem karşıtı tavırlarını görünüşte de yansıtır. Dolayısıyla siberpunk filmlerde oluşturduğu atmosferi ve tutumu aslında gerçek hayattan almakta ve sürdürmektedir. Amerika Bileşik Devletleri’nde bir karşı kültür ortaya çıkar ve “Bu tepki, filmlerde karanlık, kötülük dolu, paranoid bir atmosfer; her yana dağılmış artıkların bir çöplük hissi verdiği arka planlar, sosyal ve fizik çevreyi kaplayan karmaşasının hüküm sürdüğü sahnelerle kendisini gösterir (Ersümer, 2013, s. 80).

Bilimsel ve teknolojik ilerlemenin toplumsal karşılığına dair Ulrich Beck’in dört tezi vardır: İlki, bilimin verili bir doğaya uygulanmasının ardından, düşünsellikle birlikte bilimin kendi eksiklik ve maliyetleriyle yüzleşmesini gerektiren ikinci bir aşamaya geçildiğidir. Bilimle birlikte gelen kesinlik iddiası saf şüpheye dayalı bu yeni evrede bozuma uğrar. Artık bilim çoğu kez var olanı açıklayan değil, sorunu bizatihi yaratan bir nitelik taşımaktadır. İkincisi, hakikati yitiren bilimin, sorununun üstesinden gelmek için daha fazla bilimselleşmesi gerekmektedir ancak bu da yeniden inanılacak bilimsel hakikati geri çağırarak için yeterli olamamaktadır: “Bilime ilk bakışta atfedilen gerçeklik ve hakikate erişimin yerini, çok sayıda farklı sonuçlara varabilen kararlar, kurallar ve sözleşmeler alıyor. Büyünün bozulması, büyüü bozana da yayılıyor ve böylece büyüü

bozma koşullarını değiştiriyor". Üçüncüsü bilimsel ve teknolojik gelişme ile ortaya çıkan riskler giderek kamuoyuna da sirayet etmiştir ve sonuçları yankılandıkça baskı artmaktadır. Bunun temel sonuçlarından birisi teknolojik bir "tabu toplumu"na dönüşme tehlikesidir. Bugün birçok kurumda aynı cevabı duymak mümkündür: "Şu anda işleminize devam edemiyorum, sistem izin vermiyor." Dolayısıyla Beck'e göre bilimler, en basit iş ve işlemlerden, değişim için yaratabilecekleri eylem fırsatlarına kadar sorgulanması gereken bir süreçte bulunmaktadırlar. Aydınlanma düşüncesinin tabuları "kırıcı" niteliğinin, aracı ve ürünü olan bilimlerin gelinen aşamada tabu "tasarımcıları"na dönüşmüş olduğunu iddia etmektedir. Dördüncü tezinde ise gene de Aydınlanma'nın bitmediğini, bilimsel rasyo-nelliğin yeni bir kapasite ile geliştirilebilir olduğudur (2014, s. 232-236).

Beck'in dört tezine yakından bakıldığında sadece siberpunk değil, bilimkurgu türündeki birçok filmin nasıl bir gerçeklikten beslendiği açıkça ortaya çıkmaktadır. İnsan için üretilen bilim ve teknolojinin gerek siyasal gerilimler ya da hırslarla, gerekse sermaye baskısıyla amacının sapması, çılgın bilim insanları, insanlık-dışı deneyler yapan laboratuvarlar, silâh sanayi için geliştirilen robotlar gibi sonuçlara neden olmaktadır. Böylelikle filmlerde örtük ya da açık biçimde, bilim ve teknolojinin kendisini hesaba çekmesi gerekliliği yani bilimin hakikatinin sorgulanmasına imkân verir. Bu sürecin sonucunda dışarıdan ya da içeriden farklı türlerin, virüslerin, makine ve robotların istilasıyla ikinci olan meselenin kitleselleşmesi söz konusudur. Bu aşamada kahraman ortaya çıkar. Meseleye siberpunk özelinde devam edilirse kahraman da bu sürecin göstergelerinden birisidir. Bugünün kodlarıyla düşünüldüğünde uç da olsa yakın gelecekteki belirsizlik ortamında önceleri neredeyse kitlenin içinde belirsiz bir karakterdir. "Kötü ile iyinin bulanıklaştığı bir dünyanın ürünleri olan siberpunk kahramanları aşırı uçlarda gezinen ancak sempatik özellikler de gösterebilen karşıkültür temsilcisi anti-kahramanlardır (...) Vahşi bir evrende varolan sokak serserileri, teröristler, katiller, uyuşturucu bağımlıları, fahişeler, çılgınlık düzeyinde teknoloji hayranları, kinikler, aldatılmış, şaşkın ve aciz tipler çoğu zaman siberpunk etkisi taşıyan bilimkurgu filmlerinin ana kahramanı olmuşlardır" (Ersümer, 2013, s. 129-130). Bugünün kodlarıyla öteki olmakla tanımlanabilecek kahraman, aslında çok eski bir hikâyeyi, Mesih'in dünyaya dönerek, inananları cennetine götüreceği inancını yeniden üretir. Beck'in sonuncu tezi ise Aydınlanma'ya yönelik hassasiyetini koruyan metnin "kuramın kurmaca ile birlikte anlaşılması" ve son bölümde tartışılacak olan di Lampedusa stratejisine dair iddialarıyla örtüşmektedir.

Aydınlanma sürecinin sona ermediğini, yeni bir kapasite ile sürdürülebileceğini iddia eden Beck de ilerleme idealinin politik karşılığı ile çarpışır. İlerlemenin kendisinin de riskli bir hâl aldığını iddia ederken, ilerlemeye duyulan imanın sorgulanmadığını, bu nedenle de ilerlemenin ideolojiden çok da öte bir şey olduğunu iddia eder. İlerleme hakkındaki toplumsal mutabakat yani teknolojideki ilerlemenin sosyal alanda da gerçekleştiği ya da gerçekleşmesi gerektiği hakkındaki mutabakat neredeyse ortadan kalkmıştır. Kendi başına ilerleme kendisini ideal biçimiyle di Lampedusa stratejisinin amacı olarak ilân etmiştir. “İlerleme inancı, oy kullanmanın yerini alır. Üstelik soruları da ikame eder, bilinmeyen ve sözü edilmeyen hedefler ve sonuçlar için peşinen alınan bir tür rızadır. Siyasi program bakımından bomboş olan ilerleme için, sanki cennete giden yolmuşçasına toptan anlaşma talep edilir. İlerleme modeli, demokrasinin temel gereklerini baş aşağı çevirir” (Beck, 2014, s. 322). Bunu anlayabilmek, sosyal ve siyasi kültürün teknoloji ile ilişkisini anlamaktan geçer. Bu ilişkiyi “ilerleme mutabakatı” olarak adlandıran Beck’e göre bu ön kabulü anlamak için onun dayandığı üç şartı kavramak gereklidir: İlki, uyumlaştırıcı bir formül olan teknik ilerlemenin aynı zamanda sosyal ilerleme olduğudur. Bu ilerleme herkes içindir ve yaşam standartlarını doğrudan etkiler. İkincisi, teknolojik ve sosyal ilerlemenin eşdeğer görülmesi bazı olumsuz toplumsal sonuçlar yaratabilir (vasıfsızlaşma ya da çevre kirliliği gibi). Ancak bu toplumsal sonuçlar belli grupların deneyimlediği münferit durumlar kabul edilir ve teknolojinin vaatlerinden vazgeçirecek değildir. Sonuncusu ise, teknoloji politikalarının dayandığı ilerleme mutabakatının taşıyıcıları olan taraflar yani sendikalar ve işverenlerdir. Devletin artık görevleri “dolaylılık”la tanımlanabilir: Toplumsal olayları bastırma, ortaya çıkan riskleri kontrol etme gibi. Ancak ilerlemenin esas taraflarınca (sendikalar ve işverenler) sorgulanmadığı bu mutabakat durumu giderek sorunlu bir hal almaktadır. Mutabakatın tarafları yerlerini ikincil olanların çatışmasına bırakır: Devlet ve protestocu yurttaşlar (2014, s. 301-305).

Bilimkurgu sinemasının üç ana teması ile Beck’in söz ettiği üç şartın konusu arasında bir paralellik kurmak, fantezi evreninde gezinmeyi gerektirmemektedir: “Fantastik yolculuk”, ilerleme idealinin kat ettiği süreçtir. Bu süreçte teknik ilerlemeye yönelik heyecan sosyal ilerlemenin önüne geçmesiyle ilerleme, insandan uzaklaşmış “fantastik” bir niteliğe bürünmüştür. “Dehşet verici karşılaşmalar” ya da “istilalar”, olumsuz şartlar altındaki belli grupları kurban etmek ya da görmezden gelmeye denk düşmektedir. Bu filmlerde genellikle bir tür diğerini yok eder. “Çılgın bilim insanı” sermayedarlara karşılık gelir çünkü sermaye devrini

hızlandırmak amacıyla bilim ve teknolojideki tüm insani niyeti giderek yok etmektedir (Bu üç temanın sinemadaki ayrıntıları için bkz. Roloff & Seesslen, 1995, s. 131-133). Aslında Punk'tan aldığı güçle mutabakat meselesine biraz mesafeli dursa da siberpunk'ta asıl mutabakat koşulları ya tek başına devlet ya da sermayenin kontrolündedir ya da bu ikisi arasında sağlanmıştır. Sermaye tam mânâsıyla hâkim olduğu bilim ve teknolojiyi, hukukun ve hattâ devletin sınırlarını da aşan sonuçlara neden olacak biçimde üretir ve kullanır. Kitleler tarafındaysa yaşam "biricik teknolojiden arta kalan" biçimiyle deneyimlenir. Teknolojik ilerlemenin sosyal ilerlemeye denk düştüğüne dair yanlış mutabakat, ancak yazılımın evreninde mümkündür. Bu denkliğin peşinden gitmek yerine olumsuz toplumsal koşullara işaret eden siberpunk filmler, genellikle insanlık dışı faaliyetleri sürdürenlerin kahramanlar aracılığıyla neredeyse ilahî biçimde cezalandırılması ile nihayetlendirilir. Hattâ bazılarında şirketlerin doymak bilmez hırslarına yataklık eden devletler, daha sonra "kandırıldıkları" sonucuyla temize çekilirler. Burası siberpunk'ın da bir di Lampedusa stratejisi olarak nasıl kullanıldığına dair iyi bir önektir. Kötülerin kahraman tarafından cezalandırılması, devletin temize çekilmesi ve mutabakatın olumlu ya da olumsuz biçimde de olsa sağlanması ya da sağlanma olasılığının doğması ile film sona erer. Burjuvazinin imtiyazını sürdürebilmesi için kitleleri makinelerine inandırması gerekmiştir. Bu inancın kaynağı din ya da diğer bir inanç biçimi olmayacağına göre, edebiyatın ve sinemanın bu boşluğu doldurması zor bir tahmin değildir. "Teknoloji ve serüven birbirine bağlanıp sömürge mitolojisinin uzantısını oluştururlarken spekülasyonun yerini bilimsel-sosyalizmin toplumcu ütopyasının alması söz konusu olduktan sonra, istenmeyen bu sosyal ütopyanın yerine doğabilimsel-teknojik ütopyanın konmasından daha akla yatkın ne olabilirdi ki?" (Roloff & Seesslen, 1995, s. 36-37). Bu metnin iddiasına göre filmler sadece eleştirel nitelik taşıdıkları için incelenmeye değer değildirler. Tarih boyunca beraberlerinde getirdikleri ancak bugün "yanılsama" iddiasıyla dışlanan her mit ya da fantezi bugünü ve geleceği anlamak üzere farklı bir şeyler söyleyebilir. "*Bu türün 'çekirdeğini oluşturan 'mitos yaratma' eğilimi ya da bu anlamdaki ideoloji, başka hiçbir türde, bilim-kurguda ulaştığı yetkinliğe ve belirginliğe ulaşamamıştır*" (Roloff & Seesslen, 1995, s. 49).

Risk toplumunda ilerlemeye duyulan inancın insanın teknolojisine duyduğu öz/güvende temellendiğini söylerken Beck, diğer yandan bilim ve ekonominin üretici güçleriyle birlikte Tanrı'nın ve Kilise'nin yerini aldığını iddia eder ancak buradaki temel fark sorumluluklarını reddetmeleridir (Beck, 2014, s. 322). Beck'in inanç iddiası, bu metinde öne sürülen ilerlemenin ideale dönüşmesiyle modern insanın "en çok da kaçtığı

şeyin içine düşmeye yazgılı olduğu” ön kabulüyle örtüşür. Aklını kullanarak mitleri yaşamın her alanında dışlayan insan, en büyük mitini, ilerleme idealini yaratmıştır. Yani tanrısallaşma çabasıyla insan düşünömsel modernleşme evresinde de aynı ideali gözetmektedir. Beck bu savı, modernleşmenin bugün düşünömsellik evresinde olmasına rağmen temelinin çok da değişmediğini, sanayi toplumunun da ortadan kalkmış olmadığı iddiasıyla güçlendirir. Devrimlerin, seçimlerin, karşıt eylemlerin, toplumsal hareketlerin sanayi toplumunu farklılaştırırsa da yapısal anlamda aynılığını güçlendirdiğini ve sürekliliğini sağladığını iddia eder (Beck, 2014, s. 10-11). Diğer yandan tedbir ve öngörü söylemiyle riskler, her zaman gelecek yönelimlidirler ve ilerleme sürecinin bir parçası olarak hattâ yan etkilerinin tarihin motoru olduğu iddia edilir (Beck, 1999, s.69 ve Beck 2014, s. 339).

İnsan-ötesine ve yöndeşmiş teknolojilere ilişkin fikirlerin ve hattâ bilimsel gelişmelerin deneme alanlarından biri olarak görölebilecek siberpunkta insanın kusursuzlaşma süreci de önemli bir yer tutar. Daha sonraki bölümde derinlemesine ele alınacak olan Hz. İsa'nın “kusursuzlaşma” buyruğu günümüzdeki süreçte ahlâka dayalı manevi niteliğini yitirerek, seküler bir kaide olarak bilim ve teknoloji aracılığı ile bedenın kusursuzlaşmasına dönüşmüştür. Bilimkurgunun yirminci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte dışarıdan gelen tehlike ya da istila korkusunun içeriye de taşınmasıyla bedenın kendisi de filmlerin temalarından birisine dönüşmüştür. Siberpunk'ta ise bu sürecin en gelişkin biçimleri ortaya çıkar. Teknoloji gerek donanım gerekse yazılım olarak bedenle bütünleşmiştir. İnsan kendi başına bir meseledir artık çünkü insan teknoloji içerirken, teknoloji insani özelliklere sahip olmaya başlar. “Teknoloji-beden bütünleşmesi temasını sahneye siberpunk, insanoğlunun farklı bir evrimsel noktaya, insan-sonrası bir aşamaya ulaşabileceği yönünde –bazen bir siborg olmanın da ötesinde– hedefler gösterir. İnsan-sonrası aşamanın son evresi; fiziksel, zihinsel, psikolojik kapasitesini arttıran insanın kendi kendisini programlayıp yapılandırabilen, potansiyel olarak *ölümsüz bir varlık* haline gelişidir. İnsanı insan yapan özelliklerin kaybı bakımından, bu aşama disütopyan bir boyut taşır, bununla birlikte siberpunk bilimkurguları insan-sonrası aşamaya karşı kararsız bir sempati gösterdiği bilgisine sahibiz” (Ersümer, 2013, s. 118).

Hıristiyan öğretisini ve Hz. İsa'yı takip ederek kusursuzlaşacak ve böylelikle cennete gitmeye hak kazanacak müminden, kusursuzlaşma buyruğunun sekülerleşmesi sonucunda tanrısallaşan insana dönüşüm, bir risk olarak ortaya çıkmıştır. Bu, bilimkurgunun da temel meselelerinden birisidir çünkü kusursuzlaşan insan bu kez en korktuğu sınıra ulaşmıştır:

Tanrı. Tanrı'yla altı yüzyıldır süren hesaplaşmasında bir şekilde, belli belirsiz kulluğun da sınırlarına ulaşır. Ancak bu sınır kendi varlığı kadar ilerleme idealinin de sarsıntıya uğrayacağı yerdir çünkü yalnızca siberpunk değil, tüm bilimkurgunun da paralel evrenlerde, atomun çekirdeğinde, simulakr'da, aradığı ve kendisini temellendirdiği eksen çöküntüye uğrar. Bilimkurgunun kahramanı arada bir Tanrı'nın katına çağrılrsa da geri dönmeyi bilir ve bu tamamlanmamış yaşamı dönüştürmeye devam eder (Roloff & Seesslen, 1995, s. 73). Gerçekliği üretebilmenin koşulu, Aydınlanma düşüncesi her ne kadar reddetse de dinsel ya da metafizik öğelerle mümkündür: Teolojik nitelik taşıyan "eşitlik, özgürlük, kardeşlik" sloganı bu iddiaya verilebilecek en iyi örnektir. Bu çerçevede metafizik, ütopyanın materyalizmle yoğrulduğu modernitenin gelişkin aşamasında kendisini karşı ütopyada gösterir. Eğer bir ilişkilendirme gerekiyorsa, bilimkurgu bu anlamada ütopyadan çok metafiziğe yakın durmaktadır (Roloff & Seesslen, 1995, s. 102).

Tıpkı risk toplumunda yaşamın tamamını olduğu gibi, bilimkurguyu ve dolayısıyla siberpunk'ı tanımlayan temel kavramlardan birisi de "belirsizlik"tir. Bu belirsizliğin bir durum olarak ortaya çıkışının ilk kaynağı ise siberpunk'ın bilim ve teknolojinin neden olduğu dönüşümün olumlu ya da olumsuz olacağına yönelik kararsızlığıdır (Ersümer, 2013, s. 136). Belirsizliğin diğer bir kaynağı da mekâna olduğu kadar, türlere ve zamana ilişkin –kendi içinde tutarlı olsa da– görünüşteki karmaşadır. Tema ve motifler birbirleri üzerine yığılmış izlenimi verirler. Bu nedenle verili sınırlar siberpunk için oldukça sarsıcıdır. İnsanın, makinenin, yazılımın, şehirlerin dönüşüm geçirmiş ya da geçirmekte olduğu zamanları anlatan siberpunk için yeni sınırlar ancak bir mücadelenin sonucudur. Bu da ona di Lampedusa stratejisi olma niteliği kazandıran önemli bir etkidir. "Filmler, riziko toplumunun içerdiği tehlikeleri belli belirsiz algılayan ya da bastıran insanların önemli sübapları, gerilim boşaltma araçları olarak, popüler kültürün geleneksel işlevini bir kez daha yüklenmişlerdir" (Roloff & Seesslen, 1995, s. 346).

Beck'e göre geçmişteki ütopyaların yerini, yan etkilere ilişkin spekülasyonlar alır ve distopyalar öne çıkar. Buna bağlı olarak da gelecek tasarımı parlamentoda değil, laboratuvarlarda ya da ofislerde gerçekleştiği iddiasıyla ister istemez bilimkurgu sinemasına ve özellikle de siberpunk'a referans vermektedir (2014, s. 336). Geleceğe dair düşünce üretmede iki farklı yöntem ve uygulama alanına sahip risk toplumu ve siberpunk'ın seçtiği konular ve anlattığı hikâyelerle aslında birbirlerinden çok da uzakta durmadıkları iddiası, aralarındaki paralelliklere dikkat çekilerek, bu bölümde ele alınmıştır. Öngörüye duyulan ihtiyacın dışında, modern in-

sanın akla uygun olmaması nedeniyle bilinçdışına atarak, kendisinden uzaklaştırdığı birçok mitik ya da fantastik ögenin bilinci zorlayarak, su yüzüne çıkması tartışılması gereken diğer bir boyuttur. Bu bağlamda bilimkurgunun hattâ risk toplumunun köklerini ütopyada aramak gereklidir. Kısa bir etimolojik geçişle örtüşme tekrar edilebilir: Ütopyalar seyahatlerini anlatırken coğrafi istilalardan motivasyon sağlarken, riskin on altıncı yüzyıldaki karşılığı “bilinmeyen sulara yelken açmaktır”. Her ikisi de Batılıdır ve modernitenin gelişim sürecine paralel olarak bu her iki kelime de önceleri yere ilişkinken, tarihsel süreç içinde “zamana” ilişkin anlam kazanırlar (risk kavramı için bkz. Giddens, 2000, s. 36).

## GEÇMİŞ: ÜTOPYA VE BİLİMKURGU

Bilimkurgunun kurama başta öngörü olmak üzere, çeşitli olanaklar ve tartışma alanları açabileceği iddiası, aslında onun sırtını dayadığı düşünme geleneklerinden kaynaklanmaktadır. “Bilim-kurgu, ütöpik edebiyat ve gotik fantezinin kaynaşmasından oluşmuştur” ve “Türün temeli, romantik anlayışın özgürlük ile mutluluğu bağdaştıramayan denklemdir” (Roloff & Seesslen, 1995, s. 112,113). Tarihsel bakımdan bu düşünme biçiminin ilk modern durağı ütopyalardır. Ütopya modern bir anlatı türü olarak Rönesans’la ortaya çıkan tanrılaşması talebinin izini sürme imkânını da sağlar çünkü ütopya insan eliyle “...insanlığın refahı, güvenliği ve mutluluğu için idealize edilmiş en iyi toplumsal düzen...” olma iddiası taşır (Tandaçgüneş, 2013, s. 19).

Kuşkusuz toplumsal kuramların hattâ ideolojilerin de kendi çerçevelerinden bu iddiayı taşıdıkları söylenebilir ancak ütopyayı diğer ideal toplumsal tasarımlardan ya da kuramdan ayıran ilk unsur, onun bilimkurgu niteliği taşımasıdır (Kumar, 2005, s. 37). İşte bu fark, bu metinde işaret edilen kuram ve kurmacanın ayrışmasının ortaya çıktığı noktadır. Ütopyanın başka dünyalar için öngörü üretmesi, bu öngörülerin akılcı yöntemlerle planlanabilir ve hesaplanabilir olmaması, diğer yandan elde edilen öngörünün kurgusal olması nedeniyle kuramdan dışlanmıştır. Bugün geldiğimiz aşamada görünen odur ki bu ayrışma, tıpkı ilerlemenin yöntem olmaktan çıkarak, ideale dönüşme sürecinin bir devamı gibi, ne kuramın “bilimsel” hakikatini koruyabilmiş ne de ütopyayı yaşatacak yeni fikirler üretebilmiştir.

Ütopyayı kurmaca olan diğer türlerden ayıran özelliği onun daha yoğun biçimde siyasal bir spekülasyon içermesi, yazarın okuyucusunu bu yönde etkilemesi amacı taşımasıdır. Altın Çağ efsaneleri, Binyılcılık, ideal kent anlatılarından ütopyayı farklılaştırırsa ütopyadaki asıl mesele-



nin "iyi toplum" olmasıdır. Ayrıca diğer türlerin hiçbirisinde "anlatımcı kurgusalılık" niteliği yoktur (Kumar, 2005, s. 37-48). İşaret edilmesi gereken diğer temel bir ayırım da toplumsal kuram ve ütopyacı toplumsal kuram arasındadır. Toplumsal ya da siyasi bir kuram ütopyadan biçime ilişkin herhangi bir niteliğiyle değil, insan doğası ve ona yaklaşım biçimiyle ayrılır. Kurama göre insan doğası kusurludur ve ister rıza ister zor yoluyla kurallarla ve bir fail aracılığıyla sistem oluşturulur. Ütopyacı toplumsal teori ise insanın henüz değil ama mutlaka kusursuzlaşabilir olduğuna dair inanca sahiptir. İnsanın artık dünyevi olan kusursuzluğu yakalaması mümkündür ve böylelikle dünya üzerindeki çatışmalar ve yoksunluklar engellenebilir. İşte bu noktada tekrar insanın tanrısallaşma talebi vücut kazanır. İnsan, Tanrı olamaz belki ama tanrısallaşarak, tarihe hükmederek, sahnedeki yerini alabilir. Burası aynı zamanda iktidar mücadelesi olarak tanımlanabilecek siyasetin geçersiz hale geldiği yerdir. Zaten bu kusursuzlaşabilir niteliğe duyulan inançla ütopyacı kuramda siyaset genellikle küçümsenir. Belli kuralların uygulanmasıyla ortaya çıkacak iyi toplum fikri toplumsal kuramdan farklı olarak, iyiliğin içkin olarak toplumun örgütlenme biçiminde saklı olduğu inancından kaynaklanmaktadır (Kumar, 2005, s. 49-55).

Marx başta olmak üzere on dokuzuncu yüzyıl düşünme geleneği ütopyacılığı kendisine rağmen dışlamıştır. Comte'un üç hal'inin pozitivist evresinde klasik ütopyanın kusursuzluk ve sona kavuşma dürtüsü açıkça görülebilir. Keza Saint-Simon ya da Herbert Spencer da ütopyaya yaklaşan isimlerdir. Bu etkiye rağmen ütopyalar küçümsenerek, bilimsellik kaygısıyla düşünce ortamından uzaklaştırılır. Sonuçta ütopya kendisini bir şekilde kurama dâhil edemeyince görünmez hale gelir. Oysa esasen gerilim dönemlerinde patlak veren ve güçlenen ütopyacı düşünme ve ürünler sosyolojik bir çözümlemeye de potansiyel sunmaktadır. Bugün ütopya yaşasaydı, toplumsal hareketlerde kendisine yer açabilirdi ki feminizm bu potansiyeli vaktiyle ve hayliyle güçlü biçimde kullanmıştır (Kumar, 2005, s. 160-161).

Ütopyaya yüzeysel bakıldığında, onun ne klasik dünyada ne de Ortaçağ'da olmayan, modern bir tür olarak doğduğunu söylemek zordur. Bunun temel nedeni, ütopyanın kendisinden önceki düşünme süreçleriyle kurduğu ilişkinin güçlü yapısıdır. Klasik dönem ve Hıristiyanlık'tan birçok öğeyi kendi içinde harmanlayan ütopya, "olmayan yer"lere; bazen adaya, bazen bir vadi, bazense bir dağa ya da kente işaret etmektedir. Her durumda ütopya şu anda, burada değildir. Rönesans'ta klasik eserlerin yeniden okunması, Hıristiyan öğretinin hâlâ sıcak olan etkisi ve aynı zamanda içinden geçilen karmaşık politik sürecin baskısı bu dünyadan uzakta,

başka bir yerde daha iyi bir yaşam ihtimalini düşlemeyi beraberinde getirmiştir. Önceki bölümde filmlerdeki mekân tasarımlarının da benzer bir tavır taşıdığı söylenebilir. Bilimkurgu seyircisini çoğunlukla şu anda ve burada olmayan mekânlarda, gezegenlerde hattâ boyutlarda misafir eder. Bu bağlamda bilimkurgunun teknoloji ve mitolojiyi harmanladığı söylenebilir.

Hıristiyanlık ve ütopya ilişkisi diğerlerinin arasında birbirlerini en çok iten ama aynı zamanda çeken ilişkidir. Din ve ütopya arasındaki çatışma, ilerleme idealine benzer biçimde sekülerleşmeyle ilgilidir. Hıristiyanlığın öte dünyaya ilişkin yönelimi ve zaman kurgusu, ütopya dünyevileşir ve insan kendi cennetini kendi eliyle ve dünyadayken yaratır. Aslında tanrı-sallaşmış insan düşüncesi Hz. İsa'dan bu yana izi sürülebilecek denli köklüdür ve bunun iki yönü vardır. İnananlarına doğru yolu gösteren Hz. İsa, bazı mezheplere göre yarı insan, yarı Tanrı'dır ve Hz. İsa inananların kendilerini kusursuzlaştırmaları gerektiğini salık vermiştir (Kumar, 2006, s. 26-29). Hıristiyan bir müminin kusursuzlaşma çabasının mükâfatı yalnızca cennet fikrinde ortaya çıkmaz, aynı zamanda Hıristiyanlık tarihi içinde heterodoks akımlarca beslenen Binyılcılık geleneği de bu düşüncüyü besler. Hattâ bu gelenek Augustinus'un *Tanrı Şehri*'ni dünyevileştirerek yeryüzüne indirir. Hattâ daha öncesinde Antik Yunan ve Romalı döngüsel zaman anlayışının yerini, Eski Ahit'e dayalı kehanetlerin vaat ettiği Kenan Şehri fikriyle başı ve sonu belirli düz çizgisel ilerleyen zamana bırakmıştır. Hıristiyanlık'la beraber de bu vaat Mesih'in ikinci gelişine taşınır (Kumar, 2006, 29-32). Mesih'in ikinci gelişiyile, cennete gitmeden yani kıyametten hemen önceki dönemde iyi bir yaşam kusursuzlaşmış insanı beklemektedir. Ancak daha sonraları bu kusursuzlaşma da sekülerleşerek, manevi boyutunu terk edecektir. İnsan-sonrası çalışmalar da siberpunk'taki insan ya da beden anlayışı da bu geleneğin ters kutupları olarak düşünülebilir. Birisi güzel günler vaat ederken, diğeri gelecekteki çöküntünün hikâyesini anlatır. Her ikisi açısından da Hz. İsa yarı Tanrı, yarı insan olarak kusursuzlaşmanın yolunu açmıştır. Ancak Aydınlanma'yla sekülerleşen modern insan bedene ve kusursuzluğa bakışını da ilahî olandan yeryüzüne, ruhtan bedenine indirmiştir ve teknoloji bu sürecin olanağıdır. Kuşkusuz bunun riskleri ve yan etkileri vardır ki gotikten beslenen siberpunk bize bu hikâyeleri anlatır.

Onca görüş ayrılığına rağmen cennetin bu dünyada mı, öte dünyada mı olacağına dair ortodoks ve heterodoks düşüncüyü Joachim "Kutsal Üçlü Öğretisi"yle, aforoz edilmeden uzlaştırır. Joachim de kendisinden önceki ve sonrakiler gibi üç odaklı ilerleyen bir tarih çizgisi önermiştir: Tanrı'nın düzeni, Oğul'un düzeni ve Kutsal Ruh'un düzeni. Son düzen

din ve ütopyanın kesiştikleri evredir. Gelecekteki cennetin bir benzerinin Dağ'daki buyruklara göre yaşandığında bugün kazanılması mümkündür. Önerdiği bu çizgi, içinde Campanella'nın da bulunduğu birçok Rönesans düşünürünü etkilemiştir çünkü son dönemin faili her ne kadar keşişler olarak gösterilse de cenneti binyılcılık ve ondan referansla ütopya üzerinden bugünde yeniden düşünmek de mümkündür (Kumar, 2006, s. 34-35). Meselenin kurumsallaşma boyutunda kilise devasa bir etki alanı yaratırken, kilisenin yanında, tıpkı binyılcılık ve kusursuzlaşma fikri gibi, manastırlar da ideal yaşama, ütopya zemini hazırlar. Amaçları ibadet ve derin düşünce olan insanların özgürce buldukları ve sınıfsal farkların olmadığı, katı kurallara sahip olan manastırlar, kendi kendilerini sürdürbilmek için gündeliğin sistematik bir şemasını yalıtılmış olmaları nedeniyle laboratuvarlarını sunarlar. Bu laboratuvar dışarıda kalanın, şehrin ya da kasabanın üretim süreçlerini de belirlemiştir (Kumar, 2006, s. 36-37). Kusursuzlaşma düşüncesinin ütopya ile ilişkisi "ilk günah" ile ilgilidir. Bu ivmeyi Rönesans insanı Prometheusçu bir tavırla bilimsel düşünce ile sağlar. Ütopya, F. Bacon'ın *Yeni Atlantis* ile birlikte bilimsel nitelik kazanır ve bilim, kusursuzlaşmanın/ilerlemenin önündeki her türlü engel için sonsuz bir cevap olanağı yaratmıştır. "Bilimin ve teknolojinin ütopyanın içine sokulması, ona ilerleme fikrini de getirdi. Bilimsel ve teknik gelişmede son bir durma noktası olamaz ve bu yüzden ütopya da herhangi bir son durma noktasına ulaşamaz" (Kumar, 2006, s. 53, 59).

Aslında birçok ütopya bir bakıma "şenlikli toplum" (Illich, 2011) denemesi olarak da görülebilir. Her ne kadar bilimsel ilerlemeye sırtını dayamış olsa da henüz ilerleme bir ideal olarak insandan ve insani olandan muaf bir nitelik kazanmamıştır. Ütopya'daki tüm yenilik daha iyi bir yaşam için kurguya dâhil edilir. Yani ilerleme iyi bir yaşam olanağına hizmet etmektedir. Bunu yaparken eleştiriyi de malzemesine katar. On altıncı ve on yedinci yüzyılın zorlu dönüşüm koşullarına ve baskılarına karşı bir açılım olan ütopyalar bu dönemde her şeyin ötesinde yoğun miktarda hâkim koşullarının hicvini içerir. Örneğin *Ütopya*'nın yazarı More'un destekçisi Erasmus'tur ve Hümanizmin *Ütopya* üzerindeki etkisi açıkça izlenir. *Ütopya* dönemin İngilteresi'nin eleştirisini sunar: Sınıfsal ve sosyal ayrımlar ortadan kalkmıştır ve barışçıl ve eşit insanların yaşadığı bir yerdir (Tandaçgüneş, 2013, s. 22-23). F. Bacon ile birlikte demokrasi ve bilim, ütopyanın konusudur artık. Bu süreçte bilimsel ütopyanın bilim ve teknolojiyi yoğun kullanmasına rağmen bilim hâlâ ahlâki ideallerin hizmetindedir. On sekizinci yüzyılda özellikle Fransız Devriminin etkisiyle ütopya, bilim ve ilerleme arasındaki ilişki daha da güçlenir, ütopyadan beklenti toplumsal kurama da destek verecek motivasyonu sağlamasıdır

(Tandaçgüneş, 2013, s. 94-97). Edebî bir tür olarak on dokuzuncu yüzyılda kuramın ötelemesiyle duraklama evresine girmiştir ancak aslında ütopya, sosyalist kuramın gelecekte öngördüğü düzenin bir biçimidir (Tandaçgüneş, 2013, s. 97).

Bilimkurguyu ve daha birçok türü besleyen ana damar ütopya olsa da gene on sekizinci yüzyılda popüler hale gelen “gezi edebiyatı” da önemli bir duraktır. Gezi edebiyatı ve ütopya arasındaki açık ilişki her ikisinin de genellikle öte diyarlara yapılan gezilerden oluşmasıdır. Ütopyada bu gezi zihinsel bir etkinlikken, gezi edebiyatı çoğunlukla sömürge diyarlarında edinilen deneyimlerden kaynak almaktadır. Aklın ve Aydınlanma’nın ışığında, büyüsel ve mistik olan her şey Avrupa’nın düşünsel dünyasından ihraç edilse de insani olan bu öğelerin –sorumluluğu başkasında, sömürgelelerde olmak kaydıyla– misafir edilmesi aynı zamanda sömürgeciliğin sürmesinin motivasyon kaynaklarından birine dönüşmüştür. (Roloff & Seesslen, 1995, s. 19). Burjuvazi için bu dönemde geziler, seyahatler bireyin eğitiminin bir parçasıdır. Olgunlaşmanın bir yöntemi olarak görülen bu deneyim, kişinin kendi sınırlarının keşfi anlamına da gelmektedir (Roloff & Seesslen, 1995, s. 26). Ancak akıl yoluyla insana dair her şeyin açıklanamadığını deneyimleyen Batılı insan, doğal olanı ya da doğa ile uyumlu olanı daha hırçın biçimde dönüştürmeye başlamıştır. Bu sürecin etkisini gezi edebiyatında sürmek mümkündür. Önceki gözlem ve incelemenin yani doğal olan ve akıl arasındaki ilişkiyi kavramaya yönelik anlayış yerini, doğayı ve doğalı bir tehdit olarak görüp dönüştürmeye bırakır (Roloff & Seesslen, 1995, s. 22).

Doğa ve doğaya ait olan, henüz “uygarlaşmamış”la ilişkisini bu tarzda kuran modern insanın (burjuvanın), içinde yaşadığı toplumdaki diğerlerine de geliştirdiği korkuya dayalı bastırma ve yok sayma alışkanlığı kendisini “gotik roman”da gösterir. Gotik roman, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında akıl dışının geri dönmesinden duyulan korkunun yanısıra, işçi sınıfının burjuvazi karşısına devrimle dikilme tehdidinden duyulan endişeden beslenir. Burjuva kendisinin de benzer bir yoldan, devrimle kendisine yer açtığını unutmak ister. Bu atmosferde gezi teması da dönüşüme uğrar ve felsefi değerini yitirerek, Ortaçağ’ın fantastik dünyasını geri çağırır. Romanların mekânları Ortaçağ kilisesi, manastır ve şatolarından alması nedeniyle gotik olarak nitelendirilir (Roloff & Seesslen, 1995, s. 31-32). Tıpkı imtiyazlıların aynı kaldığı gibi, gotiğin de bilimkurgu, özellikle de siberpunk üzerinde etkisi sürmektedir. Filmlerdeki beden ve mekân tasarımı gotikten, aslında daha radikal bir deyişle araçsal aklın ve sınıflı toplumsal yapının güçlenerek sürmesinden kaynaklanmaktadır.

Ütopya somut-politik bir tasarımdır. Bu tasarımın kuramsal ve siyasal bir sürece dönüşmesi temel hedeftir. Dolayısıyla ütopya bu yönüyle sosyal bilimlerin bir yöntemi olma niteliği taşımıştır (Roloff & Seesslen, 1995, s.91-92). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar siyasal hedefler taşıyan, felsefedeki ve edebiyattaki biçimleri örtüşen ütopya; yüzyılın ikinci yarısındaki bilimselleştirilme çabalarıyla dönüşür. Sosyalizm ütopyası bir bilimsel söylemin uygulamaya dönüşmesidir. Sosyalizmin üretimin araçlarının ortaklığı gibi birçok söylem ve edimi ütopya ile örtüşürken, aslında aralarında aşılabilir bir farklılık vardır. "Toplumsal ütopyanın anlamı, ideal devlet fikrinde anlam ve işlevine kavuşur; oysa bilimsel sosyalizmin ütopyasında özellikle en ideal devlet, devlet olmayan devlettir" (Roloff & Seesslen, 1995, s. 91-93).

Tarihsel bakımdan bilimkurgunun hikâyesi de bu aralıktan başlar. Bazılarınca bilimkurgu edebiyatı Edgar Allan Poe ile başlarken, bazıları Mary Shelly'nin Frankenstein'ını işaret eder (Ersümer, 2013, s. 10 ve Roloff & Seesslen, 1995, s. 34). Dönemin diğer türlerine göre aklın ve bilimin izinde ilerleyen bilimkurgunun doğaüstü yaratıklar yerine, gene seyahatlere ama bu kez daha akılcı bir bilim ve teknoloji ilişkisiyle yönelmiş olduğu söylenebilir. "Bu yüzden Frankenstein'ın Gotik formuna eklenen, olayların bilişsel mantık ile açıklanabilirliği, bilimkurgu için bir yol ayrımını işaret ediyordu" (Ersümer, 2013, s. 10-11). Bu seyahatlerde dikkat çeken unsur akla ve bilime uygun olmayan her tür yok olmak üzere, bir süreliğine varlığını sürdürür. Ancak aklın tüm egemenliğine rağmen bilimkurgunun hamuru, korku ve fantastikle yoğrulmuştur (Ersümer, 2013, s. 11-13). Bilimkurgu sineması ise ilk örneğini Georges Méliès'nin, Jules Verne'den uyarladığı *Aya Seyahat*'tir. Méliès'nin filmi edebî eserin gelişkinliğine sinema perdesinde ulaşamamıştır ki genel tarzına bakıldığında böyle bir derdinin olup olmadığı da tartışılır. Genel olarak süslü dekor ve kıyafetleri yan yana getirerek büyüsel bir evren yaratmaktır. Diğer birçok "tiyatrodan sinema çıkarma" deneyimi gibi, Méliès'nin de türe has bir dil oluşturamadığı söylenebilir.

Bilimkurgu edebiyatı popüler dergilerde yayımlanan hikâyelerle başlar. Bu dergilerden ilki Hugo Gernsback'ın 1926'da yayımlamaya başladığı *Tuhaf Öyküler*'dir (*Amazing Stories*). Gernsback bu yayını "science-fiction" terimiyle anlatmaya çalışır. Zamanla bu terim sciencefiction'a dönüşecektir. Bilimkurguyla teknoloji ve mühendisliğin gerçek buluşması W. Campbell'ın yönettiği "Şaşkırtıcı Bilimkurgu" (*Astounding Science-fiction*) dergisiyle gerçekleşir. Tarihsel olarak II. Dünya Savaşı öncesinde bilimkurgu, "anlatım araçlarının anlatılan karşısında ikinci derece önem taşıdıkları bir tür" iken, savaş sonrasında kentli orta sınıfın zevkine hitap

eden “üslubun şıklığına” önem veren bir nitelik kazanmıştır. Bu yalnızca bir üslup meselesi değil, aynı zamanda kültürel bir dönüşümdür. Geleneksel Amerikan düşüncesine oldukça uzak, ona yabancı iken, “Yahudi” ve “entelektüel” bir kimlik kazanmıştır. Bu yönüyle içinden çıktığı kültürün kitleselliğine alternatif bir tutuma sahip olduğu iddia edilebilir (Roloff & Seesslen, 1995, s. 43-46).

Bilimkurgunun gelişim serüveni hızlı bir patlamayla 1953’lerde yayımlanan otuz dergiyle sürerken, aynı hızla düşüşe geçmiş ve dergi sayısı 1960’ta altıya inmiştir. Ancak diğer yandan 1960’ların ortasında İngiltere’de başlayan “Yeni Dalga” akımıyla birlikte bilimkurguda “edebiyatlaşdırma” çağrısı önem kazanmıştır. Edebiyatlaşmakta olan bilimkurguya dış meselelerin yanında iç dünyanın da araştırılması yeni bir alan açar. Dergi türünde ilerleyen bilimkurgu ancak bu dönemde kitap formatına kavuşur ki bu kitaplar çoğunlukla popüler tüketimin göstergelerinden birisi olan cep kitaplarıdır. Bu dönemde bilimkurguda okuyucusunun karşısına bir toplum tasarımı değil, devlet tasarımı çıkar. Bu devlet, soğuk savaş ruhuna uygun olarak insan düşüncesinin denetimiyle yakından ilgilenen disiplin ve denetim aygıtlarına sahiptir. Diğer yandan devletle işbirliği içinde olsalar da aslında devletin gücüne talip olan sermayenin türleri meteoroloji uzmanlarından reklâm şirketlerine kadar genişletilebilir (Roloff & Seesslen, 1995, s. 46-56).

Bilimkurgunun 1950’lerdeki hızlı patlamasının nedenlerinden birisi de kolaylıkla tahmin edileceği üzere II. Dünya Savaşı ve özellikle de Japonya’ya Amerika Bileşik Devletleri’nin attığı iki atom bombasıdır. Bu dönemde filmler doğrudan deneyimlenen savaşla ilgili bir hikâyeyi ele almak ve tartışmak yerine, düşmanlara karşı tedbir alınması gerektiği fikrini beslemişlerdir. İstila temasının süreç içinde ilerleyişi bir tür sekülerleşme sürecine de işaret etmektedir. 1950’lerde Tanrı’nın cezası olarak görülen istila ya da atom bombası Eski Ahit’in Öç Tanrısıyla örtüşmektedir. 1960’larda ise atom bombası denetim ve kullanımdaki sorun, özellikle de yanlış ellerce yönetilmesi olarak görülür (Roloff & Seesslen, 1995, s. 217, 280). Süreç yavaş yavaş risk toplumuna doğru yol almaktadır. Bundan böyle bilimkurgu yoluna yedi mesele, diğer bir deyişle, yedi günahıyla devam eder: Bunlar; makineler, yeni canavarlar, kirlenme ve virüs felaketleri, kapalı toplum, böcekler (çoğunlukla fiziksel olarak aynı ama insana zararlı bir türe dönüşmüş), eğlence ve saldırganlık, değişik istilalar, pozitif gelecektir (Roloff & Seesslen, 1995, s. 316-342).

Ütopya da, bilimkurgu da ortaya çıktıkları ilk dönemlerde bir yolculuğu tasvir ederler. Yapılan yolculuk kimi zaman tıpkı coğrafi istilalardakine benzer biçimde, dünyanın bilinmeyen bir köşesine kimi zamansa baş-

ka bir gezegenedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki karşı ütopyalarla birlikte ütopya yolculuktan vazgeçerek, doğrudan sözü edilen dünyanın, yaşamın içine girer (Kumar, 2006, s. 48-49). Bunun muhtemel sebebi ufuk çizgisinde görülecek herhangi bir şeyin artık olmamasıdır. Karşı ütopyalar sosyalizmin ve nazizmin deneyimiyle özellikle tektipleşme ve iktidar konularına dikkat çekerler. 1960'larda ütopyacı akım teknoloji ile bir bakıma barışmış, teknolojinin bolluğunun yaygın kullanımına da imkân sağlayacağını düşünerek bir endüstri sonrası ütopya alanı oluşturmuştur. Diğer yandan bu dönemde ütopyacı geleneğin karşı köşesinde bilimkurgu edebiyatı yakın geleceğe ilişkin tutumunu karşı ütopyanın devamı olarak yeniden üretir. J. G. Ballard, H. Dune gibi yazarların eserleriyle bilimkurgu bilimsel ütopyaadan ayrılır. Bu eserlerde bilim ve teknoloji yıkımın nedenleri gibi görüldüler, artık yabancılaşmış bir bilinç biçimiydiler. "Bilimkurgu dış uzaydan 'iç uzay'a taşındı. Dış gezegenlere değil, içeriye –kuşatan bilimsel ve teknik sistemler ile ilişkili olarak bireyin içine- yolculuklar ile ilgilendi (...) Teknik değişimin hızı ve bunun ortaya çıkardığı sorunların aciliyeti, uzak bir geleceği düşünmeyi gereksiz ve yersiz kıldı" (Kumar, 2006, s. 625-628). 1960'lardaki gelişmeler yeni bir tür ütopyanın da doğuşuna sebep olur: Ekotopya. Bu yeni ütopyanın önerisi ekolojik ilkelerce örgütlenmiş bir toplumun doğal sonucu olarak ekonomik ve toplumsal olarak da sürdürülebilir olacağıdır (Kumar, 2006, s. 630). Bilimkurgunun 1960'lardaki parlak "Yeni Dalga" akımından sonra ikinci dikkat çekici dönemi, 1980'lerde başlayan bugün de etkisini sürdüren siberpunk akımıdır.

Ütopyanın temel üç köşe taşı olan "kusursuzlaşma", "binyılcılık" ve "manastır" öğeleri sekülerleşerek; teknoloji, kahraman ve laboratuvar (ya da bilgisayarla) eşleştirilerek özellikle bilimkurgu sinemasında varlıklarını sürdürseler de ütopyalar düşünmenin alanından çekilmişlerdir. Bugün neden ütopya yazılmıyor sorusunu Tandoğmuş "çözüm üretme özgünlüğünün uğradığı etki kaybı" ile cevaplar. Ona göre hikâyeler sağlam ama fikirler zayıftır (2013, s. 310, 314). On dokuzuncu yüzyıldan itibaren pozitivizmin örtük ya da açık biçimde varlığını sürdürdüğü sosyal bilimlerin "bilimsel" ilerleme idealinin sorgulanamaz geçerliliğini korumak uğruna ütopyayla başlayan kurmaca olanı dışlayıcı tavrı, yeni fikirlerin işlenebilme potansiyelini ortadan kaldırmıştır. Oysa ilerleme bir yöntem olmaktan çıkarak, anlamından sıyrılmış bir ideale dönüştüğünde sosyal bilimlerin "ne için ürettiği" sorusunun cevabı da havada kalmıştır. Tandoğmuş de ütopyanın yokluğuyla bir çeşit anlam yokluğuna ve ideolojilerin sallantılı durumuna işaret etmektedir. Anlamı boşalmış, giderek denetim dışına çıkan ve risk unsuruna dönüşen teknolojisi ile bir ideal olan ilerleme bu-

gün karşılığını yeni anti ütopya olarak değerlendirilen siberpunk edebiyatı ve sinemasında bulmaktadır (Tandaçğüneş, 2013, s. 325).

## ŞİMDİ: “YANILSAMA”DAN “STRATEJİ”YE SİNEMA

“Gelecek” ve “Geçmiş” bölümlerinde bilimkurgunun kuramla ilişkisi risk toplumu ve ütopyanın tarihi ile tartışılmış, Aydınlanma aklının öngördüğünün tersine, toplumsal kuram ve kurmacanın birbirlerinden çok da uzaklaşmamış oldukları görülmüştür. Bu iç içe geçmiş anlatıları ayrıştırılmaya devam etmek ve birinin diğerine üstünlüğünü savunmak yerine, bu metinde yaşamı ve özellikle gelecek olanı kavramanın her ikisinin içindeki potansiyeli kavramaktan geçtiğini iddia etmektedir. Bunun oldukça riskli, radikal ve aynı zamanda uzmanlaşmanın egemen olduğu düşünce dünyasında zor olduğu aşikârdır, ancak bu haliyle ayrışmayı savunmak bundan sonrası için çok da ufuk açıcı değildir. “Şimdi” bölümünde ise metin iddialarının ilerleme ideali, sosyal bilimler ve sinema üzerinden daha da açık biçimde serimlenmesi amaçlanmaktadır.

Sinema egemenlik ilişkilerinin tarafları arasında kozları paylaşma mecrası olagelmıştır. Bu metinde kabataslak “ana akım” ve “alternatif” ayırımıyla işaret edilecek bu karşıtlık durumu, kuşkusuz egemen ve eleştirel kuramların karşıtlığından referans almaktadır. Temel mesele bilinç ve onun nasıl oluşturulduğudur. Ana akım sinema klasik anlatı yapısına uygun; başı-sonu belirli, çifte nedensellik süreciyle örülmüş, şöhret sistemine dayanan nitelikleriyle yanlış bilinci yani yanılsmayı yeniden üretmektedir. Oysa alternatif kanat, devrim dönemi Rus tiyatrosundan ve Epik tiyatronun kurucusu olan Bertolt Brecht’in sahne ve izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden düzenleyen kuramından etkilenerken, kendisini İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinde, Fransız Yeni Dalgasında, kimi ulusal sinemalarda ve bağımsız yapımlarda göstermektedir. Burada her şeyden önce diyalektik bir ilişki vardır. Tıpkı her antitezin kendisini gösterebilmesi için bir teze ihtiyacı olduğu gibi, alternatif sinema da kendisini inşa edebilmek üzere egemen olan ana akıma ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç ise egemen olanın beslendiği temel kaynaklardan birisidir. Bu metinde önerilen, sinemanın ya da genel anlamda kurmacanın içinde taşıdığı tarihsel potansiyeli dönüşüm uğruna kurban vermek yerine, yeni yöntemlerle ve bir arada düşünmektir. Bu nedenle yanlış bilincin devamı olarak okunabilecek “yanılssama” yerine, iki aşamalı olarak vurgulayacağı “di Lampedusa stratejisi”nden ödünç aldığı “strateji” kavramını kullanmayı tercih etmekte ve önermektedir.



Bu diyalektik ilişki kendisini geleneksel olarak fantastik ve bilimkurgu türlerinin karşılaştırmasında gösterir. İkisinin ilişkisi tartışmalı olduğu kadar iç içedir. Her ikisinin de korku, teknoloji ve geçmişteki mitlerin yeniden üretimiyle bağları vardır. Temeli binyılcılığa kadar geri götürülebi- lecek "kurtuluş teması" ikisinin de hem içeriğini hem de biçimini belirler. Sonuçta bu ikiliyi anlamanın yolu yukarıdaki bölümde de ele alındığı gi- bi, ütopyadan geçer (Roloff & Seesslen, 1995, s. 70-79). "Masal mucize- lerin, açıklanamaz tuhaflıkların dünyasıyken, fantastik öykü, mucizevi, tuhaf ve açıklanamaz olan ile aklın gerçekliği arasındaki hesaplaşmanın alanını oluşturur (...) Masal bizden gerçekliğin dışındaki dünyasına ken- dimizi tamamen teslim etmemizi ister (...) Fantastik öykü (sanat) ise ha- yalî olanı, imajiner olanı alıp gerçekliğin ortasına koyar; hayali olan ile gerçeklik hesaplaşırlar diye. Tıpkı fantastik öykünün mucizevi olanın karşısına açıklanabilir olanı çıkartması; gerçekliği koyması gibi, bilim- kurgu da kendi biçiminin dayanağı olarak fantastik bir gerçekliğe daya- nır". Bilimkurgunun ise fantastik gerçekliği bilimsel çabalarının yan etki- si olarak anlaşılmalıdır (Roloff&Seesslen, 1995, s.86).

İster doğrudan isterse yan etki biçiminde olsun fantastik, yanılısama tartışmasını beraberinde taşır. Yanılısama ya da sinemanın özgün diliyle ifade etmek gerekirse özdeşleşme ve sonucu olan katharsis (arınma) ile ortaya çıkan durum, gerek ana akım gerekse alternatif sinemanın temel meselelerinden birisidir. Bu kavramlarla filmlerin seyircisi üzerinde bıraktığı etki anlaşılmaya ve belirlenmeye çalışılır. Ana akım sinema yanılısamayla amaçlarken, alternatif sinemalar genellikle yanılısamaya neden olan büyülü ortamı filmin biçimi ve/veya içeriğiyle bozmaya niyet eder ve seyirci gerçeğin koşullarına çağırılır. Gerçeğin koşullarına çağırma konusunda bilimkurguya genellikle daha fazla rol biçilir. Bu bağlamda aslında bilimkurguyla fantazyaya arasında temel bir fark olduğunu, bu farkın da bilimkurgunun insanın bilişsel yeteneklerine seslendiğini iddia eden Oskay, bilimkurgu türünün dahi, "bu dönüşle birlikte, var olan dünyayı amprisistik algılanma biçimini mutlaklaştırmayı kendisine görev edinmek durumunda" kaldığını iddia eder. Ona göre bilimkurgu bir yapıtın değer- lendirilmesinde esas olan, onun tarih ile potansiyeller arasında kurduğu ilişkidir (s. 8-9, 16).

Daha önce ütopyaya ilişkin sözü edilen öte diyarlar (vadi, dağ ya da ada gibi) bilimkurgunun da yolculuk ve mekân anlayışına öncülük etmiş- tir. Kimi zaman boyut ya da başka bir gezegen olarak temsil edilen olma- yan yerler, aslında orada karşılaşılan "öteki" ile ilişkiyi de tartışmayı ge- rektirir. Gerek Darko Suvin'e (1972, s. 374) gerekse onun iddialarını tar- tışan Oskay'a göre mesele bu karşılaşmanın sonucunda ortaya çıkan du-

rumdur. Her ikisi için de bilimkurgu bu bağlamda bir ayna işlevi görür ve bilimkurgunun görevi bu aynada bir yanılısama durumu değil, değiştirici etki yaratmasıdır. Oysa masallar ve mitler var olan durumu bir değişmezlik hattâ değişmezlik olarak yeniden üretirler (Oskay, s. 19-21). Bu metinde açık olarak “değiştirici etki” misyonu eleştirilmektedir. Sinemanın, ama özelde bilimkurgunun bu denli kuram tarafından belirlenerek, kendi iç dinamiklerinin örneklem olarak tartışılması kuşkusuz kurama ve kurmacaya aynı değerin verilmediğinin bir göstergesidir. Ayrıca kitleselleşme sürecinin bugün ulaştığımız gelişkin aşaması da hesaba katılmalı, kitlelerin (varsa eğer) niyetini anlamaya çalışmak gerekmektedir. “Çünkü kitleler bu akılcı iletişim zorlamasına insanı aptallaştıracak bir biçimde karşı koymaktadırlar. Onlar anlam yerine gösteri istemektedirler. Hiçbir çaba onları içeriklerin ya da kodun ciddiyetine inandırmada yeterince kandırıcı olamamıştır. Gösterge isteyen insanlara mesaj verilmeye çalışılmaktadır. Oysa onlar içinde bir gösteri olması koşuluyla tüm içeriklere tapmaktadırlar. Yadsıdıkları şey anlamın “diyalektiğidir”. Onların aldatılıp kandırıldığını ileri sürmek de boşuna uğraşmaktır” (Baudrillard, 2003, 17).

Bilimkurgu sinemasını aynı zamanda “ütopik sinema” olarak adlandıran Roloff ve Seessen tavır bakımından Oskay ile aynı çizgide ilerleseler de meselenin sadece karşı ütopyanın, diğer bir deyişle “ayna” üretilmesinde olmadığını, bu ütopyaların içinden çıktıkları toplumsal yapının anlam üretim süreç ve biçimlerinin de önem taşıdığını iddia ederler. “Bir an için anti-ütopyayı, tarihsel ütopyanın gerçekliğe yönelttiği eleştiri ve saldırılara karşı *estetik* bir protesto olarak tanımlayabilirsek, bu bağlamda mimarî, mobilya ve teknik dizayn, kısacası bütün bir mal dünyası, iyi kötü düzensiz bir anti-ütopyalar yan yanlığı olarak da anlaşılabilirler; çünkü mallar da iç ve dış gerçekliği estetik düzlemde sabitleştirebilmek için ütopya dan biçimler devralırlar” (1995, s. 96). Dolayısıyla üyelerine ancak tüketim ve konfor kesişimiyle tanımlanabilir bir özgürlük ve anlamından sıyrılmış ilerleme vaat edebilen bir toplumun bilimkurgusunda karşı ütopya da mevcut gerçeğin savunusuna dönüşür. Bu nedenle genel kanının tersine, özellikle yirminci yüzyılda üretilmiş olan bilimkurgu filmlerinin kendilerini mi yoksa birer tehdit olarak gördükleri diğer sistemleri (özellikle sosyalizm) mi eleştirdiği tekrar gözden geçirilmelidir.

Kuramın kurmaca, hattâ ütopya ile ilişkisi daha temkinli bir bakışla Wallerstein tarafından da –yanılısama söylemi üzerinden de olsa– vurgulanır. Ütopya yı ve sonucu olan yanılısamayı kendi kuramsal çerçevesinden eleştirirken, ütopyanın geri tepme eylemiyle tanımlanabilir olduğunu iddia eder çünkü içinde politik eyleme ilişkin potansiyel barındırsa da esas işlevi yanılısamadır. Ütopyanın yerine, bu metnin girişinde de öneri-

len gelecek yönelimli tarihsel bakışa denk düşen "ütopistik" kavramını önerir: "Ütopistik, tarihsel alternatiflerin ciddi bir değerlendirmesi, olası alternatif tarihsel sistemlerin gerçek rasyonelitesine ilişkin olarak kararlarımızın uygulamasıdır. İnsani toplumsal sistemlerin, bu sistemlerin içinde var olabilecekleri sınırlılıkların ve insani yaratıcılığına açık alanların ciddi, rasyonel ve gerçekçi değerlendirmesidir. Mükemmel (ve kaçınılmaz) geleceğin çehresi değil, fakat alternatif, güvenilir bir biçimde daha iyi ve tarihsel olarak mümkün (ancak kesin olmaktan uzak) bir geleceğin çehresi. Böylelikle bu, eşzamanlı olarak bilimde, politikada ve ahlâk alanında bir egzersizdir" (2005, s. 11-12).

Di Lampedusa stratejisinin ve toplumsal değişim imkânının ekonomi-politik karşılığını yönetenler ve yönetilenler çerçevesinden tartışan Wallerstein için bu, geçici strateji imtiyaz sahiplerince uygulanır ve "(tersini yapıyor görünmesine karşın) hiçbir şeyin değişmemesi amacıyla, her şeyi değiştirmek (ya da değiştiriyor görünmek)" üç temel zorluğu içerir: İlki, değişimi icat etmektir. İkincisi, kendi tarafındakileri yanıltmak ve yönlendirmektir. Üçüncüsü de, karşıtları yanıltmaktır. Stratejinin kilit unsurunun "hiçbir zaman gerçek stratejiyi çok açık bir şekilde ilân etmemek, fakat görünen strateji üzerinde ısrar etmek" olduğunu iddia eder (Wallerstein, 2005, s.77). Bu çerçeveden bakıldığında ve sinemanın bir endüstri olarak işleyiş biçimi düşünüldüğünde, bu metinde sinemanın neden "yanılsama"yla değil de "strateji" olarak ele alınmakta olduğu daha da açığa çıkmaktadır. Strateji, Wallerstein'in iddiasının tersine, kalıcılıkla ya da sabit bir durum olarak anlaşılmaktadır. Metinde strateji bağlamındaki ikinci aşama ve özgül ağırlığı yüksek olan iddia, ilk kez burada dillendirilmekte olduğu biçimiyle "gerçek stratejinin" sosyal bilimler olduğudur. Sinemanın yanılsama üretmesi ile tanımlanan stratejinin eleştirisinde ısrar eden sosyal bilimler asıl kilit unsuru, ilerleme idealinin ürünü ve sonucu olan gerçek stratejisidir.

Bu metinde sinemaya yanılsama ve yabancılaştırma geriliminde süren bir anlam yüklenmemektedir, bilimkurgu da buna dâhildir. Ancak mesele Marksist kuramı eleştirerek, alternatif bir konumla egemeni yeniden üretme tuzağına düşmek de değildir. Açıkça ifade etmek gerekirse sinemayı bu diyalektik çerçevesinde düşünmek, efendi-köle (egemen-alternatif) ilişkisini kuramsal zeminde yeniden üretir ve bu sinemayı bir yere götürmemektir. Bugün televizyonda açtığımız herhangi bir müzik kanalındaki müzik videosunda geçmişte kullanılan "yabancılaştırma" taktiklerinin kullanıldığını görmek pek de şaşırtıcı değildir. Tekrar etmelidir ki her alternatif, kendi egemenini yeniden üretir. Dolayısıyla ister ana akım ister alternatif olsun her film, gücü değişen oranda birer di Lampedusa stratejisi-

dir çünkü sinemanın bir endüstri olması nedeniyle her koşulda beslenen ana akım ve sermayedir.

Sosyal bilimlerin eleştirel bakış geleneğinin sinemayla ilişkisinin di Lampedusa stratejisine dönüştüğü iddia edilmiştir. Meseleyi biraz daha açmak gerekirse bu iddianın biçimsel boyutu, yapılan çalışmaların genellikle önce kuramsal analiz ve ardından gelen film çözümlemesi ile sürmesiyle bir çeşit tek bakışlılığa zorladığıdır: Önce kuram, sonra kuramı teyit eden kurmaca olarak. İçerik bakımından ise eleştiri neredeyse kalıplaşmış biçimde, aynı ekseni işaret ederek sürdürülmektedir. Bugün sosyal biçimler üzerine yapılan çalışmaların çoğunun eleştirel nitelikte olduğu ve bu gelenek çerçevesinde anlaşılması gerektiği iddia edilmektedir. Nitelik açısından şüphe barındırma ihtimali olsa da nicelik bakımından bu iddianın bolluğu, eleştireli ana akıma dönüştürmekte ve ele alınan konuların potansiyellerini bu bollukta boğarak sönlendirmektedir. Bu radikal ve belki de indirgemeci iddia her şeye rağmen gerçeklik payı taşımaktadır. Özetlenecek olursa, sinemanın di Lampedusa stratejisi olarak kabulü, onun “ana akım” ve “alternatif”le belirlenen diyalektik tavrını geçersizleştirmektedir. Her film politik bir hikâye içerir. Bu hikâye gerek biçim gerekse içeriği bakımından tamamıyla klişe niteliği taşısa da içinde “klişe” kavramı ve pratikleri olmak üzere daha birçok potansiyel tartışmayı kurmacanın imkânıyla tartışmaya açar. Eleştirel gelenek bu süreçte kurmacaya yönelmiş bakış açılarından yalnızca bir tanesidir.

Yukarıda bilimkurguya bilişsel ödev yüklemesi nedeniyle eleştirilmiş ve kurmaca olanı iki kutuplu ele almış olsa da Oskay, tam da sosyal bilimlerin ilerleme idealini temsil yeteneğiyle “gerçek strateji” olduğu iddiasına destek verirken, diğer yandan bilimkurgu sinemasının kuramla işbirliğine dikkat çekmektedir. Oskay on dokuzuncu yüzyılda doğa bilimlerinin yazınsal düşün ve muhayyile alanlarında bilimkurguyu geçtiklerini, beşeri bilimlerin ise kuramsal açıdan başarı kaydettiklerini ancak yabancılaştırmacı toplumsal pratiğin çok gerisinde kaldıkları tespitini yapar. Uzay operaları hariç, bilimkurgunun bu bakımdan sosyal bilimlerin önünden gittiğini de iddia eder (Oskay, s. 25). Gene bu metnin temel savını destekler biçimde bilimkurgunun kehanet üretemeyeceğini ancak yeni bakış açıları geliştirebileceğini iddia eder (Oskay, s. 43).

Kitlelerin derin uykulardan uyandırılarak, dönüşüm yaratma amacı, tersine yerini daha güçlü bir kitleselleşme sürecine bırakmıştır. “Gerek kitle, gerek kitle iletişim araçları aynı sürecin içindedirler: *Mass(age) is message*. Aynı şey sinema için de geçerlidir. Çünkü bu aracı yaratanlar da başlangıçta rasyonel, belgesel, haber yönü güçlü, toplumsal bir iletişim aracı olabileceğini düşünürken, sinema kısa bir süre sonra düşselin alanı

içine girmiştir" (Baudillard, 2003, s. 42). Burada iki soru öne çıkmaktadır: Neden düşsel olan kuram tarafından tamamıyla dışlanır? İkincisi ise bu dışlamaya rağmen düşsel olan bize ne söyler? "Oysa asıl yapılması gereken, bu duyarsızlığı bir tür büyüye, insanları devrimci yeteneklerinden saptıran sihirli bir yabancılaşmaya bağlamak yerine onu tüm *olumlu* vahşiliği içinde çözümlenektir" (Baudillard, 2003, s. 19-20).

Kitlelerin giderek köksüzleşen göstergelerle çevrelendiği, bu pagan nitelikli küresel yaşamı değiştiremeyeceği, belki de böyle bir niyetinin hiç var olmadığını söylemek bugün kolay anlaşılır bir hal almıştır. Bu metinle önerilen sosyal bilimlerin, kendisine rağmen, düşünümsel bir tutumla kendisini kendisinden azat etmesidir. Açıkça görülebilir ki mesele en az bir önceki cümle kadar karmaşık ve kendisiyle hesaplaşmacıdır. Farklı sorular sordurma ümidi taşıyan bu metinde bilimkurgu sineması bir kuram çerçevesinde yapılan bir çalışmanın örnekleme olarak tartışılmamakta, tersine risk toplumu, ütopya ile birarada ve aynı teorik önemle ele alınmaktadır. Tekrar etmelidir ki anlamın giderek kayganlaştığı modern zeminde kuramın kurmacaya kendi dengi olarak ihtiyacı vardır. Yanılsamadan kaçınmaya çalışırken, kuram kendisine anlam veren hikâyesini de reddetmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle hikâyeyi ya da genel anlamıyla kurmacayı yanılsamaya indirgeyerek ele almak, onu deneyimlenen gerçeklikten uzaklaştırmaktır. Yanılsamada bir yanıla oldukça insani bir durum vardır ancak sinema kuramları dahi toplumsal kuramların izinde, bu insani durumu daha en başından "kaçış"la infaz ederler. Bu metinde kuram ve kurmaca arasında olması gereken paralel ilişkiye dikkat çekilmek istenmiştir. Birindeki aşırılık, diğerindeki kısıntıyı getirdiği için dengeyi tutturmuş biraradalıkları gerekir.

Sonuç olarak, gerek bir "strateji" olarak sinemanın gerekse "gerçek strateji" olarak sosyal bilimlerin "di Lampedusa stratejisi"nin "gerçek stratejisi" olarak ele alınması –Aydınlanma ve daha fazla bilimselleşme konusunda tereddüt ve şüphelerini saklı tutarak– bu metnin düşünümsel modernleşme kuramlarının özellikle de Beck'in tezlerine tam ortasından katıldığı anlamına gelmektedir. Gerek sinema, gerekse sosyal bilimler hem kendilerini hesaba çekmeli hem de birbirleriyle ilişkileri açısından hesaplaşmalıdırlar. Bu bağlamda bu metin –Jean Baudillard'ın (2010) kullandığı biçimiyle– bilimsel anlamda "üretmek" (*pro-ducere*, ortaya çıkarmak) değil, insani olanı düşünmek üzere "ayartmak" (*se-ducere*, yoldan çıkarmak) niyetiyle tasarlanmış ve kaleme alınmıştır.

## KAYNAKÇA

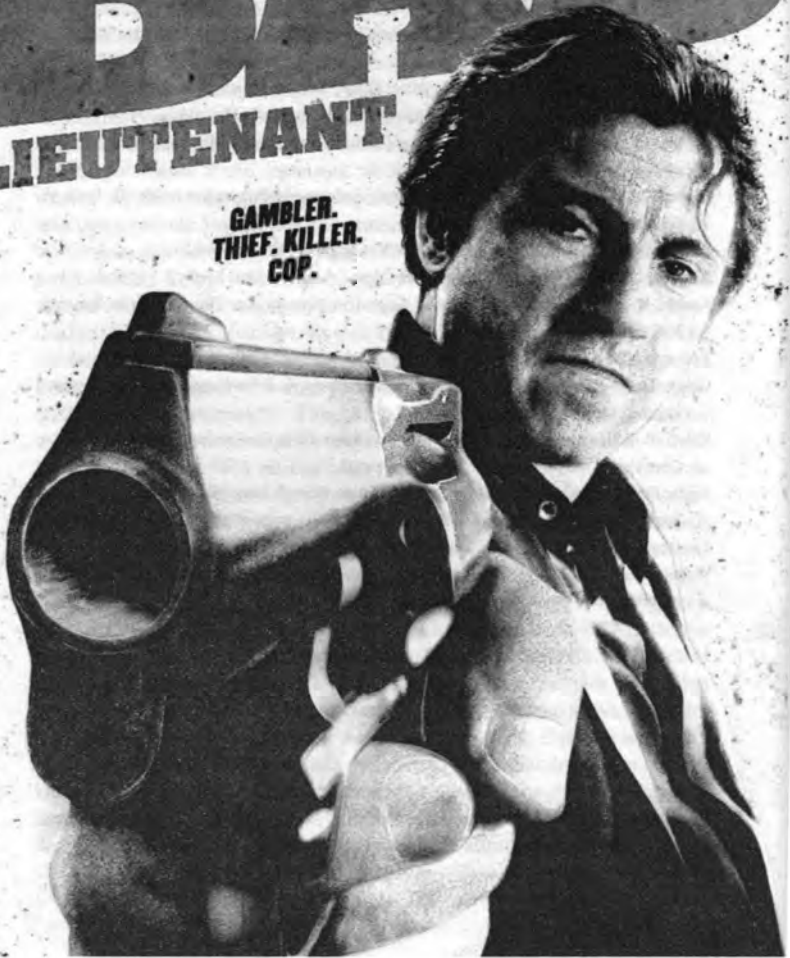
- Baudrillard, J. (2010) *Sanat Komposu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. Çev: E. Gen, I. Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003) *Sessiz Yığınların Gölgesinde - Toplumsalın Sonu*. Çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Beck, U. (2014) *Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru*. Çev: K. Özdoğan, B. Doğan, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Beck, U. (1999) *Siyasallığın İcadı*. Çev: Nihat Ünler, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ersümer, O. (2013) *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Giddens, A. (2000) *Elimizden Kaçıp Giden Dünya*. Çev: Osman Akınhay, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Giddens, A. (1997) "Risk, Trust, Reflexivity", *Reflexive Modernization* içinde. U. Beck, A. Giddens, S. Lash. Cambridge: Polity.
- Illich, I. (2011) *Şenlikli Toplum*. Çev: Ahmet Kot, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Koselleck, R. (2007) *İlerleme*. Çev: Mustafa Özdemir, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kumar, K. (2006) *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya*. Çev: Ali Galip, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Kumar, K. (2005) *Ütopyacılık*. Çev: Ali Somel, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Oskay, Ü. (-) *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*. İstanbul: Der Yayınları.
- Roloff, B. & Seesslen, G. (1995) *Ütopik Sinema Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. Çev: Veysel Atayman, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Suvin, D. (1972) "On Poetics of the Science Fiction Genre". National Council of Teachers of English Vol:34, No: 3, pp. 372-382 erişim: 10.17.2015 www.jstor.org/stable/4239198
- Tandaçgüneş, N. (2013). *Ütopya*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wallerstein, I. (2005) *Ütopistik ya da 21. yüzyılın Tarihsel Seçimleri*. Çev: Taylan Doğan, İstanbul: Aram Yayıncılık.

SPECIAL EDITION

HARVEY KEITEL

# BAD LIEUTENANT

GAMBLER.  
THIEF. KILLER.  
COP.



*Bad Lieutenant*, Film Afişi, Yönetmen: Abel Ferrara, 1992

# GÜNAH, KEFARET, KURTULUŞ YA DA CEHENNEM: ABEL FERRARA'DAN BAD LIEUTENANT (1992)

Orhun Yakın\*

## ARKA PLAN

1990'lı yıllar Amerikan (Hollywood) sineması açısından karmaşık bir dönemi temsil eder. Yapımlara –Blockbuster olarak adlandırılan, isim yapmış oyuncuların oynadığı büyük stüdyoların fırınlarından çıkan “üstün” yapımları kastediyoruz– ciddi miktarlarda para dökülmesi, bilgisayar destekli görüntü efektlerinin (*Computer Generated Imagery/CGI*) kullanıma çıkması ve yerleşmesi –*Jurassic Park* (1993) ve *Forrest Gump* (1994) aklı ilk gelen örnekler arasındadır–, bu yazının da konusu olan filmin benzerlerinin üretilmesinin yani “bağımsız” sinema ve sinemacıların iyiden iyiye yükselişe geçmesi ve rüştünü ispatlayarak ana akım/mainstream Hollywood'a hem tecimsel hem de sanatsal olarak ciddi bir alternatif oluşturmaya başladıkları bir dönem olmuştur bu yıllar. Öyle ki 1996 yılında

---

\* Doç. Dr. Orhun Yakın, Hacettepe Üniversitesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü.



En İyi Film Oskar'ına aday gösterilen 6 filmden 5'i bağımsız stüdyolar tarafından üretilmişti. Bu bağımsız film şirketleri arasında öne çıkan şirket Miramax Stüdyoları olmuştur. 1979'da kurulmuş olan Miramax 80'li yılların sonu ve 90'lar süresince hem küçük bağımsız filmlerin hem de İngilizce dışında üretilmiş yabancı filmlerin yapımcılığını üstlenmiş ve birçok kaliteli yapımın seyircisiyle buluşmalarını sağlamıştır.<sup>1</sup> Bu dönemin diğer öne çıkan özellikleri arasında çok ciddi ücretler talep eden dönemin süper starları,<sup>2</sup> bol miktarda yeniden çekimler ve de aynı sıklıkla üretilen "devam filmleri" sayılabilir.

Teknik açıdan bakıldığında video kaset oynatıcılarının (VCR) halen popüler olduğunu, buna bağlı olarak da kaset kiralama ya da satın alma pratiğinin şirketler açısından belli bir düzeyi koruduğunu söylemek mümkündür ama VCR'lar piyasaya çıktıklarında ve piyasaya etkin bir biçimde yerleştiklerinde klasik film üretim ve pazarlama sistemlerini nasıl etkiledilerse (kaset kiralama ve satın alma oranları sinema bilet satışlarından oldukça fazlaydı) 1997'den itibaren piyasaya çıkan DVD'ler de benzer bir etki yaratacaktı.

Sinema alanında dikkat çeken bir başka durum ise 80'lerin sonuyla 90'lı yıllar boyunca üretilen film sayısı Hollywood'un Altın Çağ'ında üretilen sayıya (yılıda yaklaşık 450-500 civarı) yakın olmakla beraber bu filmlerin hatırı sayılır bir kısmı –bazı tahminlere göre %40'lara varan bir kısmı– ya doğrudan lazer disk ve/ya DVD'ye aktarılmakta ya da kablo yayın sistemine dâhil edilmekte ve sinema salonlarında gösterime çıkmamaktaydı.

Tim Berners-Lee'nin 1990'da World Wide Web'i (WWW) oluşturarak devreye sokması ve 1995'te Amerika Birleşik Devletleri özelinde kamuya yönelik kullanım kısıtlamasının ortadan kalkmasıyla büyük bir hızla gelişen ve yayılan İnternet film endüstrisini baştan aşağıya yeniden şekillendirecek yeni bir çağın başlangıcını haber vermekteydi.<sup>3</sup> Gene bu

<sup>1</sup> İlk akla gelenler: *Cinema Paradiso*-1988, *My Left Foot*-1989, *Sex, Lies and Videotape*-1989, *Reservoir Dogs*-1992, *The Piano*-1993, *Pulp Fiction*-1994, *Jackie Brown*-1997, *The English Patient*-1996, *Il Postino*-1995, *Good Will Hunting*-1997 ve *Shakespeare in Love*-1998.

<sup>2</sup> Örneğin: Arnold Schwarzeneger, Tom Crusie, Mel Gibson, Kevin Costner, Harrison Ford, Robin Williams, Jim Carey, Demi Moore, Julia Roberts, Jodie Foster, Meg Ryan. Bu yıldızlar çekim öncesi senaryo onayından yönetmen ve diğer oyuncuların seçimine, çekim takviminden tanıtım için kullanılacak fotoğrafların seçimine kadar hemen her şeye karışma özgürlükleri olduğuna inanmaktaydılar.

<sup>3</sup> 1999 yapımı *The Blair Witch Project* İnternet'in film pazarlama alanında nasıl yaratıcı bir biçimde kullanılabileceğinin belki de en iyi örneklerinden birini oluşturmuştu. Öyle ki, bir grup amatör öğrencinin 8 gün içinde yaklaşık 60.000 dolara kotardığı film dünya çapında yaklaşık 249 milyon dolar hasılat yapmayı başarmıştı. Seyircilerin hatırı sayılır bir kısmı hikâyenin ve filmin gerçek olduğunu düşünmüştü.

dönemde dev yapım şirketleri birleşmiş ya da el değiştirmiş, Disney gibi köklü bir kurum gişede ilk kez 1 milyar dolar eşiğini geçmeyi başarmıştır. Aynı dönemde Steven Spielberg'in fikir babalığını yaptığı ve ileride birçok büyük gişe başarısına (*Saving Private Ryan*-1998, *American Beauty*-1999, *Gladiator*-2000 ve *Shrek*-2001) imza atacak olan *DreamWorks* yapım şirketi aktif hale gelmiştir.

Doksanlı yılların filmlerindeki konu dağılımlarına baktığımızda bir takım (gişe başarısını da beraberinde getiren) “ciddi” konuların –yoksulluk, Yahudi Soykırımı, AIDS, ırkçılık– ilk kez ya da geçmişten daha farklı biçimde beyaz perdeye aktarıldıklarını görüyoruz. Örneğin, genellikle tabu olarak görülen AIDS (ve buna bağlı olarak eşcinsellik) konusu büyük bir stüdyo tarafından ilk kez ve ünlü isimlerin rol paylaşımları ile (*Philadelphia*, Tom Hanks ve Denzel Washington, 1993) beyaz perdeye aktarılmış, Steven Spielberg'in devasa gişe başarısı sağlamış olan *Jurassic Park*'ından (1993) birkaç ay sonra gösterime soktuğu oldukça uzun ve siyah-beyaz görüntüleri ile gerçekten etkili bir tarihsel epik havası taşıyan *Schindler's List* (1993), ölüp gittiği düşünülen Western türüne bir çeşit hayat öpücüğü veren üç saatlik *Dances with Wolves* (1990) ve bir anlamda artık kesin olarak bu türün bittiğinin habercisi olarak da görülebilecek Clint Eastwood'un *Unforgiven*'ı (1992), tarihi-epik filmler arasında önemli bir yere sahip olacak olan *Braveheart* (1995) ve korku/gerilim sinemasında ve bu tür sinemasının ciddi bir biçimde ana akım haline gelmesinde büyük payı olduğunu düşündüğümüz *The Silence of the Lambs* (1991) ve o döneme değin denenmemiş bir takım tekniklerle ortaya 60'lı yılların Amerika'sına ve Vietnam savaşına başka hiçbir filme benzemeyen bir şekilde bakan *Forrest Gump* (1994), büyük şehirler ve ırkçılık konusunu bizce küçük bir baş eser sayılması gereken *Falling Down*'da (1993) ve *American History X*'de (1998) işlenmiş, uygulanmaya konulduğundan beri her daim tartışma konusu olan ölüm cezası ise bir gerçek hayat hikâyesinden uyarlanan *Dead Man Walking*'de (1995) ele alınmıştır.

Bu dönemde Afrika kökenli yönetmenler de varlıklarını güçlü hikâyelerle, *Boyz N The Hood* (1991), *Mo' Better Blues* (1990), *Jungle Fever* (1991), *New Jack City* (1991) ve *Malcolm X* (1992) duyurmuşlardır. Feminist sinemanın da kendini gösterdiği bu dönemde öne çıkan örnekler arasında *Thelma and Louise* (1991), *The Joy Luck Club* (1993) ve *The Piano* (1993) sayılabilir.<sup>4</sup> Bu dönemde avantür-macera filmlerinde de önemli örnekler ortaya çıkmıştır. *Mission: Impossible* (1996), *The Crow*

<sup>4</sup> Bu alana dâhil edilmeli mi emin olamadığımız ama ana karakteri (Ripley/Sigourney Weaver) ve bu karakterin öne çıkan özellikleri ile en azından işaret edilmesini gerektiğini düşündüğümüz *Alien* serisi de (son iki film 1992 ve 1997) önemli görüyoruz.

(1994), *Broken Arrow* (1996), *Face/Off* (1997), *Speed* (1994), *The Rock* (1996) ve *Con Air* (1997) sayılabilecek örnekler arasındadır.

Tecimsel açıdan baktığımızda –o döneme kadar kullanılmamış pazarlama ve tanıtım stratejileri/ yöntemlerinin de desteği ile– bir çok gişe canavarı da bu dönemde üretilmiştir: *Terminator 2: Judgement Day* (1991), *True Lies* (1994), *The Lion King* (1994), *Independence Day* (1996), *Twister* (1996), *Titanic* (1997), *Men in Black* (1997), *Armageddon* (1998), *The Mummy* (1999), *Toy Story* (1999), *The Sixth Sense* (1999) ve *The Matrix* (1999) bunlar arasında sayılabilir. Ama yukarıda da belirttiğimiz gibi bu gişe başarısı sadece bu “dev” yapımlarla sınırlı olmamıştır. Sınırlı bütçe ve çoğunlukla bağımsız şirketler tarafından üretilen ama gişede ciddi başarı yakalayarak şaşkınlık yaratmış filmler arasında *Arachnophobia* (1990), *Home Alone* (1990), *Pretty Woman* (1990), *Ghost* (1990), *The Bodyguard* (1992), *The Shawshank Redemption* (1994), *The Bridges of Madison County* (1995), *Muriel's Wedding* (1994), *The Postman* (1995) ve *The Green Mile* (1999) öne çıkan isimler arasında sayılabilir.

Doksanlı yıllarda çizgilerini pek de bozmadan (arada ciddi gişe başarısızlıkları da yaşayarak) düzenli aralıklarla film üretmeye devam eden, belirli bir “sesi” olan yönetmenler arasında Martin Scorsese (*Good Fellas*-1990, *Cape Fear*-1991, *Casino*-1995, *Bringing Out the Dead*-1999), Michael Mann (*Heat*-1995, *The Insider*-1999), Robert Altman (*The Player*-1992 ve *Short Cuts*-1993), Oliver Stone (*The Doors*-1991, *JFK*-1991, *Natural Born Killers*-1994) ve Anthony Minghella (*The English Patient*-1996 ve *The Talented Mr. Ripley*-1999) sayılabilir.

Hollywood içinden gelip sistem eleştirisi getiren filmler de bu dönemde kendilerine yer bulmayı –ve Coen Biraderler'in *Barton Fink*'inde (1991) olduğu gibi<sup>5</sup> Cannes Film festivalinde 3 ödül birden kazanmayı bilmişlerdir. Benzer filmler arasında *The Player* (1992), *Matinee* (1993), *Ed Wood* (1994), *Burn Hollywood Burn* (1997), *Bowfinger* (1999) ve özel bir ilgiyi hak ettiğini düşündüğümüz *Boogie Nights* (1997) sayılabilir.

Gene bu dönemde eski bir avukat olan John Grisham'ın çok satan romanlarından yapılan uyarlamalar değişen ölçülerde gişe başarısı getirmişlerdir. Bunlar arasında *The Firm* (1993), *The Pelican Brief* (1993), *The Client* (1994), *The Chamber* (1996), *A Time to Kill* (1996) ve *The Rainmaker* (1997) sayılabilir.

Kendi başına bir sinema okulu olarak kabul edebileceğimiz yönetmen/oyuncu Woody Allen'de bu dönemi oldukça faal geçirenler arasındadır:

<sup>5</sup> Coen Biraderlerin 90'lı yılları oldukça verimli geçmiştir: *Miller's Crossing* (1990), ciddi bir başyapıt olan *Fargo* (1996) ve *The Big Lebowski* (1997).

*Husbands and Wives*, 1992; *Manhattan Murder Mystery*, 1993; *Bullets Over Broadway*, 1994; *Mighty Aphrodite*, 1995 ve *Deconstructing Harry*, 1997 Allen'in bu dönem üretiminden öne çıkan filmlerden bazılarıdır.

Bu dönemin bir başka fenomeni de oyuncu Jim Carrey'dir. Bu dönemde oynadığı *Ace Ventura: Pet Detective*, 1993; *Dumb and Dumber*, 1994; *The Mask*, 1994; *The Truman Show*, 1998 ve *Man on the Moon*'la (1999) Carey hem farklı hem de başarılı bir komedyen hem de ciddi bir karakter oyuncusu olduğunu göstermiştir.

Yukarıda işaret ettiğimiz bağımsız sinema temsilcilerine ekleyebileceğimiz diğer önemli yönetmenler arasında Gus Van Sant (*My Own Private Idaho*, 1991; *Good Will Hunting*, 1997), Larry Clark (*Kids*, 1995), Jim Jarmusch (*Night on Earth*, 1991; *Dead Man*, 1995 ve *Year of the Horse*, 1997) ve Richard Linkater (*Slacker*, 1991) sayılabilir.

Bunların dışında kalan ve adlarının geçmesi gerektiğini düşündüğümüz diğer yapımlar arasında Tim Burton'dan *Edward Scissorhands* (1990) ve *The Nightmare Before Christmas* (1993), Terry Gilliam'dan *Twelve Monkeys* (1995), Paul Verhoeven'den *Total Recall* (1990), *Starship Troopers* (1997), *Basic Instinct* (1992) ve (ciddi biçimde azınlıkta kaldığının bilincinde olarak) biraz hakkının yenildiğini düşündüğüm *Showgirls* (1995), David Cronenberg'den *Naked Lunch* (1991), *eXistenZ* (1999) ve *Crash* (1996), Spike Jonze'dan *Being John Malkovich* (1999), David Lynch'den *Wild at Heart* (1990) ile *Lost Highway* (1997) ve de büyük usta Stanley Kubrick'in son filmi *Eyes Wide Shut* (1999) yer almaktadır.

## BAD LIEUTENANT

Bu yazının konusunu oluşturan *Bad Lieutenant* filmi ise (Abel Ferrara, 1992, bundan sonra metin içinde *BL*) yukarıda vermeye çalıştığımız yönetmenler ve filmleriyle neredeyse hiçbir ortak özellik taşımamaktadır. İçerdiği kullanıcı yorumlarına çoğunlukla ihtiyatlı yaklaşılması gereken IMDB'in hazırlamış olduğu –ve büyük kısmı Amerikan yapımlarından oluşan– 1990'lı yıllarda çekilmiş crime/suç filmleri külliyyatına göz attığımızda yaklaşık 200 filmlik bir liste karşımıza çıkıyor ama 20.yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar film sınıflandırmalarında sıklıkla karşımıza çıkan bir durum burada da kendini gösteriyor. Değerlendirme/sınıflandırma yapılırken birçok “tür/genre”in iç içe girdiğini, girebildiğini görüyoruz. Tabii bu sorun keskin çizgilerle ayrılabilmiş, başka türden bir değerlendirmeye ya da tanımlanmaya ihtiyaç duymayacak çok sayıda film olduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Alt metin okuması ya da özel-

likle filmin (bu başka bir eser de olabilir hiç şüphesiz) ilk gösterimi sonrası araya giren zaman ne kadar fazlaysa farklı okumaların da aynı oranda arttığını görmek mümkündür. Örneğin, *Starship Troopers* (1997), hem bir bilimkurgu, hem savaş hem de avantür özelliklerini bir arada taşımaktadır. *Goodfellas* (1990), suç, dram ve biyografik bir eser olarak nitelendirilmekte, bu yazı serisinde ele almayı düşündüğümüz diğer iki filmden birisi olan *Internal Affairs* (1990) suç, dram ve avantür diğeri ise, *Man Bites Dog* (1992), suç, dram ve de komedi filmi olarak arşivlerde kendisine yer bulabilmektedir. Bu genel tür değerlendirmeleri arama yapmak durumundaki seyirci açısından birtakım kolaylıklar getirmektedir ama sonrasında, seyir esnasında, ortaya çıkan bazen oldukça farklı deneyimleri göz önüne aldığımızda pek de faydalı oldukları söylenemez. IMDB yaklaşımı ile *BL* hem bir suç hem de bir dram filmidir. Filmi kısaca özetlediğimizde ortaya çıkacak olan resim de bu bağlamda yanıltıcı olabilecektir:

New York kentinde yaşayan bir polis teğmeni günlük işleri ile meşgul olurken bir taraftan da gırtlığına kadar batmış olduğu bahis oyunlarında uğradığı zararı oynadığı bahis miktarını her seferinde daha da arttırarak kurtarmaya çalışmaktadır. Ama bahis için ilişkide olduğu kişiler yasal olmayıp son derece tehlikeli, Mafya bağlantılı, kazançları söz konusu olduğunda güvenlik gücü filan tanımayan bazı karanlık tiplerdir. Teğmenin tek zaafı kumar değildir. Oldukça ciddi, hattâ ölümcül diyebileceğimiz alkol ve de uyuşturucu sorunları olup bu sorunlarına da tıpkı bahis oyunlarına yaklaştığı gibi yaklaşmaktadır. Ailevi hayatının da pek yolunda olduğu söylenemez. Çocukları ile pek ilgilenmemekte, başta karısı olmak üzere ailenin diğer fertlerinden nefret etmektedir. Mutluluğu tam anlamıyla dışarıda aramakta ve fahişelerle düşüp kalkmaktadır. Bulduğu her fırsatta korumakla yükümlü olduğu vatandaşları istismar etmekte, suçlulardan rüşvet almakta ya da para sızdırmaktadır. Zaten hikâyenin ortalarına doğru Teğmen için bu gidişin gidiş olmadığı oldukça net bir biçimde ortaya çıkacaktır.

Bu özet, bu şekliyle bırakıldığında ortaya çıkan ana “kahraman” portresi ciddi biçimde eksik kalabilir. Evet, kahramanımız –ismi yoktur, sadece Teğmen olarak biliriz– yukarıda verilmeye çalışılan özelliklerin hepsini üzerinde taşımaktadır ama hikâyesi açılmaya başladığında derdinin bunlardan çok daha fazla olduğunu da anlarız.

Tabii, bu dertlerin hatırı sayılır bir kısmı da bu son derece depresif ve karanlık filmi yaklaşık 18 günde New York şehrinde<sup>6</sup> kotaran yönetmen

<sup>6</sup> “It’s (downtown Manhattan) the best place to shoot. I know the neighbourhoods. The light is really nice here, for some reason/Çekim için en iyi yer (Manhattan) burası. Semtleri tanıyorum.

Abel Ferrara (1951-) ve senaryoyu ortak yazdığı (filmde Teğmen'e eroin vuran bağımlı kadını da canlandıran) Zoe Lund'un (Zoe Tamarlis, 1962-1999) kendi dertlerinin büyük bir yansıması olarak değerlendirmek (Ferrara'nın ifadesiyle *I'm about my characters*/Ben karakterlerimin özeti-yim) çok da yanlış olmayacaktır.

Ferrara, İtalyan bir baba ve İrlandalı bir annenin altı çocuğundan (tek erkek çocuk olup aynı zamanda en küçükleriydi) birisi olarak 1951'de dünyaya geldi. New York'un en belalı ilçelerinden birisi olan Bronx'da bir Katolik okuluna devam etti ve burada aldığı eğitim –anne ve babasının da etkisiyle– üzerine bir anlamda yapışarak geleceğini şekillendiren (*I was raised a Catholic and when you're raised a Catholic they don't teach you to think for yourself. You're taught not to think too deeply about things*/Bir Katolik olarak yetiştirildim, eğer bir Katolikseniz sizden düşünmeniz istenmez, kafanızı derin konulara takmamanız öğretilir) önemli unsurlardan birisi haline geldi. Ferrara'nın ürettiği filmlere baktığımızda birçok türe el attığını görüyoruz: pornografî, tecavüz/intikam filmleri, kara film, televizyon için polisiye diziler, bilimkurgu, fantastik/korku hattâ müzik klipleri çekmişliği bile vardır.

Nicole Brenez'in kısa ama oldukça kapsamlı ve yoğun Ferrara analizinde de belirttiği gibi yönetmenin kendini en iyi ifade etme şansını bulduğu filmlerinin (*King of New York, Bad Lieutenant, Ms.45 ve The Addiction*) birtakım ortak özellikleri arasında belki de en çok öne çıkanları ana karakterlerin bir başkaldırı içinde olmaları (ama bunun farkında olup olmamaları ayrı bir konu ve bu durumu yaşarlarken trajik bir figür haline gelmeleri, sonu %99 kötü bitecek yolculukları sırasında cinayete, tecavüze ve birçok ahlâksızca kabul edilebilecek davranışlar sergilemeleridir. Bu davranışları çevreleyen ise çok derin bir “adaletsizlik” duygusu ya da atmosferidir. *BL*'de bu durumu açılış ve de kapanış sahneleriyle görmek mümkündür. Şirin bir New York banliyösünde iki çocuğunu okula götüren baba filmin sonunda başka iki çocuğu yine arabasıyla –şehirden kaçabilmeleri için– şehir merkezindeki otagara götürecektir.

Ferrara'nın (Teğmenin?) ana akım inanç sistemiyle sürmekte olan derdi, *BL*'nin hikâyesinin de belkemiğini oluşturmaktadır. Teğmen oradan alıp buraya vererek, “daha neler” diye yorumlanabilecek birçok ahlâksızca davranışı sergileyerek yaşamına devam eder. Bu davranış silsilesi filmin açılışında çocuklarını okula bırakır bırakmaz günün ilk tozunu çekişi ile başlar.

---

Her nedense burada ışık da iyi oluyor”. *Abel Ferrara: “I made Scarface look like Mary Pop-pins”*; <http://www.theguardian.com/film/2010/aug/05/abel-ferrara-interview>



Sonrasında, günün ilk işi olan bir cinayet vakasına bakmak için olay yerine geldiğinde arabalarının içinde başlarından vurulmuş şekilde yatan iki kadından birinin cesedine gereğinden fazla alıcı bir gözle bakması ile devam eder. Cesetler teğmen için sanki cinsel açıdan ilgi çekicidirler. Ama bunun tam anlamıyla böyle olmayabileceğini ilerleyen sahnelerde görme şansımız olacaktır.



Teğmen daha sonra görevi tutuklamak olan bir uyuşturucu satıcısından şüpheyi çekmeyecek şekilde zulasını alır.<sup>7</sup>



Teğmen'in rahatlamak için birlikte olduğu iki fahişenin odasında inan(a)-madığı tanrısına –Harvey Keitel'in müthiş oyunculuğu eşliğinde– tüm çıplaklığıyla (kelimenin tam anlamıyla) yakarması –ki daha sonra iki genç kıızı taciz ettiği sahnede de göreceğimiz gibi– bu yakarış aynı zamanda cinsellikten alabileceği hiçbir zevk kalmamış olan bir kişinin yakarışıdır.



<sup>7</sup> Filme yönelik olumsuz eleştiriler arasında en öne çıkanlardan birisi de Teğmen'in uyuşturucu kullanımının uzun planlarla ve sıklıkla sunulmasıydı. Lund'un genel olarak benimsediği kuralardan biri de, Ibsen'in zamanında söylemiş olduğu gibi "seyircinin kafasına girmesi için bir şeyi yedi kez tekrarlamak gerekir" yaklaşımını yazdıklarına/film anlayışına uygulamış olmasıdır: "Another thing a writer must do... the writer must get the point across. I am adamant about that (Ibsen's) rule. You must never bore the audience". Zoe hedefe ulaşmak içi, yani seyircinin filmdeki karakterin yolculuğuna katılma ihtiyacını hissetmesi ve onu sevmesi gerektiğine işaret ederek o yolculuğun aynı zamanda seyircinin yolculuğu haline gelmiş olması ve bu duygunun seyirci salonu terk ettikten sonra da onunla kalması gerektiğine vurgu yapmaktadır. <http://dantenet.com/er/chats/interviews/zoe/zoe.html>.



Aynı akşam bir soygun girişimine denk gelip, şüphelilerden –ki gerçekten de suçlu olduklarını anlarız– çaldıkları parayı tehditle alıp yoluna devam etmesine şahit oluruz.



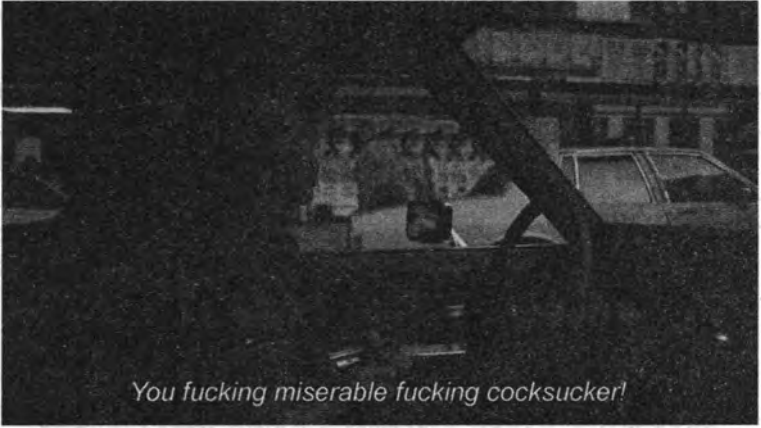
Gene sokakta denk geldiği bir cinayet olayına rütbesi nedeniyle dâhil olup maktulün arabasının arka koltuğunda çalmak için uyuşturucu araması ve bulduğu paketi saklamayı beceremeyip diğer polislerin önünde kaldırılma düşürmesi ve bir şey yokmuş gibi davranmaya çalışması tam anlamıyla trajik ve komik bir sahnedir.

Filmin anahtar sahnelerinden birisini oluşturan, yaklaşık sekiz dakika süren bir sahne boyunca, babalarından habersiz olarak aldıkları arabalarıyla küçük bir New York gecesi macerası yaşamak isteyen yaşı küçük iki kızı durdurup<sup>8</sup> elindeki kanun gücünü ciddi biçimde kötüye kullanarak çok sert biçimde taciz etmesi (filmin en çok tepki gören sahnelerinden biri olup –Rahibenin tecavüze uğraması: fiziksel tecavüz– Teğmenin uzun uzadıya kızlara dokunmaksızın sürekli konuşarak masturbasyon yapması: sözel tecavüz) ve sonrasında yüzünde oluşan öfke ve belki de çaresizlik ifadesi aslında teğmenin ne kadar “kötü” olmaya çalışırsa çalışsın aslında kötü olmaktan herhangi bir zevk alamadığını göstermektedir.

<sup>8</sup> Ferrera'ya göre arabadaki kızlardan birisi Keitel'in evinde yatılı kalan çocuk bakıcısıdır. Dahası, yönetmen sahnenin nasıl gelişeceğini bilmemektedir. Kamera kayıttayken “yeni bir şey” deneyeceğini söyleyen Keitel harekete geçer ve durduğu pozisyonundan bir santim bile kımldamaması sayesinde ortaya son derece benzersiz ve aynı ölçüde rahatsız edici bir sahne çıkar. Dijital devrim öncesi, sınırlı bütçeyle ve film kullanılarak çekilen bir film için bu sahnenin var olabilmesi bile gerçekten büyük bir şanstır. [http://zoelund.com/docs/abel\\_index/index.html](http://zoelund.com/docs/abel_index/index.html)



Üzerine ciddi miktarda para yatırdığı (bu miktar son olarak 120.000 dolara dayanmıştır) takımın sürekli maç kaybetmesine dayanamayıp kontrolünü kaybederek güpegündüz silâhını çıkarıp maçı dinlediği arabasının radyosuna ateş etmesi



*You fucking miserable fucking cocksucker!*

ve adeta yarın hiç gelmeyecekmiş gibi tükettiği her türden içki ve uyuşturucu eşliğinde üzerinde kalan bir davayı çözmeye çalışmasını izleriz.

Genç bir Katolik rahibe görev yaptığı kilisede iki siyah gencin tecavüzüne uğramıştır. Seyirci bu tecavüzü belki de gerektiğinden daha uzun bir süre oldukça canlı renkler ve rahibenin neredeyse erotik sayılabilecek çığlıkları arasında izler. Sonrasında rahibenin getirildiği hastanede kontrolden geçişi esnasında Teğmenin de gizlice rahibenin çıplak bedenini gözetlediğini, rahibenin de durumun farkına varmasına rağmen tepkisiz

kaldığını görürüz. Ama Ferrara bu sahnedeki ışık, kompozisyon ve renk seçimiyle o sorunlu ve bir türlü barışamadığı Katolik geçmişinden bir yansımayı sunar bizlere.



Ama Teğmen için esas sorun henüz başlamamıştır. Rahibe tecavüz edenleri –zaten kilisede çalışmaktadırlar– tanımasına rağmen ele vermemekte dahası inancı gereği onları affettiğini söylemektedir. Bu, teğmenin hem anlayamadığı hem de kabullenemediği bir durumdur. Hayat bu kadar sert ve acımasızken diğer yanağını dönmenin anlamlı bir tarafı var mıdır, kalmış mıdır? Ama bu varoluşsal sorunu bir yana bırakmak durumundadır çünkü Kilise tecavüzcüleri bulana 50.000 dolar para ödülü vereceğini duyurmuştur (bu olay 1982 yılında New York'ta Spanish Harlem bölgesinde meydana gelen bir olaydan alınmıştır) ve bu miktar teğmen için tam bir hayat öpücüğü yerine geçecektir.

Teğmenin gittikçe artmakta olan borcu<sup>9</sup> ve bu borcun ödenmemesinin getireceği çok ciddi sorunlar –sadece kendi hayatı değil aile fertlerinin de

<sup>9</sup> Ferrara 1992'de verdiği bir mülâkatta Teğmenin kumar “tutkusu”na yönelik bazı ipuçları vermektedir. Kumarı kumar için oynayan bir “bozulmuş” kumarbazın aslında kazanmak için oynamaya devam ettiğini düşünmemek gerekir. O oynamak, hattâ sadece oynayıp kaybetmek için oradadır: “The thing about gambling, it is like the chaos of a ball game. Who knows what's going to happen? The gambler (the lieutenant) has a kind of inner confidence in the beginning because he has a fix on that ball game. He knows who's going to win. Then again, if anybody is really gambling that way, it's almost a desire to lose. Anybody who is a real degenerate gambler can't be thinking they're really going to win./Kumarı basketbolun kaosuna benzetebiliriz. Sonunda ne olacağını kim bilebilir ki? Bizim hikâyemizde kumarbaz (teğmen) başlarda bir çeşit iç güvene sahip, oyuna yönelik olarak kafası netleşmiş durumda, kimin kazanacağını biliyor çünkü. Ama bir taraftan da bu şekilde kumar oynadığımızda sanki aslında kaybetmek için oynuyormuşsunuz gibi bir durum çıkar ortaya. Zaten yozlaşmış bir kumarbaz sonunda kazanacağını düşünmez.” <http://zoelund.com/filmvid/badlt/schnabel.html>

yaşamları söz konusudur– deyim yerindeyse teğmenin bir kulağından girip diğerinden çıkmaktadır. “Bana bir şey olmaz, 14 yaşımdan beri kurşunları savuşturuyorum ben” der kendisini son kez uyaran arkadaşına: “Efsunluyum oğlum, kahrolası bir Katoliğim ben.”

*No one can kill me.*

*I'm blessed.*

*I'm a fucking Catholic*

Bu sahne bize teğmenin çok ciddi biçimde yaşamakta olduğu fiziksel dünya ve onun başına açmış olduğu problemlerle ilişkisini kesmiş olduğunu göstermektedir. Tam bir inkâr hali söz konusudur. Yukarıda alıntılanığımız araba radyosuna ateş etme sahnesi de bu ruh halinin bir yansımasıdır. Bu sahneyi –ve açılıştaki bakışının takıldığı kadın cesedi– teğmenin artık algılayabileceği, anlayabileceği ve kabullenebileceği herhangi bir şeyin kalmamış olmasının bir tezahürü olarak yorumlamak çok da yanlış olmayacaktır. İster canlı, ister cansız kadınların (ya da genel olarak insanların) kendisine verebileceği/hissettirebileceği herhangi bir şey kalmamış gibi gözükmektedir.

İşte tam da bu esnada karşısına genç rahibenin kendisine yapılan kötülüğü karşılıksız olarak ve tam mânâsıyla inanarak affetmesi sorunsalı çıkaracaktır. Bu davranış, sonuçta en azından başlarda, bir Katolik geçmişi olan teğmen için sanki bir umut ışığı olmuş gibidir. Eğer böylesi bir suçun kurbanı kendisini bir kurban olarak görmüyor ve suçluları bağışlayabiliyorsa o zaman belki kendisi için de bir bağışlanma şansı doğabilecektir.

*"I wrote the script for the film, Bad Lieutenant. Many people were surprised that such a "violent" film was written by a woman. Females were foremost among the ranks of the astonished. I didn't try to be violent, or, indeed, "macho". I simply wrote the truth, and relished the penetrating sharpness, the harsh beauty of reality./BL'in senaryosunu ben yazdım. Bir çok kişi böylesine şiddet içeren bir filmin bir kadın tarafından yazılmış olmasına şaşırmişti. Kadınlar şaşırınlar listesini en tepesinde yer alıyorlardı. Özellikle şiddeti yaratmaya çalışmadım ya da "maço" bir tavır takınmadım. Sadece gerçeği yazdım ve gerçekliğin o delici keskinliğinin, acımasız güzelliğinin keyfini çıkardım.<sup>10</sup>*

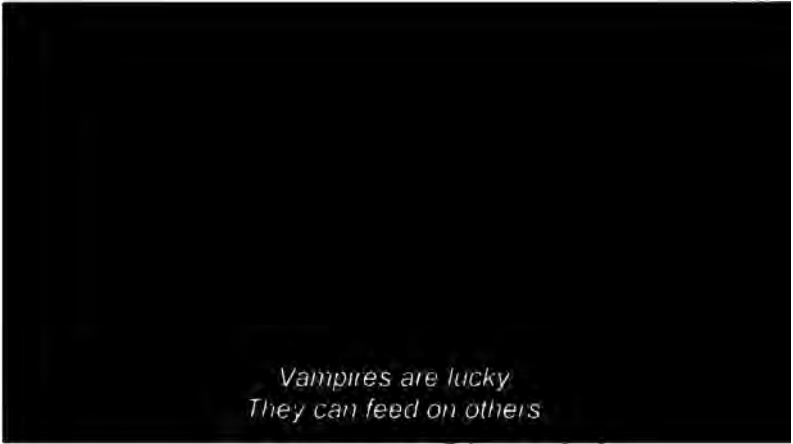
Bu noktaya kadar, aslında bundan sonrasında, Ferrara'nın uyguladığı taktik bize *Henry: Portrait of a Serial Killer*'da (1986) yönetmen John McNaughton'ın yöntemini anımsatmaktadır. Sanki bir belgesel çekiyormuşçasına, Ferrara bizi/kendisini işin içine neredeyse hiç katmamakta, uzun ve çoğunlukla sessiz çekimlerle bize adeta tanrısal bir bakış açısı sağlamak ve olayları izleyip sonrasında da çekip gitmemizi beklemektedir. *Henry*'i son derece ürkütücü ve de etkili kılan bu yöntem burada da işe yaramaktadır. Filmin bize göre belki de en etkileyici anı, teğmenin o koş-turmaca esnasında geçici bir rahatlama, inancın kendisine bir türlü ver(e)-mediği (neden, niçin kaybettiğini hiç bilemeyeceğiz, tıpkı Teğmenin adı-

<sup>10</sup> "The Ship with Eight Sails and with Fifty Black Cannon" by Zoe Lund. First draft, 1993. First published in January 2001 in New York Waste., <http://zoelund.com/docs/ShipWith8Sails.html>

nı da hiç öğrenemediğimiz gibi) o rahatlamayı bulabilmek adına evine gittiği keş Zoe ile yaşadığı deneyimin görüntülediği sahnedir. Teğmen, vuruşu yapar ve kendini bırakır.



Burada sergilenen üst düzey oyunculuğun yanı sıra teğmenin kendini bırakışı esnasında Zoe'nin ona eşlik eden ifadeleri bize göre filmin özüne yönelik çok önemli ipuçları içermektedir.<sup>11</sup>



“*Vampirler şanslı. Başkalarıyla beslenebiliyorlar.*”

<sup>11</sup> Zoe'nin filmdeki monoluğu senaryo versiyonuna oldukça yakındır. 70 x 7 (*The Vampire Speech*), an excerpt from the motion picture: <http://zoelund.com/docs/VampireSpeech.html>

*We got to eat away at ourselves.*

*"Biz ise kendimizi yemek zorundayız."*

*We got to eat away at ourselves  
till there's nothing left but appetite.*

*"Kendimizi yemek zorundayız, geride sadece iştahımızdan başka bir şey kalmayana dek."<sup>12</sup>*

<sup>12</sup> Filmin ortak senaryo yazarı ve sözü geçen sahnede Teğmenin metresi ve eroin sağlayıcısını canlandıran Zoe Lund yukarıdaki alıntılarını hikâye için hayati öneme sahip olduğunu, film içinde birçok son dakika ekleme ve çıkartmaları yapıldığını ve o satırların da sahnenin çekiminden iki dakika önce kaleme alındığını aktarıyor. Sahnenin ve sözlerin önemi kadının Teğmen'in nasıl bir yolculuğa çıktığını ve bu yolculuğun nasıl biteceğini görüyor olmasından kaynaklandığını o yüzden de iğnesini yapıp öylece bıraktığını/"gitmesine" izin verdiğini belirtiyor. "*An interview with Zoe Lund*", <http://dantenet.com/er/chats/interviews/zoe/zoe.html>. Burada eklenmesi gereken bir başka nokta da Zoe'nin bir başka söyleşide filmin birkaç ufak sahnesini kendisinin yönettiğini söylemesi ve daha da önemlisi senaryonun tamamının kendi kaleminden çıktığını üzerine basarak ifade etmesidir: "I also directed a few small scenes of Bad Lieute-

Ferrara, çok derinlere giden Katolik inancı en önemli filmlerinde, doymak bilmeyen iştahı neticesinde kendisini fiziksel ya da ruhsal (çoğunlukla ikisi bir arada) bir mahvoluşun içine bırakan bireyleri anlatır ama burada söz konusu olan sadomazoşistik bir “deneyim” değildir çünkü ruhun bedenine ötesine geçmesi ve gittiği noktada sonsuza kadar takılıp kalması söz konusudur. Bu “yer” cennet ya da cehennem olabilir ve görünen odur ki bizim Teğmen cehenneme doğru son hızla gitmektedir ama belki bir ruhsal kurtuluş mümkün olabilir mi diye sormaktadır Ferrara. Teğmen son bir umutla rahibenin bulunduğu kiliseye gelir ve sorar:

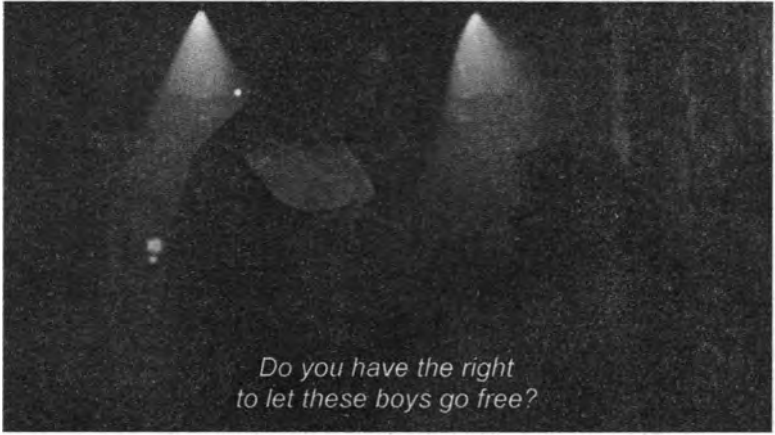


*How could you forgive these mother...*

*Nasıl olur da o tanrının cezası piçleri affedebilirsiniz, hemşire?*

nant., but.. it's very important for me to be clear about the fact that although I directed these small scenes, A. ferrara was the filmmaker and I'm very proud of his work. I always say I was the screenwriter, even though his name is after mine in the credits, and that is the truth./BL'ın bir kaç küçük sahnesini ben yönettim ama şunu netleştirmek benim açımdan çok önemli. Her ne kadar bir kaç küçük sahne yönettiysem de A. Ferrara filmin yönetmenidir ve ortaya çıkardığı işle gurur duyuyorum. Her en kadar jenerikte adı benden sonra gözüğe de senaryo yazan benim ve gerçek bundan ibaret.” <http://zoelund.com/docs/CF-interviews/Interview1-0796.html> Aynı söyleşinin ikinci bölümünde de Zoe, Ferrara'nın senaryoya bir kelime bile katkısı olmadığını, filmin çıkış noktasını oluşturan olayı gazetede okuyup kendisine de bahsettiğini ama olayı geliştirip öyküye İsa'yı ve BL karakterini katanın kendisi olduğunu, hattâ ilk taslağı bir gecede yazıp bitirdiğini söylemektedir. <http://zoelund.com/docs/CF-interviews/Interview2-0796.html>. Aynı söyleşide Zoe yukarıda bahsettiğimiz monolog sahnesini çekimden beş dakika önce yazdığını, ezberlediğini ve sözcüğü sözcüğüne bir ya da iki tekrarda kotardığını söylemektedir (I wrote the text five minutes before it was shot, it was not improvised but written word for word five minutes before the filming of the scene. I memorized it and then I recited it...one or two takes, I believe, that's all./Sahnenin çekiminden beş dakika önce metni yazdım. Doğaçlama yapmadım çekimden beş dakika önce sözcüğü sözcüğüne yazıp ezberledim, sonra da seslendirdim. Bir ya da iki çekimde bitti hepsi...”; Interview with Zoe Lund, July 30, 1996, prt.1, conducted by Nicole Brenez and Agathe Dreyfus., <http://zoelund.com/docs/CF-interviews/Interview1-0796.html>



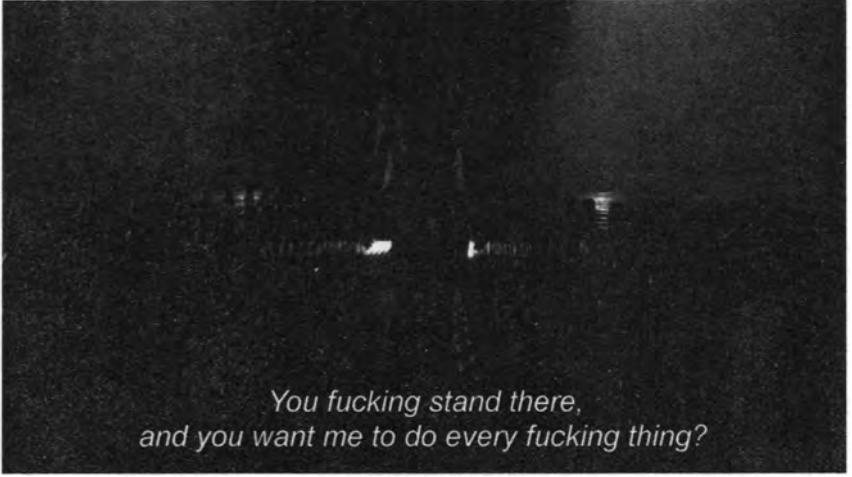


*Onları serbest bırakma hakkınız var mı?*

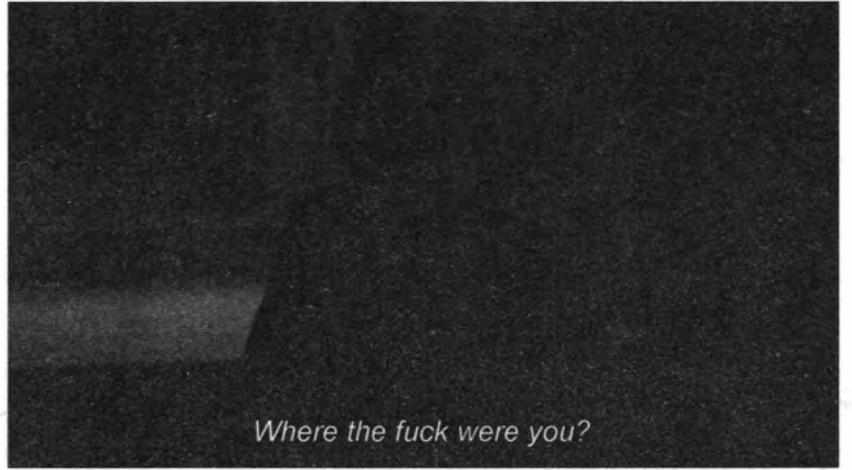


*Bunun sorumluluğunu taşıyabilir misiniz, hemşire?*

Ama rahibe kararlıdır. Onları affetmiştir bile. “Peki, ben ne yapayım şimdi?” diye soran teğmene yanıtı kısa ve öz olacaktır: “İsa ile konuş”. İsa teğmenin davetini yanıtı bırakmaz ve ona görünür. Ama teğmen çok kızgındır. Acıyla ve de çaresizlikle haykırır:



*Orada öylece durup her şeyi benden mi bekleyeceksin?*

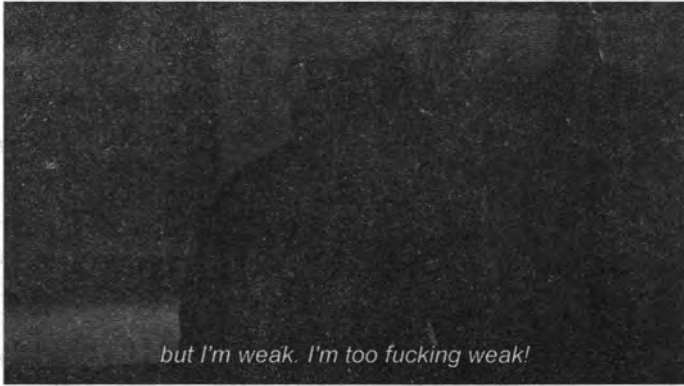


*Şimdiye kadar neredeydin?*

Teğmenin içini kemiren, yoldan çıkıp inancını yitirip kendisini “kötü” yapan her neydiyse öğrenme şansımız son kez doğar gibi olsa da bu bilgi gene verilmiyor. Belki de bu bilgi o kadar da önemli değil. Önemli olan teğmenin bir zamanlar, büyük olasılıkla, “iyi” birisi olması. Ya da en azından “iyi” olmayı istemiş ve bunu denemiş birisi o.



*Doğru olanı yapmaya çalıştım.*

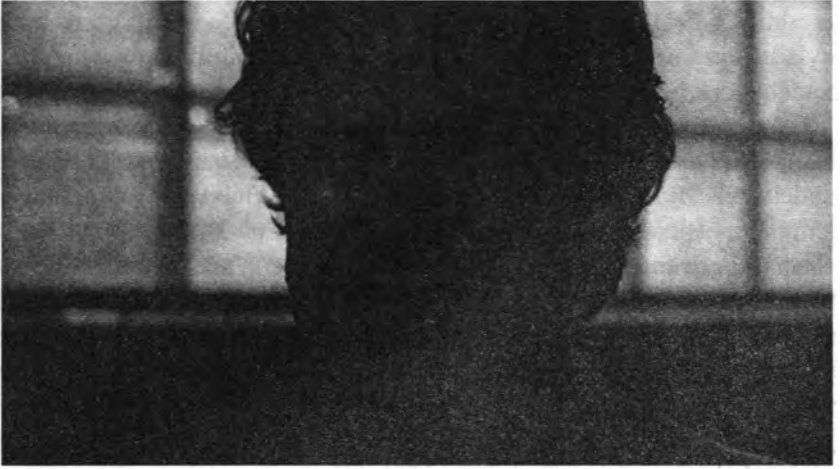


*Ama zayıftım. Çok zayıftım..!*

Teğmenin kendini affettirme çabası boşa gitmez ve geçirdiği halüsinasyon bittiğinde karşısına çıkan kilise cemaatinden bir kişi sayesinde tecavüzcülerin kimliklerini öğrenir. Ama sonrasında yaptığı seçim, ki bu seçimin sonunu getireceği kesindir ve teğmenin bunun farkında olmaması pek de olanaklı görünmemektedir, bu dünyada değilse bile öteki dünyada huzur bulma ve yaptığı kötü şeylerin kefareti ödenebileceğine ikna olduğunu göstermektedir. Bu fırsat karşısına rahibeye tecavüz eden gençleri yakaladıktan sonra geçecektir. Madem rahibe kendisine karşı o korkunç suçu işleyen ve bundan da pek bir pişmanlık duymuşa benzemeyen bu çocukları affetmesini bilmiştir, o zaman benzer bir davranışı sergilemek çoktan kirlenmiş ruhunu belki de bir nebze olsun temizlemeye yardımcı olabilecektir.



*BL tecavüzcülere son bir hayat dersi veriyor.*



*Acaba doğru olanı mı yaptı? Ya da artık bunun bir önemi var mı?*

Zaman bu zamandır ve olayların gidişatından anladığımız kadarıyla –peşindeki kaybettiği bahis parasını ne olursa olsun ödetmeye çalışan bir takım karanlık tiplerin varlığı– bir başka şansı daha olmayacaktır.



Kamera hiç kımıldamadan BL'in son anlarını aktarıyor. Ekranın üst kısmında yer alan “it all happens here/her şeyin olup bittiği yer” ifadesinin yer aldığı tabelanın kadrajda yer alması Lund'un ifadesine göre, tamamıyla bir tesadüf ama aynı zamanda neredeyse filmin bütününe sembolize edebilecek bir ifadedir de.<sup>13</sup>

Teğmenin filmin açılışında ve ortalarında çocukları ile olan ilişkisine yönelik –sıradan bile gözüксе– sahnelerin belki de bu “kötü” karakterin içindeki tek “iyi” taraf olduğunu söyleyebiliriz. Belki de kontrolsüz bir biçimde bahislerden para kazanmaya çalışmasının arkasında çocuklarının geleceğini güvenceye alma çabasındaki bir babanın sonuçta adeta bir suç makinesine dönüşmesine yol açan hezeyanlarını görmek de mümkün ki bu da bir başka yazıda ele almak istediğimiz *Internal Affairs* (1990) filminin ana kahramanı Dennis Peck'in öyküsüyle ciddi paralellikler içermektedir.

## SONUÇ

Sonuç olarak, *Bad Lieutenant* çok katmanlı bir film olarak karşımızda durmaktadır. Ferrara'nın düşük bütçeli filmlerinden birisi olup yönetmenin bir Katolik olarak sahip olduğu çeşitli ruhani özelliklerinin yansımalarını görmek mümkündür. Ferrara'nın geçmişte çeşitli sansür kurumlarıyla başının derde girmesi geleneği bu filmle de devam etmiş ve Britanya sansür kurulu ağırlığı teğmenin Zoe Lund'la uyuşturucu kullandığı sahnelerin olduğu 1 dakika 47 saniyelik kesinti yapılması şartıyla filme göste-

<sup>13</sup> <http://zoelund.com/filmvid/SensesOfCinema/interview.html>

rim izni vermiştir. Martin Scorsese'nin 90'lı yıllardaki en beğendiği 10 film arasında yer alan *BL*, özellikle Harvey Keitel'in ana karakteri tam anlamıyla, hatasıyla sevabıyla, iyiliğe yönelik ne varsa kaybetmiş gibi görünen (Keitel "bu karakteri canlandırmak istedim çünkü tanrıyı anlamak/bulmak için çok derin bir istek duyuyordum... Bu karakter bana iç dünyamda inebileceğim en derin noktaya kadar inme ve o karanlık yerleri görme şansını verdi) ama bir taraftan da yanıtlarını bir türlü bulamadığı birtakım ağır soruların altında ezilen bir karakter olarak yorumlaması filmi "yoldan çıkmış, gücünü kötüye kullanan bir kanun adamının macerası" sıradanlığından çıkartarak çok daha farklı yorumlara götürecek bir film ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ama filmin tamamına yansıyan nihilist ve hiçbir çıkış yolunun gözükmediği karanlık atmosferi tasarlayan Ferrara'nın da hakkının verilmesi gerekmektedir. Filmin genel olarak olumsuz değerlendirmelere hedef olması, konusu ve görselliği ve de yarattığı umutsuz/ümitsiz hava dikkate alındığında, çok da şaşırtıcı olmakla beraber Anthony Redman'ın kaliteli montajı ve Ken Kelsch'in yukarıda aktarmaya çalıştığımız atmosferi son derece başarılı bir şekilde yansıtan görüntüleri ile *BL* 90'lı yıllar Amerikan sinemasının ana akım dışında kalan üst düzey ve yetkin bir örneği olarak anılmayı hak etmektedir düşüncesindeyiz.

## KAYNAKÇA

- Abel Ferrara Interview* by Scott Tobias in the Onion A.V.Club, November 27, 2002, vol 38, Iss. 44; <http://zoelund.com/onion/onion.html>
- Abel Ferrara: The Sex & Guts Interview* by Gene Gregotris with Lainie Spesier; [http://zoelund.com/docs7Abel\\_SexAndGuts/abel\\_ferrara?int.html](http://zoelund.com/docs7Abel_SexAndGuts/abel_ferrara?int.html)
- Abel Ferrara: "Where does Nic Cage have the nerve to play Harvey Keitel?"*, <http://www.theguardian.com/film/2008/jun/5/1>
- Anderso, Sean; *Bad Lieutenant: A Review*, <http://www.albany.edu/scj/jcpc/vollisl/lieutenant.html>
- Andersen, Kurt; *The Best Decade Ever? The 1990s, obviously.*, [http://www.nytimes.com/2015/02/08/opinion/sunday/the-best-decade-ever-the-1990s-obviously.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/02/08/opinion/sunday/the-best-decade-ever-the-1990s-obviously.html?_r=0)
- Bad Lieutenant-Background*; <http://zoelund.com/filmvid/badlt/bkgnd.html>
- "*Bad Lieutenant's Big Bold Graffiti*", an interview with Zoeb Lund by Mike Lebbing April 1993, Camera Obscura, nr.3 <http://zoelund.com/filmvid/badlt/camobsc/index.html>
- Baumgarten, Marjorie; *Bad Lieutenant*, <http://austinchronicle.com/calendar/film/1993-02-12/139286/>
- Berra, John; *American Independent Gothic: Bad Lieutenant*, <http://tinyurl.com/3xacd41>
- Brenez, Nicole; *Abel Ferrara*, University of Illinois Press, Chicago, 2007

- Bump, Philip; "How the number of justifiable police homicides has changed since the 1990s", <http://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2014/08/15/how-the-number-of-justified-police-homicides-has-changed-since-the-1990s/>
- Cettl, Robert; Bad Lieutenant; <http://letterboxd.com/widerscreenings/film/bad-lieutenant/>  
*Excerpt from an interview with Abel Ferrara* in Independent Film Quarterly, iss. 1-Dec. 2001; <http://zoelund.com/docs/Abel-IFQ.html>
- Ferrara, Abel; *Bad Lieutenant*, Bad Lt. Productions, 96 dak. (sansürlü versiyon 91 dak.), 1992
- Gallman, Brett; Bad Lieutenant : "An Arthouse take on faith with grindhouse sensibilities", <http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=777&reviewer=429>
- Grady, Brian; *Crack Christ: The Excess and the Ecstasy of Bad Lieutenant*; [http://brightlightsfilm.com/crack-christ-excess-ecstasy-bas-lieutenant/#.VgaXo\\_ntmko](http://brightlightsfilm.com/crack-christ-excess-ecstasy-bas-lieutenant/#.VgaXo_ntmko)
- Holmlund, Chris (ed.); *American Cinema in the 1990s: themes and variations*, Rutgers University Press, New Jersey, 2008
- Howe, Desson; "Bad Lieutenant", Washington Post, January 29, 1993, [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/badlieutenantnc17howe\\_a0af64.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/badlieutenantnc17howe_a0af64.htm)
- Kauffman, Jeffrey; "Harvey Keitel is unforgettable in this disturbing film from Abel Ferrara", <http://www.blu-ray.com/movies/Bad-Lieutenant-Blu-ray/13875/#Review>
- Kiger, J. Patrick; "What did the 1990s mean?"; <http://channel.nationalgeographic.com/the-90s-the-last-great-decade/interactives/what-did-the-1990s-mean/>
- Kohn, Eric; "Werner Herzog meets Abel Ferrara and talks shop in Switzerland: 'I have done things I have never done before'." Indiewire, August 16, 2013. <http://indiewire.com/article/wener-herzog-meets-abel-ferrara-and-talks-shop-in-switzerland>
- Powell, Camira; *13 reasons why the 1990s were the best decade ever*; <http://mic.com/articles/11285/13-reasons-why-the-1990s-were-the-best-decade-ever>
- Russell, Lawrence; *Bad Lieutenant*; <http://www.culturecourt.com/F/Voyeur/BadLieu.htm>
- Scott, Jason Mark; Beautiful and Oppressive-Lyricism and Catholic Angst in Abel Ferrara's *Bad Lieutenant*, [http://offscreen.com/view/bad\\_lieutenant](http://offscreen.com/view/bad_lieutenant)
- Seitz, Z. Matt; *Brothers in Sin: Abel Ferrara, Harvey Keitel, and Bad Lieutenant*; [www.slantmagazine.com/house/article/brothers-in-sin-abel-ferrara-harvey-keitel-and-bad-lieutenant](http://www.slantmagazine.com/house/article/brothers-in-sin-abel-ferrara-harvey-keitel-and-bad-lieutenant)
- Taylor, Simon J; "It all happens here:" Locating Salvation in Abel Ferrara's *Bad Lieutenant*, <https://www.unomaha.edu/jrf/Vol7No1/ferrarabadlt.htm>
- The Nun's Confession: an excerpt from the motion picture*, *Bad Lieutenant* written by Zoe Lund, <http://zoelund.com/docs/NunConfession.html>
- "Total Violent Crime Reported in the United States from 1990 to 2013"; <http://www.statista.com/statistics/191129/reported-violent-crime-in-the-us-since-1990/>
- [http://www.hollywoodjesus.com/bad\\_lieutenant.htm](http://www.hollywoodjesus.com/bad_lieutenant.htm)
- <http://www.rogettebert.com/rogers-journal/ebert-and-scorsese-best-films-of-the-1990s>
- <http://www.rogettebert.com/reviews/bad-lieutenant-1993>
- <http://biblefilms.blogspot.de/2006/02/bad-lieutenant.html>

# SİNEMANIN SESSİZ ÇOCUĞU: KİM Kİ DUK

**Hatice Karakuş\***

Korku ve anime<sup>1</sup> tarzı filmlerle adından söz ettiren Uzak Doğu Sineması<sup>2</sup> son dönemlerin dikkat çeken yapımlarına imza atmaktadır. Japon çizim sanatının teknoloji yardımı ile kimlik kazandırdığı Uzak Doğu sineması farklı konuları, yönetmenleri ve kurgusu ile yıldızı parlayan sinemalar arasında yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında Kore sineması üzerinde durulacaktır. Kore sinemasının dikkat çekici isimlerinden birisi olan Kim Ki Duk'un yönetmenliğini yaptığı *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve Yeni-den İlkbahar* filminin perdeye yansıyan izdüşümü üzerinden analizi yapılacaktır.

Sinemanın bilinen kurallarının aksine kendine has bir çizgide ilerleyen Kore sineması, “şiddet, seks, insan içgüdülerini işleme konusunda cesaret örneği olan yönetmenler, öyküye hizmet eden sahneler, insan psikolojisiindeki uç noktalara kayan senaryolar, mistisizm ve şiddet gibi yan yana düşünülemeyecek konuları bir arada işleme, kara mizah, absürtlük, görsellik ve mistisizm tabanlı konuları temel alma ve insan bedeni üzerinden acının konu edinmesi”<sup>3</sup> anlayışına bağlı olarak kendi özgün seyirci kitle-sini süreç içinde oluşturmuştur.

---

\* Y. Doç. Dr. Hatice Karakuş, Artvin Çoruh Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü.

<sup>1</sup> Japon çizgi romanı mangaların televizyon, sinema vb. için filmleştirilmiş biçimi. Türkçe Sözlük, 2011: 127, Anime Maddesi

<sup>2</sup> Minarlı, Yılmaz, 2015: 46.

<sup>3</sup> Sinema Söyleşi, 2005: 243-259.



Kore toplumunun tarihinde yer alan siyasi gelişmeler/olaylar sanat ve sinemada etkilerini uzun yıllar göstermiştir. Ülkenin siyasi geçmişi sinema üzerinden halka bir bütün olarak etkisini uzun yıllar hissettirmiştir. Öyle ki “işgal altındaki Kore’nin tarihine ve kültürüne ait izleri silmeye yönelik bir anlayış, Kore Savaşı’na (1950-1953) kadar geçen süre içinde filmlerde Kore dilinin dahi kullanılmaması, teknik donanım ve finansman kaynaklarının tümüyle Japonların kontrolünde olması, sanat eserlerinin yok edilmesi ve tarihî eserlerin yıkılması”<sup>4</sup> Kore sinemasının geçmişinde karşımıza çıkan gelişmeler arasındadır.

1905 yılından itibaren Japonya’nın koruması altında küçük bir devlet olan Kore, 1910 yılında resmen Japonya’ya katılmıştır. Film endüstrisi açısından bakıldığında Japonlar Kore’nin bütün film yapma araçlarına ve olanaklarına zorla el koymuş, ekipman ve bunlarla ilişkili bütün varlıklarını almanın yanı sıra, 10’dan fazla üretim şirketini kapatmışlardı.<sup>5</sup> İlk Kore yapımı film 1919 yılında gösterildi ve ilk uzun metrajlı filmin tamamlanması için dört yıl daha geçti, bu zamana kadar sinemanın kârlılığı iyice belirginleşmeye başlamıştı.<sup>6</sup> 1926 ile 1934 arasındaki dönem Kore’deki sessiz filmlerin altın çağı olarak görülmektedir. 1935 yılında sesli sinema başladı, sesin gelmesi üretim maliyetini artırdı, bu nedenle yalnızca daha büyük ve daha iyi finanse edilen şirketler yaşayabildi.<sup>7</sup> Japon işgalinin yaşandığı 1940-1945 yıllarında sinema, işgalcilerin eline geçiyor, 10 yapım şirketi kapatılıyor ve o yıllarda çevrilen 25 kadar konulu film Japon emperyalizminin propaganda araçları<sup>8</sup> olarak çekiliyor.

1950’de komünist istilasına uğrayan Kore’de çekim stüdyoları kapanıyor, filmciler tutuklanıyor, teknik araçlar kuzeye taşınıyor ve zor şartlar altında 8 film çekilebiliyor. Kore Cumhuriyeti’nin kurulması ile sinema yeni bir yapılanma dönemine giriyor, ülkenin gerçeklerine ve sorunlarına daha yakın konular ele alınıyor, sanayi temelleri sağlamlaştırılıyor. Bu dönem de kısa süreli oluyor. 1954 yılında Kore özgürlüğüne kavuşuyor fakat sinema neredeyse tamamen araçsız kalıyor ve çekimler sadece 16 mm. olarak yapılabiliyor. Çekilen filmlerin büyük bir kısmı da Japonlara karşı verilen mücadeleyi anlatıyor.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Coppolla, 1996: 20-21’den akt: Zengin, 2011: 68.

<sup>5</sup> *Introduction to Korean Motion Pictures*’den akt: Armes, 2011: 315.

<sup>6</sup> Scognamillo, 1997: 170-171.

<sup>7</sup> Armes, 2011: 314-315.

<sup>8</sup> Scognamillo, 1997: 170-171 ve *Introduction to Korean Motion Pictures*’den akt: Armes, 2011: 315.

<sup>9</sup> Scognamillo, 1997: 170-171.

1950’de ülke bir iç savaş yaşamaya başladı ve uluslararası askerî müdahale yapıldı. 1950-54 arasında yalnızca sekiz film yapılabilirdi.<sup>10</sup> İç savaş sonrası ülkeye hâkim olan askerî rejimin günlük hayattaki statükocu kuralları, sinema için de geçerliydi. Herhangi bir sinema şirketinin yılda on beş film üretme zorunluluğu vardı. Her üç filme karşılık bir yabancı film dağıtılmasına izin veriliyordu.<sup>11</sup> Askerî rejimin etkisi sansür ve propaganda mantığını da devreye sokuyordu. Çekilen filmlerin birçoğu “hükümeti öven, propaganda filmleri olarak”<sup>12</sup> Kore sinema tarihine geçmiştir. Savaşın sona ermesiyle ve güneyde ekonomik mucizenin başlamasıyla, Seul Kore’nin film başkenti olarak yeniden yerleşim yeri olarak ön plana çıktı. Filmler vergiden muaf tutuldu ve hem seyircilerin sayısı hem de toplam üretilen film sayısı hızla arttı. 1955 yılında sadece dokuz olan film sayısı 1959 yılında yüzün üzerine çıktı. Sinema salonlarının sayısında da buna koşut bir artış gözleniyordu. 1955 yılında yaklaşık 120 olan salon sayısı 1965’te 265’e yükseldi.<sup>13</sup> Propaganda ve sansürün gölgesi altında gelişen Kore sineması, kendi toplumunun sorunlarını önceleyemedi. Kendi özgünlüğü ve özgürlüğü olan bir sinemanın gelişmesi ise bu koşullar altında imkân bulamadı.

1960’lar Kore sinemasında önemli başlangıçların yaşandığı yıllar olarak değerlendirilebilir. Askerî hükümetin sinemaya müdahalesine rağmen sinemanın altın çağı gene bu döneme denk gelmektedir. “Belli sayıda film bu dönemden sonra savaşın yaşattığı trajediye odaklanarak daha insancıl bir yaklaşım sergiledi. Bununla birlikte sinemacılar ellerinden geldiğince ilerlemekte zorlandılar. Popüler sinemacı Lee Man-hee 1965’te tutuklandı ve *Seven Women Prisoners* filmi komünistleri çok olumlu gösterdiği gerekçesiyle yasaklandı. Hükümet kendi bakış açısının propagandasını yapmak ve alternatif bakış açılarının beyaz perdeye aksetmesini engellemek için çeşitli yöntemler kullandı. Her sene en güçlü anti-komünist filmi ödüllendirmek için hükümet destekli Grand Bell Ödüllerine ayrı bir ödül bile tahsis edildi.<sup>14</sup> 1960’lar aynı zamanda kişilerin finanse ettiği film endüstrisi için tam anlamıyla patlama yılları oldu. Salonların sayısı yaklaşık 700 ile zirveye çıktı, toplam üretilen film sayısı yılda 300’ü geçti, izleyici sayısı ise insanı şaşırtan rakamlara ulaştı.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Armes, 2011: 315.

<sup>11</sup> Sinema Söyleşisi, 2005: 241-242.

<sup>12</sup> Sinema Söyleşisi, 2005: 241-242 ve Zengin, 2011: 68.

<sup>13</sup> Armes, 2011: 315-316.

<sup>14</sup> <http://www.tersninja.com/kore-savasi-hakkindaki-43-guney-kore-savas-filmi/...>

<sup>15</sup> Armes, 2011: 315-316.

1970'lerin başlarında film sayısı yarıya indi ve endüstrinin iflasın eşine gelmesine yol açtı. Hükümet 1960'lardan itibaren film endüstrisini düzenlemeye başlamıştı, adım adım film üretiminin kontrolünü eline aldı.<sup>16</sup> Zor bir döneme giren Kore sinemasında mevcut sinema kanunu yeniden gözden geçiriliyor, yabancı filmler kotaya bağlanıyor, yerli sinemayı destekleyen önlemler alınıyor ve yeni sanatçılarla daha çağdaş türler ve konular deneniyordu.<sup>17</sup> Bu dönem aynı zamanda katı bir hükümet sansürünün de boy gösterdiği yıllar olarak bilinmektedir. Geleneksel kostüme dramalar, ergenlik filmleri, soft porno ve savaş filmleri dönemin sansürçülerinin tercih ettiği film türleri arasında yer almaktadır. Bu dönemdeki savaş filmleri önceki dönem filmlerine göre genellikle daha basit bir ahlâki iskelet sunuyordu ve bilhassa eğlence amaçlıydılar.<sup>18</sup> 1972 yılında yapılan anayasa değişikliği, sansürü daha da ağırlaştırmış; filmlerin içeriklerinin yanı sıra, üretimi de belirli koşullara bağlanmıştır. Bir yapımevinde 15 aylıklı çalışan ve dört kamera bulunması, yılda 15 film üretilmesi zorunlu hale getirilmişti. Sinema endüstrisini düzenlemeyi hedefleyen yasalar sonucunda, birçok yapımcı sinemadan çekilmek durumunda kalmıştı.<sup>19</sup>

1980'ler Kore film endüstrisinin sanatsal yenilenme çağı olarak kabul edilir. Her ne kadar sansür meselesi devam etse de komplike ve düşünceleri provoke eden çeşitli filmler savaş hakkında yeni ve kişisel perspektifler açtı. 1988'den itibaren hükümet sansürünün kademeli olarak azalması film yapımcılarının daha önce imkân bulamadıkları konulara el atmalarına olanak tanıdı. Her ne kadar finansal zorluklar film yapım sürecinde bir baskı unsuru olarak hükümet müdahalesinin yerini almış olsa da önceki iki dönem, savaşın daha detaylı ve bir şekilde daha dengeli bir tasvirinin su yüzüne çıkmaya başlamasına müsaade etmişti.<sup>20</sup> Sansürün esnemeye başladığı 80'li yıllarla birlikte, sosyal konuların ön plana çıkması, cinselliğe fırsat tanınması, erotik furyasının<sup>21</sup> yaygınlaşması gibi gelişmeler göze çarpmaktadır. 80'li yılların başlarında 20 yapımevi faaliyetini sürdürüyor ve her yıl sinema okullarından 1300 öğrenci mezun olarak buhran geçirmekte olan sinemanın kadrolarına dâhil olmaya çalışıyordu.<sup>22</sup> Bu kontrol yıllarında 20 kurmaca film üreticisine yılda yaklaşık yüz film üretme izni veriliyordu. Filmlerin ithal edilmesi de sıkı bir şekilde kontrol

<sup>16</sup> Arnes, 2011: 315-316.

<sup>17</sup> Scognamillo, 1997: 170-171.

<sup>18</sup> <http://www.tersninja.com/kore-savasi-hakkindaki-43-guney-kore-savas-filmi/>.

<sup>19</sup> Zengin, 2011: 68.

<sup>20</sup> <http://www.tersninja.com/kore-savasi-hakkindaki-43-guney-kore-savas-filmi/.....>

<sup>21</sup> Sinema Söyleşisi, 2005: 241-242.

<sup>22</sup> Scognamillo, 1997: 170-171.

ediliyor, hükümet yabancı filmler için kota koyuyordu. Yalnızca iyi nitelikli filmler yapan Koreli yapımcılara film ithal etmesi için lisans veriliyordu. Bu üretici-ithalciler kendi filmlerini Kore'nin sinema salonlarına doğrudan dağıtıyordu.<sup>23</sup>

Kore sinemasının esas şekillenmesi ise 90'lı yıllara denk gelmektedir. "1987 yılında Güney Kore'de, seçimleri kazanan No Taeu ile demokratikleşme sürecinde önemli adımlar atılmasıyla birlikte sinema üzerindeki çifte sansür kaldırılmıştır. Ch'ungmuro'da sinemayı tekeline alan yapımculara yenileri eklenmiş; ülkede ilk kez, Tayvan, Hong Kong, Çin gibi Asya ülkelerinden başlamak üzere ortak yapımlara yol açılmış; yabancı filmlerin gösterimiyle ilgili kısıtlamalar kaldırılmıştır."<sup>24</sup>

## KİM Kİ DUK

Kore sinemasının sıra dışı yönetmenlerinden birisi de Kim Ki Duk'tur. Yönetmenin farklılığı kendi hayat hikâyesinde gizlidir denilebilir. Eski bir fabrika işçisi ve deniz askeri olan Kim Ki Duk, fakir bir aileden gelmektedir. Yönetmen meslektaşlarının birçoğunun aksine, örgün eğitim sürecinden geçmemiştir. Marjinal insanların merkezde olduğu hikâyeler seçen yönetmen, Kore sinemasının entelektüel ve estetik yansıması olarak anılmaktadır.<sup>25</sup> Paris'te ressam olarak eğitim almış, deniz kuvvetlerinde görev yapmış, papaz okulunda öğrenci olarak bulunmuştur. Çocukluk yıllarında ailesinden, deniz kuvvetlerinde görev yaparken üstlerinden şiddet gördüğünü; filmlerinde deneyimlerinden yola çıkarak bunların nedenlerini sorguladığını, bu tür davranışlar karşısında ne hissettiğini ve düşündüğünü ifade etmenin bir yolu<sup>26</sup> olarak sinemayı tercih ettiğini belirtmektedir.

Sinema eğitimi almayan yönetmen, kendisiyle yapılan bir röportajda<sup>27</sup> askerde yaşadıkları, fabrika günleri, yaşarken karşılaştığı insanların kendisi için sinema eğitimi ve sinema malzemesi olduğunu, insanları ve hayatı sorgulama alanı olarak benimsediğini belirtmiştir. Toplumdan dışlanan çeşitli tiplere sabitlendiğinden, çalışması kendine özgü ve büyük ölçüde *sui generis* bir özellik taşımaktadır.<sup>28</sup> "Dünyanın görüntüsünü içsel gözlerimle resmetmek istiyorum"<sup>29</sup> ilkesi, yönetmenin sinema dünyasında kendine has tarzının oluşmasında etkili olmuştur denilebilir.

<sup>23</sup> Armes, 2011: 315-316.

<sup>24</sup> Coppolla, 1996: 32 ve Zengin, 2011: 68

<sup>25</sup> Hübinette, 2004: 20.

<sup>26</sup> Hummel, 2010 ve Zengin, 2011: 69.

<sup>27</sup> <http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/115-kim-ki-duk-istanbul-daydi.html>

<sup>28</sup> Richards, 2011: 114.

<sup>29</sup> Rotha, 1996: 295.

Sinema otoriteleri tarafından “en batıda duran yönetmen”<sup>30</sup> olarak görülen Kim Ki Duk’un başlıca fikir kaynağı ise kadınlardır.<sup>31</sup> Kadınların enerjisinin erkeklerden daha üstün olduğunu ve kadınlar olduğu sürece film çekmeye devam edeceğini söyleyen yönetmen, kadın karakterlerin eksenini etrafında dönen filmleri seyircisi ile buluşturuyor.

Şiddetin doğası Kim’in filmlerinde kilit bir tema olarak sıklıkla ortaya çıkar. Karakterler sözlerle anlaşmaz ve çoğu kez kendilerine ve başkalarına dayanılmaz bir acı çektirerek duygusal ihtiyaçlarını karşılarlar.<sup>32</sup> Şiddetin farklı görünümünü perdeye yansıtma konusundaki becerisi, otoriteler tarafından “şiddetin ozanı”<sup>33</sup> olarak yansıtılmasını da beraberinde getirmiştir. Cinsellik ve şiddet öğelerini çoğu kez rahatsız edici bir şekilde bir arada kullanan yönetmenin gayesi ise “modern Kore toplumundaki ahlâki çöküşü”<sup>34</sup> gözler önüne sermektir.

Yönetmen kendi ülkesinde “kasvetli, şehvetli, cinselliği bol, dramı psikopat ve sosyopatlık arasında sıkışmış, Kore’nin geleneksel değerlerine ters konular işleyen ve filmleri beş para etmez”<sup>35</sup> bir yönetmen izlenimine sahiptir. Modern Kore toplumunun karanlık ve bastırılmış alt tarafının acımasız ve rahatsız edici tasvirleri<sup>36</sup> ile de sıra dışı bir yönetmen tablosu çizmektedir. Birçok filmine “otorite ve baskıya olan öfkesi”<sup>37</sup> damga vurmuştur denilebilir. Seyirciyi “ahlâk ve ahlâksızlık, mutluluk ve sefalet, sevgi ve nefret, gerçeklik ve fantezi arasındaki farka ilişkin durmadan soru sormaya davet eden”<sup>38</sup> yönetmen, ekonomik sistemin dışında kendine özgü bir yolun yönetmeni olma<sup>39</sup> yönünde emin adımlarla ilerlemektedir. Yasaklanmış ve unutulmuş sosyal problemler olarak belirlediği gençlik, askerî fuhuş, ensest, melez çocuklar, yetimler<sup>40</sup> gibi konu başlıkları filmlerinin ana temasını oluşturmaktadır.

Perdeye yansıttığı hikâyeler kadar sinema anlayışı konusunda da ciddi eleştiriler alan yönetmen, kendisiyle yapılan bir röportajda, yapılan eleştirilere şu yanıtı vermiştir:<sup>41</sup>

<sup>30</sup> Sinema Söyleşi, 2005: 244.

<sup>31</sup> <http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/115-kim-ki-duk-istanbul-daydi.html>.

<sup>32</sup> Richards, 2011: 114.

<sup>33</sup> <http://www.sadibey.com/2009/07/05/varoluscu-bir-yonetmen-kim-ki-duk/#.VaIPwpUVjIU>

<sup>34</sup> Zengin, 2011: 67.

<sup>35</sup> <http://blog.siradisidigital.com/korenin-karsi-koydugu-yonetmeni-dunya-dinliyor-kim-ki-duk/bir>

<sup>36</sup> Hüinette, 2004: 20.

<sup>37</sup> <http://www.sadibey.com/2009/07/05/varoluscu-bir-yonetmen-kim-ki-duk/#.VaIPwpUVjIU>

<sup>38</sup> Chung, 2012: 2.

<sup>39</sup> Zengin, 2011: 69.

<sup>40</sup> Hüinette, 2004: 20-21.

<sup>41</sup> <http://blog.siradisidigital.com/korenin-karsi-koydugu-yonetmeni-dunya-dinliyor-kim-ki-duk/>

“Ne zaman hayatın bana yolladığı ağır tuğlalı duvarlara tökezlesem, inandığım yetenek ve tutkuyla savaştım. Dünyada çok fazla gölge var. Düşündüm de dünyanın ısını göstermek istiyorum. Bazı sahnelerin arkasında acı dolu hikâyeler var. Şehvetten ziyade toplumun acı tarafı onlar.”

Kim, sinema dünyasının “auteur yönetmeni”<sup>42</sup> olarak gösterilmektedir. Yazar ve yaratıcı<sup>43</sup> açılımına sahip olan auteur yönetmenler, görselliği kullanan bir şair, estetik bir görüş arayışında sinemasal sezgisi olan, kendi dünyasını filme dikte eden bir yaratıcı, sinemasal kuralları, kurguyu, hikâye anlatma biçimini, karakteri, mizansenini, dramaturjiyi ve sinemayı sokulmak istenen dar kalıplardan kurtarmaya çalışan<sup>44</sup> bir anlayışın temsilcisidir. Bu açılım yönetmen ve auteur arasındaki farkı da ortaya koymaktadır. “Yönetmen senaryoyu uygularken, auteur ise filmin tanrısıdır.”<sup>45</sup>

Kim Ki Duk filmlerinde karakterlerini sessizleştiren bir yönetmen olarak da bilinmektedir. Üzerinde yoğunlaştığı insan doğasının, kelimelerin gücüne ihtiyaç duymadığı düşüncesinden yola çıkan yönetmen “kelimelerin güçsüz olup anlatımı eksilttiğini, susarak anlatmanın karmaşasına düşmek istemediği zaman karakterleri konuşturduğunu”<sup>46</sup> insan doğası ve davranışlarının sözcüklere ihtiyaç duymayıp, davranışların yalın olup yalın içermediğini ve hakikate daha yakın olduğunu<sup>47</sup> belirterek, filmlerindeki sessizliğin sırrını vermektedir. Kelimelerin sessizleştiği yerde, sembolize edilen metaforik öğeler bütün gücüyle kameraya hâkim olmaktadır. Bu yönüyle susmanın hayalleri ülkesindeki<sup>48</sup> gezintiye, seyirciyi de davet etmektedir. Yönetmenin bu tercihinin altında “seyircinin konuşup boşluğu doldurmasını bekleme ve seyirciyi rahatsız ederek sorular sorup, vermediği cevapların karşılığını seyircinin bulmasını isteme”<sup>49</sup> düşüncesinin olduğu varsayılabilir.

---

<sup>42</sup> Sinema söyleşisi, 2005: 259.

<sup>43</sup> Wollen, 2014: 68.

<sup>44</sup> Kıraç, 2012: 115.

<sup>45</sup> Kıraç, 2012: 115.

<sup>46</sup> <http://blog.siradisidigital.com/korenin-karsi-koydugu-yonetmeni-dunya-dinliyor-kim-ki-duk>.

<sup>47</sup> <http://blog.siradisidigital.com/korenin-karsi-koydugu-yonetmeni-dunya-dinliyor-kim-ki-duk/>

<sup>48</sup> Balazs, 2013: 46.

<sup>49</sup> <http://blog.siradisidigital.com/korenin-karsi-koydugu-yonetmeni-dunya-dinliyor-kim-ki-duk/> ve Sinema söyleşisi: 2005: 249.

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... ve İlkbahar Filminin Künyesi Filmin Afiş



**Yönetmen:** Kim Ki-duk

**Yapımcı:** Karl Baumgartner, Seung-jae Lee

**Senaryo:** Kim Ki-duk

**Oyuncular:** Kim Ki-duk, Park Ji-ah, Kim Young-min, Yeong-su Oh, Jae-kyeong Seo

**Müzik:** Ji-Woong Park

**Görüntü Yönetmeni:** Dng-Hyeon Baek

**Türü:** Dram

**Yapım:** 2003 - Almanya, Güney Kore

## İLKBAHAR, YAZ, SONBAHAR, KIŞ... VE İLKBAHAR FİLMİNİN ÖYKÜSÜ

*İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış...ve İlkbahar* filmi insanın yaşam evrelerinin mevsimler üzerinden sembolize edildiği bir döngünün beyaz perdeye yansımalarıdır. Yaşamın döngüsü ilkbahar ile başlayıp gene ilkbahar ile bitmektedir. Başlangıç ve bitişin benzerliği yeniden doğuşun bir anlatımı gibidir. Doğum, yaşam ve ölüm döngüsünün karşılığı olan Samsara Budist felsefede “doğum ve ölüm, yeniden doğum ve yeniden ölüm, yaşam ve ölüm”,<sup>50</sup> “yaşamın ve ölümün tekerleği”<sup>51</sup> gibi anlamları ifade etmekte olup, canlıların doğum ölüm döngüsü içinde sürekli doğumu ve ölümü tatmalarıyla ilgilidir. İnsanoğlu bu kısır döngüden hiçbir zaman kurtulamayacaktır. Çünkü “acı ve üzüntülerin nedeni “trişna” tutmak, bırakmamak, yapışmak vazgeçmemektir. İnsanlar bilgisizlikten gerçekliğin acığı ve hep değişmekte olan biçimlerine bağlandıkça neden-sonuç kısır döngüsünden kurtulamaz, acı duyarlar.<sup>52</sup> Bu felsefi inanışta sona eren yaşam başka bir bedende yeni bir hayata geçecek, yeni bir evre çiçek gibi açılacak. Bu yeniden doğuş hayvan bedeninde bile tahayyül edilebilir yönetmenin gözünden. Öyle ki yaşamın her bir evresinde farklı birer hayvan figürü anlatımda öne çıkmaktadır.

Film esas olarak insanoğlunun özvarlığını eğitime çabasının hikâyesini yansıtmaktadır. Budizm felsefesi temel alınarak dört mevsimin insanın dört karakterini karşılayacak tasarımıyla yola çıkan filmde, insanın “kötü, beğenilmeyen, bayağı ve hayvani arzuları, huy ve fiilleri, kibir, gazap, kin, haset, hırs, tahammülsüzlük, hasislik, dedikodu, şehvet, ihtiras”<sup>53</sup> gibi özelliklerinin toplamı olan nefsin belli bir yöne yoğunlaşma sürecinin hikâyesi anlatılmaktadır.

Film gölün ortasında yüzer halde bulunan bir tapınak içinde geçmektedir. Doğanın huzuru ve dinginliği içinde, küçük bir çocuğun hayatın doğal akışında rahip olmanın ilkelerini öğrenmesi teması üzerinden film şekillenmektedir. Mevsimler, metaforik benzetmeler, hayvan sembolleri, filmin geneline hâkim olan ana unsurlardır. İnsan hayatının gelgitleri, hayatı ve tuzaklarını tanıma süreci, insanın kendini keşfetmesi ve kendi hatalarından yeni bir kendi yaratma süreci ve bu süreçte yaşadığı sancılar, Budizm felsefesi temel alınarak filmin tamamına serimlenmiştir.

<sup>50</sup> Tokyürek, 2012: 290-1 ; Senzaki ve Mccandless, 2001: 120.

<sup>51</sup> Bobaroğlu, 1, [www.anadoluyadinlanma.org/KadimBilgelik/Hint\\_Irfani/budizm.pdf](http://www.anadoluyadinlanma.org/KadimBilgelik/Hint_Irfani/budizm.pdf)

<sup>52</sup> Bobaroğlu, 1, [www.anadoluyadinlanma.org/KadimBilgelik/Hint\\_Irfani/budizm.pdf](http://www.anadoluyadinlanma.org/KadimBilgelik/Hint_Irfani/budizm.pdf)

<sup>53</sup> Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 2005: 2324, Nefs Maddesi.





*Fotoğraf 1: Yüzer Tapınak*

Çocukluktan yetişkinliğe giden sürece tanıklık eden mekân, yüzer halde bulunan bir tapınaktır (Fotoğraf 1). İbadet ve eğitim yeri<sup>54</sup> işlevi bulunan bu mekânın seçilmesinin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Her şeyden önce tapınaklar “modern hayattan uzaklaşmayı” sağlar. Sakin ve telaşsız bir hayatın garantisini verir insana. Budist disiplini yaşamak ve Budizmin temel amacı olan tinsel gelişmeyi sağlayacak koşullar tapınak hayatı içinde gizlidir. Acıya yol açan bağlardan sıyrılmak ve özgürleşmek için derin içsel özgürlük halinin oluşmasının<sup>55</sup> kutsal mabetleridir tapınaklar. Bu kutsal mekânlar görülmeyene duyulan saygının, görülmeyenle kurulan ilişkinin de uğrak yerleridir. Cennet adacağı işlevi gören ve hayatın deneyimlendiği dünyanın merkezidir. Bu yönüyle de bütünün küçültülmüş bir kopyasıdır.<sup>56</sup>

Gölün ortasında yüzer halde bulunan tapınak “hayat içindeki hız değişimini göstermenin de bir yoludur. İnsanoğlu uyandığında kendini batı yerine doğuda bulabilir. Batının ertesi gün doğu olması anlamında yaşamın bir ironisidir”<sup>57</sup> yönetmenin gözünden. Budizm felsefesinin bütün ayırtımlarına vurgu yapması bakımından da senaryonun tamamlayıcı unsurudur denilebilir. Öyle ki “ellerinde bebek taşıyan perilerle işlemeli” ka-

<sup>54</sup> Turan, 2004: 96.

<sup>55</sup> Erengil, 2004. [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/). ve Turan, 2004: 66)

<sup>56</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/).

<sup>57</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/).

yık, üzerinde yer alan havuzlar, balıklar, Buda heykelleri, Ejderha ve kaplumbağa heykelleri, duvarlarında yer alan resimlerle<sup>58</sup> hikâyenin kadraja yansıyan bütünleyici unsurudur. Filmde genç rahip adayının tapınağa dönüşü birkaç kez tekrarlanmaktadır. Geri dönüşün tekrarlı olarak perdeye yansması Lefebvre'in mekânın yeniden üretimi teorisini akıllara getirmektedir. Öyle ki Lefebvre'de mekân "canlıdır, yaşar ve yaşatır, üretir ve de üretilir."<sup>59</sup>

Dört mevsim, dört hayvan ve insan hayatı: Yönetmen insan hayatını dört mevsimi dört hayvan ile eşleştirerek anlatmayı tercih etmiştir. "Bahar için sadık köpek yavrusu, yaz için şehvetli horoz, sonbahar için nan-kör kedi, kış için bilge yılan<sup>60</sup> metaforlarından yola çıkan yönetmen "masumiyet, şehvet, sığınma isteği, bilgelik"<sup>61</sup> çağrışımları ile insan yaşamının farklı nirengi noktalarına temas etmeye çalışmıştır. Budist felsefede yer alan "hayvan hayat şeklinde doğma"<sup>62</sup> inancı doğanın içindeki yaşamların ayrı değil aksine birbirini tamamlarcasına ilerlediğinin bir işaretidir. Bu felsefe, hayvan sembolleri üzerinden hayatın akışına yönelik ilerleyişin ilham kaynağıdır denilebilir. Uzak Doğu mitlerinde "zihni hırs ve ihtiras dolu insanlar günah işlerler ve işledikleri bu günahların sonucunda bir sonraki hayatlarında kötü hayat dünyasında ruhları ejderha, yılan, fare, örümcek gibi hayvan bedeninde dünyaya gelirler<sup>63</sup> inancı bulunmaktadır. Bu inancın "hayvanların kutsallığı"<sup>64</sup> inancı ile birleşmesi, filme hâkim olan genel tabloyu ortaya çıkarmaktadır. Hayvanları kadraj içinde görmenin en güzel yanı ise "oynamazlar, yaşarlar, kamerayı bilmezler ve işlerini naif bir ciddiyetle"<sup>65</sup> gerçekleştirirler.

## İLKBAHAR

Duvarları olmayan kapılardan girilen tapınak (Fotoğraf 2) ilkbahar mevsimiyle seyirciye merhaba diyor. İlkbahar çağrıştırdığı anlamlara bağlı olarak filmin açılış mevsimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İlkbahar "doğum ve büyüme evresi anlamında çocukluk evresinin"<sup>66</sup> karşılığıdır. Ço-

<sup>58</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/.....](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/.....)

<sup>59</sup> Kurtar, 5. [http://www.academia.edu/2945638/Mekan%C4%B1\\_Ya%C5%9Famak\\_Lefebvre\\_ve\\_Mekan%C4%B1n\\_Diyalektik\\_Olu%C5%9Fumu\\_T%C3%9CCAUM](http://www.academia.edu/2945638/Mekan%C4%B1_Ya%C5%9Famak_Lefebvre_ve_Mekan%C4%B1n_Diyalektik_Olu%C5%9Fumu_T%C3%9CCAUM)

<sup>60</sup> <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/13-mevsimlerin-insanlara-yaptigi-fenaliklar.aspx>

<sup>61</sup> <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/siz-hic-film-okudunuz-mu-80851>

<sup>62</sup> Tokyürek, 2013: 224.

<sup>63</sup> Demirci, 2013: 249.

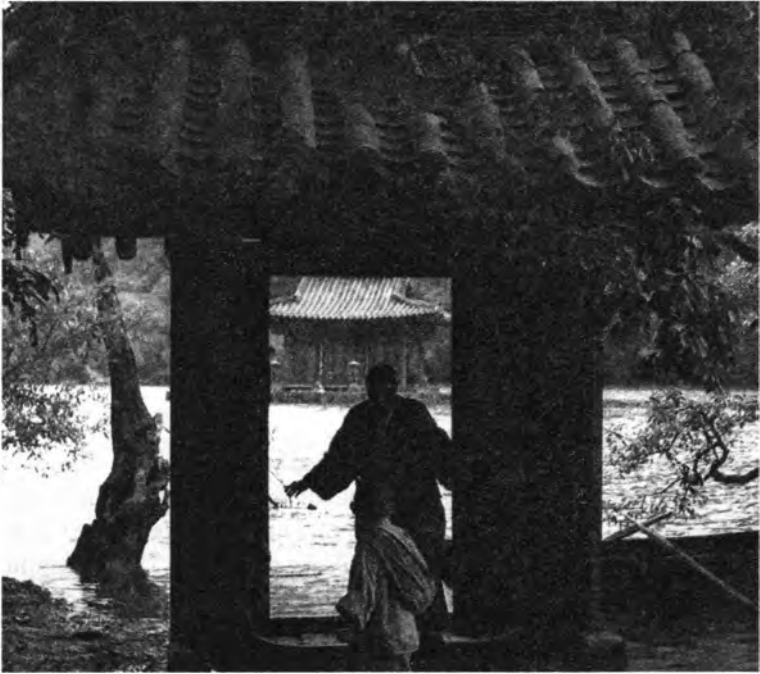
<sup>64</sup> [http://www.mavimelek.com/ilkbahar\\_yaz\\_sonbahar\\_kis.htm](http://www.mavimelek.com/ilkbahar_yaz_sonbahar_kis.htm)

<sup>65</sup> Balazs, 2013: 97.

<sup>66</sup> [http://www.mavimelek.com/ilkbahar\\_yaz\\_sonbahar\\_kis.ht](http://www.mavimelek.com/ilkbahar_yaz_sonbahar_kis.ht)

cuk rahip adayının “doğayı, canlıları ve merhameti keşfedip, içgüdüsel olarak hayatı yaşamasının da”<sup>67</sup> anlatımıdır. Hayatla yeni tanışmanın mevsimi olarak insanın belki de en masum çağlarına denk gelmektedir.

Yönetmenin gözünden duvarı olmayan kapılar “mahremiyet”<sup>68</sup> ve ruhsal disiplini”<sup>69</sup> ifade etmenin bir göstergesidir. Olgunlaşıp gelişerek kendimizi vardırılmayı hedeflediğimiz yerdir ruhsal disiplin. Dış dünyada karşımıza çıkan ve bize ait olan her şeyin iç dünyamızda karşılığını bulmasıdır. Bu yönüyle de iç dünyanın dış dünya ile buluşmasıdır. Bu nedenle kadraja da yansıdığı gibi her yer açıktır ve geçişler için bir engel yoktur. Yönetmenin kamerasından ise öfke ve şehvet ruhsal disipline düşman iki duygu olarak yansıtılmaktadır. Öyle ki genç adam aynı kadına hissettiği şehvet ve öfke duygusu ile kapılardan değil olmayan duvarlardan geçmeyi tercih etmiştir.



Fotoğraf 2: Duvarı olmayan kapı

<sup>67</sup> <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/siz-hic-film-okudunuz-mu-80851>

<sup>68</sup> <http://sinemabirmucizedir.blogspot.com.tr/2010/01/ilkbaharyazsonbaharksve-ilkbahar.html>

<sup>69</sup> <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/siz-hic-film-okudunuz-mu-80851>.

Tapınak hayatı gerçek dünyadaki hayattan tümüyle farklıdır. Yaşam, kurallar, insanlar ve değerler anlamında bambaşka bir dünyanın ana merkezidir. Ve bu farklılığı koruma görsellik anlamında *Naga*'lar ile senaryoya yerleştirilmiştir diyebiliriz. Kapının ve manastırın üzerinden yer alan motiflere *Naga* denilmektedir (Fotoğraf 3). “Zararlı her türlü şeyden korunma”<sup>70</sup> anlamına gelen *Naga*'lar “saklı hazineye, hikmete lâıyk olmayanları mekândan uzak tutma”<sup>71</sup> işlevini yerine getirmektedir. Suyla (ırmak, göl, deniz, kuyu vb.) ilişkilendirilen *Naga*'lar hazine bekçileri olarak görülür.<sup>72</sup>



Fotoğraf 3: *Naga*'lar

Ormandan şifalı otlar toplayan rahip ve çocuk tapınağa dönerken yanlarında bir köpek de getirirler. Köpek küçük rahip adayının durumunu belirtmektedir esasında (Fotoğraf 4). Yönetmenin bu benzetmeleri kullanmasının en temel nedeni Budizmde hayvanların “hayat şeklinde dünyaya gelen canlı”<sup>73</sup> olması yönünde bir inanın olduğu varsayılabilir. Köpek “sadakatin, bağlılığın”<sup>74</sup> simgesi olarak bilinmektedir.

<sup>70</sup> [http://www.mavimelek.com/ilkbahar\\_yaz\\_sonbahar\\_kis.htm](http://www.mavimelek.com/ilkbahar_yaz_sonbahar_kis.htm)

<sup>71</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/),

<sup>72</sup> Ana Britannica, 1989: 377, *Naga* Maddesi.

<sup>73</sup> Tokyürek, 2013: 270.

<sup>74</sup> Yılmaz, 2011: 121.



*Fotoğraf 4: Küçük köpek yavrusu ve çocuk*

Ormandan getirilen küçük otların ayıklanması aşamasında aralarında geçen diyalog yaşam ve ölüm döngüsünün sinemasal anlatımıdır âdeta. Yaşlı rahip çocuğa elindeki otun öldürücü olabileceğini söyleyip dikkat etmesi yönünde telkinlerde bulunmaktadır. Küçük çocuk bu uyarı karşısında “bunların hepsi birbirine benziyor, nasıl ayırt edeceğim” şeklinde cevap vermektedir. Yaşlı rahip “Bu otlardan biri öldürücüdür, diğeri ise hayat kurtarıcıdır. Dikkatli bakarsan bunun sapında beyaz bir çizgi olduğunu görürsün” şeklinde cevap verir. Yönetmen burada küçük çocuk üzerinden, hayat veren şeylerin ölüm getirebileceğini ya da ölüm gibi görülen durumların yaşamın yeni kapısını aralayacağı yönünde bir mesajı anlatıyor olabilir. Hayatımızda yaşam ölüm gibi, ölüm de yaşam gibi karşımıza çıkabilir.

Sonrasında tek başına ormana giden küçük çocuk karşısına çıkan hayvanlara eziyet eder. Balık, kurbağa ve yılanı yaptığı eziyetler kendisini bir gölge gibi takip eden yaşlı rahip tarafından izlenmektedir. Çocuk yaptığı eziyet ile doğal yaşamlarındaki canlıların hayatlarını zorlaştırmaktadır. Bütün bu yaşananlara şahitlik eden yaşlı rahip, küçük çocuğun yaşattığı ıstırapı yaşaması gerekir düşüncesinden hareketle, gece yarısı çocuğun sırtına taş bağlar (Fotoğraf 5). Sabah uyandığında sırtında büyük bir yük hisseden çocuk ağlamaya başlar. Tıpkı hayvanlar gibi doğal yaşamın-

da hayatı zorlaşmıştır. Tabii çocuğun hissettiği sadece fiziksel bir eziyet olmayacaktır. Vicdani eziyet belki de bu sahnede yönetmenin vermek istediği en temel mesajdır. Yaşlı rahip “Hayvanlara yaptığın eziyeti sen de yaşayacaksın ve hayvanlardan birinin ölmesi halinde bir ömür boyu yüreğinde taş taşıyacaksın” der ve çocuğa hayatı tanıdığı ilk zamanların en önemli dersini verir.



*Fotoğraf 5: Sirtına taş bağlanan küçük çocuk*

Hayatımızda yaptığımız eziyetler diğerlerinden çok bizlerin sırtında bir kambur gibi kalacaktır. Bu ilk hayat dersi yerini bir ödeve bırakır. İşken- ce yaptığı hayvanları hayata döndürmesi için tekrar ormana dönmesi gerekmektedir. Yılan ve balık ölmüştür. Bu çocuğu derin bir üzüntüye boğar. Kurbağanın yaşaması ise yerini sevince bırakır. John Stuart Mill’in ifadesi ile<sup>75</sup> “İnsanlar kötülüğü, istekleri güçlü olduğundan dolayı değil, vicdanları zayıf olduğundan dolayı yaparlar” sözünü haklı çıkarırcasına ilk vicdan dersini almıştır böylece. Küçük bedeninde büyük bir hayat dersi ile karşı karşıya kalan rahip adayı, nefessiz bıraktığı canlıların kendi nefesini kestiğini anlayacak ve kendi içindeki cehennemın ateşini yakacaktır. İnsan ve hayvan aynı yaşam içinde birbirini bütünleyen bir dengeye sahiptir. İnsanoğlu hayvanların doğasını bozunca aslında farkında olmadan kendi doğasını ve dengesini bozmaktadır. Ve genç keşiş adayı hayvanların sırtına bağladığı taşın ağırlığını hayat boyunca hem sırtında hem de kalbinde taşıyacaktır. Bozulan denge aslında kendi ruhunun dengesidir.

<sup>75</sup> Karakuş, 2007: 518.

## YAZ

Karşı cinse duyulan hisleri harekete geçiren bir hikâyedir yaz mevsimi. “Arzuların ve şehvetin yoğunlaştığı, ayrıca yaşamın olgunlaştığı”<sup>76</sup> mevsim olarak göze çarpar. Yılanların çiftleşmesi sahnesi (Fotoğraf 6) bu mevsimin mesajını anlatıyor denilebilir. Bu çiftleşme genç adamın cinsel duygular ile ilk kez tanışmasının ekrana yansıyan anlatımıdır.



*Fotoğraf 6: Yılanların çiftleşmesi sahnesi*

Mevsimi sembolize eden hayvan horoz (Fotoğraf 7) “her şeye baskın duyguyu veren ve insanın sağlıklı düşünmesini engelleyen üreme ve sahiplenme güdüsü”<sup>77</sup> ve “çok eşliliğin, şehvetin her türlüşünün”<sup>78</sup> sembolüdür. Uyanan güçlü duygular genç adamı, yasaklara olan inançların da zayıflaması gerçeği ile karşı karşıya bırakır.

<sup>76</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/).

<sup>77</sup> <http://sinemabirmucizedir.blogspot.com.tr/2010/01/ilkbaharyazsonbaharksve-ilkbahar.html>

<sup>78</sup> Yılmaz, 2011: 101; Berberoğlu, 1987; Demirci, 2014: 543; Yıldız ve Meçin, 2014: 247.



Fotoğraf 7: Yaz mevsimini simgeleyen horoz

Şehvet duygusunu harekete geçiren ise, iyileşmek amacıyla annesi ile birlikte manastıra gelen genç bir kadındır. Aşkın ele avuca sığmayan büyüğü genç rahip adayını yanlış bildiği ama engelleyemediği yollara savurmaktadır. Genç adamın hissettiği tutku, zihnini esir almıştır. İçindeki tutku herkese ve her şeye meydan okur âdeta. Yaşlı rahip genç adamın yakasına yapışan tutkunun nelere gebe olduğunun farkındadır. Ancak bir film izler gibi sadece izlemek ile yetinir. Gençlik döneminin de etkisi ile iradesi bu güçle savaşılmaya yetmez. Yönetilemez bir aşamaya geçmiştir, büyüme ve insanlık. Kısaca kendi zevk ülkesinin kölesi olmuştur.

Sonsuz zevk arayışı, çok büyük ıstırapların da kapısını çalacaktır. Yaşlı rahip, çiftin âşık olduğunu fark ettiğinde “*Tutku bağlanmayı doğurur. Bağlanma öldürme isteğini*” diyerek, hikâyenin sonrası için seyirciye ipucu vermektedir. Genç kıza olan ilgisi her geçen gün artan genç adam, genç kız ile manastırda, ormanda sürekli birlikte olmaya başlar. Günah işlediği hisleriyle sürekli Buddha heykeli önünde dua eden genç adam (Fotoğraf 8) yaşlı rahipten de af diler. Yaşlı rahip “*Sahiplenme duygusu insanı katil eder*” der ve içinde bulunduğu durum konusunda uyarılarda bulunmaya çalışır. Yaşlı rahip bilgeliğinin de etkisi ile şehvetin mülkiyet duygusunu, bunun da öldürme isteğini harekete geçireceğinin farkındadır. Ancak bunu genç adama anlatmak imkânsızdır.





*Fotoğraf 8: Buddha heykeli önünde dua eden genç rahip adayı*

İsteklerine ve arzularına ket vuramayan genç adam bir Buddha heykeli ile bu bölümün sembolik hayvanı olan horozu da yanına alarak manastırdan ayrılır (Fotoğraf9). Bu ayrılış ait olmadığı dünyanın suçlarına itecektir genç adamı. Suç işlediği dünyanın duygularından arınmak için tekrar tapınağa dönüş yapacaktır. İhtiyacı olan arınma hissini üreten mekân yüzer halde bulunan tapınaktır. Bu ayrılış belki de manastıra olan kalıcı bağlılığın ilk adımı olacaktır. Tutkuların inzivaya çekilme mevsimi gelmiştir artık.



*Fotoğraf9: Manastırdan ayrılış*

## SONBAHAR

Yazın sona ermesi ile birlikte yaşlı rahip sonbahar mevsiminin sembolü olan bir kedi ile kadraja girmektedir (Fotoğraf 10). Son, bitiş, ayrılış, yok oluş kısaca var olmamaktır sonbahar. Filmin iki ana karakteri sonbahar evresinde mevcut hayatlarından uzaklaşıyorlar. Yaşlı rahip hayatına son verirken genç rahip adayı mahkûmiyet yaşayacağı bir aşamaya geçiyor.



*Fotoğraf 10: Sonbahar mevsiminin sembolü olan kedi*

Yaşlı rahip yemek yediği gazetede otuzlarında olan bir erkeğin karısını öldürdüğü haberini okur. Gazete haberindeki şahıs genç keşiş adayından başkası değildir. Yaşamın önceki evrelerinde yaşlı rahibin dilinden dökülen “*Ne kadar sahiplenirsen öldürme isteğin de o kadar artar*” gerçek bir hayat deneyimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Arınma isteği genç adamı suç işlediği dünyadan kaçıp aslında ait olduğu ilk yer olan tapınağa sürükleyecektir. Yaşlı rahip öğrencisinin tapınağa geleceğini bildiğinden hazırlıklar yapar. Ve genç adam elinde kanlı bir bıçak ile tapınağa gelir. Öfkeli, huzursuz ve saldırgandır. Kadını tarafından aldatılma düşüncesi genç adamda hayvani bir öfkenin pimini çekmiştir. Yüzü, dili, bedeni bu öfkenin isteklerine hizmet eder duruma gelmiştir. Kontrolsüz duyguları, içindeki şiddeti besler ve genç adam uğruna tapınağı, hayatını ve ustasını terk ettiği kadını öldürür. Geçici bir delilik hali içinde olan genç adamın öfkesi kamerayı bile aşar, seyirciye geçer âdeti. Kendi nefsinden öç almıştır aslında. Nefsi uğruna terk ettiklerinin sonucu yaşadığı ihanet duygusu kanlı bir bıçak ile sonlanır. Benjamin Franklin’in<sup>79</sup> “*İnsan isteklerinin yarısını elde ederse, üzüntülerini iki kat çoğaltmış olur*” sözünü doğ-

<sup>79</sup> Karakuş, 2007: 50.

rularcasına katmerlenmiş duygular ile tapınakta intihara kalkışır. Günah-kâr olduğu hissi genç adamı kendini yok etme düşüncesine götürmüştür diyebiliriz. Genç kadın ile birlikte olup onun peşinden giden ve vücudunun işlediği günahın esiri olduğunu düşünen genç adam, aslında iradesinin işlediği günahın mağduru olmuştur.

- *Erkeklerin dünyası sana acı vermeye başladı değil mi?*
- *Acı çektiğimi görmüyor musun?*
- *Acı çekmene sebep olan ne?*
- *Tek günahım sevmektir.*
- *Erkeklerin dünyasının nasıl olduğunu bilmiyor musun? Bazen hoşlandığımız şeyleri olurlarına bırakmamız lazım. Sen ne beğenirsen diğerleri de onu beğenir.*

İkili arasında yukarıda geçen diyalog öfke denizinde boğulmak üzere olan genç adamı tapınağa dönüşü sonrası ilk cümleleridir. Yaşadığı acının ve suçluluğun ilacını bilmez. Öğrencisinin içinde bulunduğu durumun farkında olan yaşlı rahip onu bu açmazdan kurtarmak için ona bir ödev verir. Prajnaparamita “aklın mükemmelliği”<sup>80</sup> ve “bilgeliğin mükemmelleştirilmesi”<sup>81</sup> anlamında insanın iç huzurunu onarmaya yardım eden bir terapi-dir. Yaşlı rahip nankör kedinin kuyruğunu boyaya sokar ve tahtalar üzerine isimler yazar. Öfke halindeki genç adamdan sabaha kadar bütün yazıları cinayet işlediği bıçak ile kazımasını ister (Fotoğraf 11 ve 12).



<sup>80</sup> Bachelor ve Brown, 1992: 87 ve Cambhell, 2003: 288.

<sup>81</sup> Sangharakshita, 2012: 116.

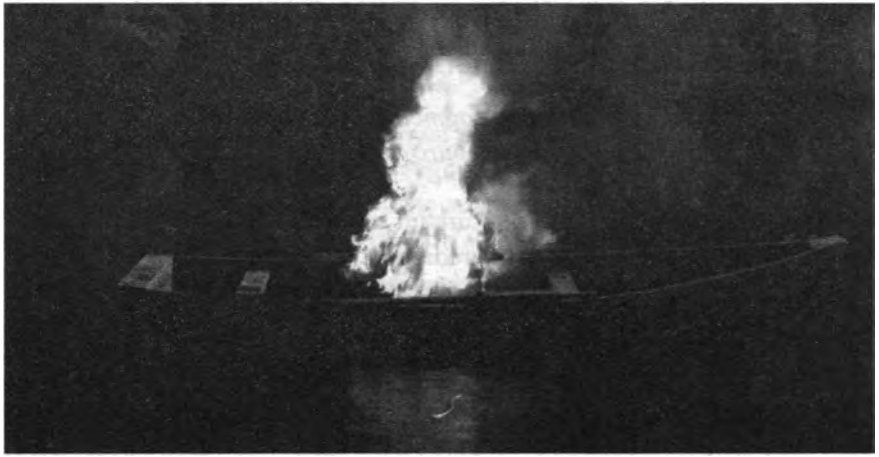


*Fotoğraf 11 ve 12: Kedinin kuyruğu ile yazı yazan yaşlı rahip ve hatalarının yazılı olduğu tahtayı kazıyan genç rahip adayı*

*Başkasını çok kolay öldürmene rağmen, kendi canına kolay kıyamazsın. Bu insanların hepsinin adını kazı buraya. Her birini kazırken, kalbinden öfkeyi çıkar at.*

Genç adam içindeki öfkenin kurbanı olmaması için hocası tarafından verilen ödevi yerine getirir. Bu sırada gerçek dünyanın polisleri gelir ve genç adamı götürmek isterler. Yaşlı rahip verilen görevi tamamlayana kadar genç adamın kalması konusunda polisleri ikna eder. Genç adam verilen görevi yapar. Gitme vakti gelmiştir ve kayığa binilir. Filmin kurgusuna bağlı olarak yaşlı rahip doğaüstü güçleri varmışçasına kayığın gitmesine izin vermez. Yaşlı rahip son bir bakış atarak genç adam ile vedalaşır. Bu dünyada onunla son temasıdır ve ölüm yakındır. Dedektiflerin genç adamı götürmesi sonrasında yaşlı rahip kendini bir kayıkta yakar. Yaşlı rahip “ölümlü yanlarını yaktığı ateşle ölümsüzlüğe gönderir.”<sup>82</sup> (Fotoğraf 13)

<sup>82</sup> <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/13-mevsimlerin-insanlara-yaptigi-fenaliklar.aspx>



*Fotoğraf 13: Yaşlı rahibin intihar etmesi*

Budizmde insan yaşamı bir ıstıraptır. İstıraplar öğretir insana hayatı ve gerçekleri. İnsanoğlunun kendini bilmesinin ve kendini yontmasının bir yoludur. İstırap çeken bir beden ancak mutluluğa varabilir. Ve her ıstırap aslında bir hakikate insanı yaklaştırmaktadır. Hayatın seviyesinin yükselmesinin olmazsa olmaz şartıdır sanki. Kısacası insanı pişirir ve kıvamına getirir ıstıraplar. Bu nedenle Budizm dört kutsal gerçek<sup>83</sup> öğretisini ıstırap üzerine temellendirmiştir denilebilir. Budist felsefede dört kutsal gerçek “ıstırap” (*dukkha*), “ıstırapın kaynağı” (*samudya*), “ıstırapın yok edilme-

---

<sup>83</sup> Karataş, 2015: 87.

si” (*niradha*) ve “ıstırapın yok edilmesinin yolu” (*marga*) şeklinde formüle edilmiştir. İnsan yaşamına ait doğum, yaşlılık, hastalık ve ölümden oluşan durumlardan her birisi birer ıstıraptır. Hiç kimse bu ıstıraptan kaçmaz. İstırapın kaynağı, arzular ve hayatın gerçeği ile ilgili yanlışlar ve cehalettir. Ancak ana sebep arzulardır. Arzular, şehvi istekler, yaşama arzusu ve zengin olma isteği olarak üçe ayrılır.<sup>84</sup>

İstırap üzerine kurulmuş bir hayatta, insanın hataları günahkâr olmalarından değil eksik bilgi, bilgisizlik ve yanlış kavrayışlardan kaynaklanmaktadır. Bahsi geçen hatalar ise şu şekilde özetlenebilir:<sup>85</sup>

- 1) Sürekli ve kalıcı olmayan şeylerde sürekliliği ve kalıcılığı aramak.
- 2) Rahatsızlık ve huzursuzluk veren şeylerde rahatı ve huzuru aramak.
- 3) Gerçekte var olmayan benliğe sıkı sıkıya yapışmak.
- 4) Gerçekte çirkin olan şeylerde güzelliği, doyumunu aramak.

Budizm felsefesine göre insanoğlu zayıflıklarına bağlı olarak hatalar yapar. Zaafların yarattığı hatalar ıstıraplı bir yaşamın da kapısını aralar. Üç temel zayıflık vardır:<sup>86</sup> “Can yakmak”, “Benlik yanılgısı” ve “Ölüm”dür. Buna göre, bir insanın, şiddete ve her türlü zorlamaya, baskıya başvurması; kendini apayrı ve değişik bir kişi olarak görmesi, yalnız kendini düşünmesi ve bencil davranması; ölüm yanılmasına kapılması ruhu zehirleyen etmenlerdir.

Ölüm her ne kadar rahip için bir son ise de yönetmenin kamerasından aslında bu bir başlangıçtır. Kayığın altından çıkan yılan, bir dönüşümün ifadesidir (Fotoğraf 14). Budizm inancında yılan varoluş döngüsünün merkezinde kızgınlığı<sup>87</sup> temsil eder. Fiziksel olarak gerçekleşen bir ölüm var ancak yılanın bedeninde reenkarne olan bir durum da var. Yılan bilgeliğin sembolüdür. Gidilmek istenen nihai hedeftir.<sup>88</sup> Yaşlı rahip sadece fiziksel olarak ölmüştür. Yılan bedeninde bilgeliğe mertebesine ulaşmıştır ve yeni yaşamı yılan bedeni üzerinden devam edecektir.

---

<sup>84</sup> Karataş, 2015: 87.

<sup>85</sup> Avcı ve Acar, 459.

<sup>86</sup> Avcı ve Acar, 460.

<sup>87</sup> Demirci, 2014: 543.

<sup>88</sup> <http://sinemabirmucizedir.blogspot.com.tr/2010/01/ilkbaharyazsonbaharksve-ilkbahar.html...>



Fotoğraf 14: Kayığın altından çıkan yılan

## KIŞ

Mahkûmiyet sonrası tapınağa geri dönen genç adam, yaşlı keşişin yerini alır. Bu dönem kış mevsimi ile sembolize edilmektedir. Kış mevsiminde insanoğlu “doğa karşısında acizdir, doğanın insafına bırakılan yaşamların figürüdür, en çok kendine yöneldiği”<sup>89</sup> zamanlardır. Karanlık ve kuraklığın karşılığı olarak siyahla renk bulur, doğa ölü doğa formundadır.”<sup>90</sup> “Biraz yaşlılık, biraz geçmişin acularının dizginleşmesidir. Kabul lenmişlik, arınma, ruhun bırakılacağı bir evrenin başlangıcı, zorluklara direnme, güçlenme ve gelişme içgüdülerinin”<sup>91</sup> karşılık bulduğu, “insan aczinin doğa karşısında kaskatı kesildiği”<sup>92</sup> bir mevsimdir kışın hissettirdikleri.

<sup>89</sup> <http://sinemabirmucizedir.blogspot.com.tr/2010/01/ilkbaharyazsonbaharksve-ilkbahar.html>

<sup>90</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/)

<sup>91</sup> [http://www.mavimelek.com/ilkbahar\\_yaz\\_sonbahar\\_kis.htm](http://www.mavimelek.com/ilkbahar_yaz_sonbahar_kis.htm)

<sup>92</sup> <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/13-mevsimlerin-insanlara-yaptigi-fenaliklar.aspx>



Fotoğraf 15: Yönetmen Kim Ki Duk

Kış mevsiminde yönetmen Kim Ki Duk’u oyuncu olarak görüyoruz (Fotoğraf 15). Kendine yönelen, geçmişin sancılı acılarını dindirmeye çalışan, arınmak isteyen, arındıkça güçlenen bir hayatın hikâyesini oynuyor yönetmen bu aşamada. Budist felsefede insanlar genel olarak “*dukkha*” acı, hastalık ve üzüntü içindedirler. Bunun nedeni akış ve değişimi bilmiyor olmaları ve tümü Maya (hayal) olan değişmez biçimlere bağlanma istekleridir. Söz konusu Mayalar, nesne, olgu, olay ve fikirler olarak karşımıza çıkarlar. Özgün ve bağımsız bir benlik düşüncesi de Maya’dır (hayal) ve bu sanı kişiyi acılara sürükler.<sup>93</sup> Filmin bu mevsiminde, acı ve üzüntü içinde olan bir insanın kendi benliği için nasıl arınabileceği konusu işleniyor. Filmin ilk mevsimi olan ilkbaharda sırtında taşıdığı taşı bu kez kış mevsiminde arınmak amacıyla taşıyor (Fotoğraf 16). Sırtında tekerlek elinde bir heykel ile kışın soğuk ve puslu havasında soğuğa aldırmadan zirveye çıkarak ait olduğu tapınağa tepeden bakıyor. Büyük zannedilen hayatların küçücük görüldüğü bir mesaj sanki (Fotoğraf 18). Bu gezinti “*aydınlanma amaçlı bir yolculuktur.*”<sup>94</sup> Taşınan heykel Budizm inancında *Bodhisattva* olarak geçmektedir (Fotoğraf 17). *Bodhisattva* ise “uyanmakta olan varlık” veya ‘uyanık tabiatlı’ olandır.<sup>95</sup> *Bodhisattva* kendini sadece kendi aydınlanmasına değil, tüm duyarlı varlıkların aydınlan-

<sup>93</sup> Bobaroğlu, 1. [www.anadoluyaydinlanma.org/KadimBilgelik/Hint\\_Irfani/budizm.pdf](http://www.anadoluyaydinlanma.org/KadimBilgelik/Hint_Irfani/budizm.pdf)

<sup>94</sup> [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/).

<sup>95</sup> Coomaraswamy, 2000: 82.



masına adanmış olan ve böylelikle Ahrat'tan farklı olan kişi<sup>96</sup> dünyada yaşarken henüz gerçekleşmesi tamamlanmamış el etek çekme nimetini kabul etmeyen ve böylece yol gösterici fener gibi dünyada kalan, bütün varlıkların sevecen kılavuzunu, kurtarıcısını<sup>97</sup> anlatan bir terimdir. Bu aslında bir yoldur. *Bodhisattva* yolu "ormana çekilme yolu değil, dünyada yaşama yolu. Karşılıksız biçimde vermeyi yaşam görevi haline getirerek bensizliğin gerçeğini öğrenip yaşamaktır<sup>98</sup> ve "dünyaya geri dönen"<sup>99</sup> insanın simgesidir. *Bodhisattva* bir yönüyle de bir idealdir.<sup>100</sup> Bütün duyarlı varlıkları nirvanaya (manevi kurtuluşa) ulaştırmak için rehberlik etme kararlılığıdır. Yeni ayın büyüyerek dolunay olması gibi *Bodhisattva* da Buddha'ya doğru ilerler ve bunu ahlâkı, sabrı, enerjiyi, meditatif konsantrasyonu ve bilgeliği uygulayarak yapar.



*Fotoğraf 16*

---

<sup>96</sup> Senzaki ve Mccandless, 2001: 118.

<sup>97</sup> Campbell, 2003: 269.

<sup>98</sup> Campbell, 2003: 265.

<sup>99</sup> Sangharakshita, 2012: 166.

<sup>100</sup> Sangharakshita, 2012: 74.



Fotoğraf 17



Fotoğraf 18

Bu bölümün dikkate değer bir diğer sahnesi ise yüzü görünmeyen kadının kucığında bir çocukla belirmesidir (Fotoğraf 19). Yüzü görünmeyen kadın “*bir insandan çok var olan döngünün devam etmesini*”<sup>101</sup> ifade etmektedir. Tapınağa bırakılan bebek, oyuncunun çok uzun yıllar önce geride bıraktığı hayatına farklı bir yerden yeni bir başlangıcın sembolünün ifadesidir.

<sup>101</sup> <http://sinemabirmucizedir.blogspot.com.tr/2010/01/ilkbaharyazsonbaharsve-ilkbahar.html>



*Fotoğraf 19: Kucağında çocuğu olan yüzü görünmeyen kadın*

Film en son sahnede kapılarını tekrar baharla açıyor. Doğanın dirilmesi gibi yaşamın da canlanmasıyla senaryo başa dönüyor. Genç kadın tarafından bırakılan küçük çocuk bilge olan ustanın öğrencisi olarak seyirciye sunuluyor (Fotoğraf 20). Film, küçüğün yeni bilge adamın çocukluk günahını tekrarlamasıyla son bulur.<sup>102</sup>



*Fotoğraf 20*

<sup>102</sup> <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/13-mevsimlerin-insanlara-yaptigi-fenaliklar.aspx>

## SONUÇ

İnsanın yaşam döngüsü mevsimlerin şaşmayan döngüsüne ayarlanmıştır. Yaşlı keşişin bilgeliği içinde genç keşiş adayının mevsimleri yaşaması ve deneyimlemesi anlatılmaktadır filmde. Kendisine öğretilen değerleri hayatın kendine sunduğu sınavlar ve tuzaklar ile deneyimleyen genç rahip adayının sancuları, pişmanlıkları ve çıkardığı dersler kısacası akıp giden mevsimler üzerinden insanın büyümesinin hikâyesidir. Doğa nasıl ki bahar ile başlayıp gene bahar ile biter ve döngü hiç şaşırmadan yoluna bu istikamette devam ederse, yaşam da benzer bir şekilde yol almaktadır. İnsan gelişimi yaşanan zorluklar ve verilen sınavlara bağlı olarak aslında aynı şekilde seyir göstermektedir. Hayatın acıları her dönem insana mesajını verir. Yaşattığı acılara bağlı olarak da insanı olgunlaştırır. Yani hayat büyütür insanı. Döngüdür aslında bu sırayı ortaya çıkaran.

İnsanoğlu her mevsimde farklı sorgulamalar içine girer. İlkbaharda vicdan sorgulaması yapar ve masumiyetinin kıymetini öğrenir. Zarar verdikçe zarar gördüğünü keşfeder. Doğaya ve yaşama saygının kurallarını öğrenir, acı çekerek ve ağlayarak. Yaz mevsiminde sevgi, aşk, ihtiras, tutku karışımı duyguların karması ile buluşur. Genç bir kıza hissettiği duygular cinayet işlemeye kadar götürecektir genç adamı. Arzularının önüne set koyarak bedenini ve düşüncelerini eğiteceğini öğrenir. İslah olacağı mevsim kapıdadır artık. Kendini, günahlarını düşünmenin bir mevsimidir sonbahar. Kendine yöneldiği bu mevsimi aydınlanma ve arınmanın karşılığı olan kış izleyecektir. Kış ayında sabretmenin erdemine kavuşacak. Ve arınma ve sabretmenin meyvelerini yeniden ilkbaharda toplayacaktır. Ve bitiş başlangıcın renginde insana yeniden merhaba diyecektir. Yeniden ilkbahar diyerek ilklerden yola çıkacaktır insanoğlu. Kısaca masumiyetin olgunlaşması, insan gibi büyüyen duyguların yoldan çıkması, yoldan çıkan duyguların arınması, saflaşma ihtiyacı ve yeniden başa dönerek kendine dışarıdan yeniden bakma.

Yaşamın ölümü, ölümün de yaşamı içinde barındırdığı fikri, filmin vermeye çalıştığı bir diğer mesaj olarak değerlendirilebilir. Bütün mevsimler, aylar, haftalar ve günler ölüme gider aslında. Ölüme giden yolların yolcusudur insanlar. Bu yolculuk da duraklarımız farklı mevsimlerdir. Her durak farklı sınavlara tâbi tutar bizi. Kimisi zorlar kimisi olgunlaştırır kimisi de ümitlendirir. Her biri ayrı bir renk ayrı bir dokudadır. Doğum ve ölümün yolları paraleldir. Doğanın istikameti bellidir esasında. Yaşanılan her gün ölümü daha da kısaltır. Ve mevsimler aslında ölüme yaklaşırken ölümün farklı bir rengini sunmaktadır insana. Sonbahar sarı, kış siyah, bahar ise yeşil olarak yüzünü gösterir insana. Ölüm düşüncesi ya-

şamın iştahını kaçıır insanın zihninde. Neden mi? Çünkü her yerde mesken tutmuştur. Her yerden insana el sallar. İnsan avındadır ölüm. Gideceğe yere taşıyacak insanlar arar durmadan. Ne gariptir ki insan hayatta iken ölüm insan hayatına girer.

## KAYNAKÇA

- Ana Britannica (1989), "Naga Maddesi", Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul.
- Armes, Roy (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, Çeviren ve yayıma hazırlayan: Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Bachelor, Martine ve Brown, Kerry (1992). *Budizm ve Ekoloji*, İgdaş Yayınları, İstanbul.
- Balazs, Bela (2013). *Görünen İnsan*, Say Yayınları, İstanbul.
- Berberoğlu, Arif (1987). *Emek, Din ve İnsan*, İkinci Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Campbell, Joseph (2003). *Doğu Mitolojisi-Tanrının Maskeleri*, çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.
- Chung, Hye Seung (2012). *Kim Ki Duk, Contemporary Film Directors*, Edited: James Naremore, University of Illinois Press.
- Coomaraswamy, Ananda (2000). *Hinduizm ve Budizm*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Demirci, Ümit Özgür (2014). "Uygur Metinlerinde Yılan", *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/3, pp. 541-547.
- Erengil, Cengiz (2004). *Budizm*, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Geray, Haluk (2014). *İletişim Alanında Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*, Umuttepe Yayınları, Kocaeli.
- Hübinette, Tobias (2004). "Korea (n) Divided, Third Space Existence in Kim Ki Duk's Wild Animals", *Graduate Journal of Asia-Pacific Studies*, 2/2, pp. 18-29.
- Karakuş, Zeki (2007). *Güzel Sözler*, Yayınlanmamış Derleme Kitap, Sivas.
- Kıraç, Rıza (2012). *Sinemanın ABC'si - Teknolojik Buluştan Sanata*, Say Yayınları, İstanbul.
- Mınarlı, Mustafa Ali ve Yılmaz, Burak (2015), "Asya Politik Sineması Üzerine Notlar", *İnsan & İnsan* 3, ss. 37-50.
- Misalli Büyük Türkçe Sözlük (2005). "Nefs Maddesi", Derleyici: İlhan Ayverdi, İstanbul.
- Mulvey, Laura (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm-Durağanlık ve Hareketli Görüntü*, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Pezzella, Mario (2001). *Sinemada Estetik*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Richards, Andy (2011). *Asya Korku Sineması*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Rotha, Paul (1996). *Sinema Tarihi-Ülke Sinemaları*, Siste Yayıncılık, İstanbul.
- Sangharakshita (2012). *Buda Kimdir?*, Türkçesi: Berna Biçen, Hermes Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo, Giovanni (1997). *Dünya Sinema Sanayi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Senzaki, Nyogen ve Mccandless Ruth Strout (2001). *Budizm ve Zen*, Türkçesi: Nur Yener, Okyanus Yayınları, İstanbul.

- Sinema Söyleşi (2005). "Aynı Filmde Birçok Türü Biraraya Getirebilen Bir Sinema", Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.
- Tokyürek, Hacer (2013). "Eski Uygurcada Hayvan Adları ve Bunların Kullanım Alanları", *TÜBAR-XXXIII*, ss. 221-281.
- Turan, Emine Zehra (2004). *Budizmde Manastır Hayatı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri (Dinler Tarihi) Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Türkçe Sözlük (2011). "Anime Maddesi", Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Baskı, Ankara.
- Wollen, Peter (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Yıldız, Muharrem ve Meçin Mehmet Mekin (2014). Dinlerde İç Yolculuklar, *Tarih Okulu Dergisi*, 7/17, ss. 221-251.
- Yılmaz, Serpil (2011), *Mesnevide Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufi Yorumu*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Zengin, Melis Oktuğ (2011), *Uzakdoğu Felsefesi Işığında Yay Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi*, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 40, ss. 67-86.

### **İnternet Kaynakları**

- Bobaroğlu, Metin, Budizm, Anadolu Aydınlanma Vakfı, [www.anadoluyaydinlanma.org/KadimBilgelik/Hint\\_Irfani/budizm.pdf](http://www.anadoluyaydinlanma.org/KadimBilgelik/Hint_Irfani/budizm.pdf)
- Kurtar, Senam, Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu, [http://www.academia.edu/2945638/Mekan%C4%B1\\_Ya%C5%9Famak\\_Lefebvre\\_ve\\_Mekan%C4%B1n\\_Diyalektik\\_Olu%C5%9Fumu\\_T%C3%9CCAUM](http://www.academia.edu/2945638/Mekan%C4%B1_Ya%C5%9Famak_Lefebvre_ve_Mekan%C4%B1n_Diyalektik_Olu%C5%9Fumu_T%C3%9CCAUM)
- <http://www.terstinja.com/kore-savasi-hakkindaki-43-guney-kore-savas-filmi/>.
- <http://aykiriakademi.com/haber/haber-goster/115-kim-ki-duk-istanbul-daydi.html>
- <http://www.sadibey.com/2009/07/05/varoluscu-bir-yonetmen-kim-ki-duk/#.ValPwpUVjIU>
- <http://blog.siradisidigital.com/korenin-karsi-koydugu-yonetmeni-dunya-dinliyor-kim-ki-duk/>
- [http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar\\_Yaz\\_Sonbahar\\_Kis\\_ve\\_ilkbahar\\_Filmi\\_Uzerine\\_Budizm\\_Merkezli\\_Mekansal\\_Bir\\_cozumleme/](http://arsiv.mevsimsiz.net/y-4439/ilkbahar_Yaz_Sonbahar_Kis_ve_ilkbahar_Filmi_Uzerine_Budizm_Merkezli_Mekansal_Bir_cozumleme/)
- <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/13-mevsimlerin-insanlara-yaptigi-fenaliklar.aspx>
- <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/siz-hic-film-okudunuz-mu-80851>
- [http://www.mavimelek.com/ilkbahar\\_yaz\\_sonbahar\\_kis.ht](http://www.mavimelek.com/ilkbahar_yaz_sonbahar_kis.ht)
- <http://sinemabirmucizedir.blogspot.com.tr/2010/01/ilkbaharyazsonbaharsve-ilkbahar.html>,



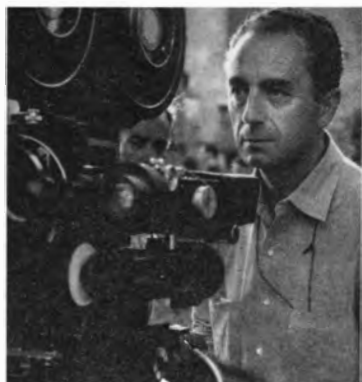
Bernardo Bertolucci



Pier Paolo Pasolini



Federico Fellini



Michelangelo Antonioni



# DÜNYANIN EN İYİ SİNEMASI VE EN GÜZEL FİLMLERİ (1950-1980)

Oğuz Adanır\*

Sinemayla tanıştığım ilk yıllarda benim için İtalyan sineması özetle Toto, Franco ve Ciccio, Spagetti Western filmlerinden ibaretti. Paris'te sinema eğitimi almaya başladıktan bir süre sonra (1973) hem okul ve sinematek hem de sinema salonları ve Fransız televizyonundaki sinematek programlarında İtalyan filmleriyle giderek daha sık karşılaşmaya başladım. Yönetmenleri, oyuncularını, senaryo yazarları, görüntü yönetmenleri ve İtalyan sinemasının vazgeçilmezleri arasında yer alan Nino Rota, Ennio Morricone gibi isimler yavaş yavaş hafızama kazınmaya başladı.

1940'lar ile 1980'ler arasında çevrilen yüzlerce İtalyan filmi gördüm. Öncesine ve sonrasına ait filmler de gördüm doğal olarak. Öğrencilik yıllarımda görüp de sevmediğim İtalyan filmleri oldu mu? Herhalde birkaç tane olmuştur, hatırlayabildiğim kadarıyla ilk kez izlediğimde Pasolini'nin *Accatone*'sinin sıkıcı olduğunu düşünmüştüm. Hakkında anlatılanlar nedeniyle Paris'te gösterime girdiği dönemde gidip görmediğim, ancak yıllar sonra izlediğim *Salò o 120 giornate di Sodoma*'yı ise çok vahşi ve anlamsız bir sertlikte bulmuştum. Başka da aklıma gelen bir film ismi yok.

İtalyan sinemasına duyduğum ilgi sonucu gördüğüm yüzlerce filmi Hollywood, Fransız, Sovyet ya da başka ülke sinemalarıyla karşılaştırdı-

---

\* Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.



ğında bana göre özellikle 1950-1980 yılları arasında gerçekleştirilen ve ağırlıklı olarak İtalyan Komedi olarak adlandırılan mizah, kara mizah türü filmlerin (özellikle de 1960-1980 yılları) o dönem dünya sinemasının en nitelikli filmlerini oluşturduğunu söyleyebilirim. Neden sorusuna gelince? Aradan bu kadar zaman geçtikten sonra geriye baktığımda bir bakıma oldukça kısa sürdüğü söylenebilecek Yeni-Gerçekçilik akımının belki de bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bu sinemanın oluşumuna katkıda bulunduğu söylenebilir.

15. ve 16. yüzyıl plastik sanatlar alanında dünyanın en güzel başyapıtlarını ortaya koyan İtalya gibi bir ülkede sinemanın da gerçeklik kavramı ya da düşüncesinin etkisinden kurtulması uzun sürmedi. Bu çerçeveden bakıldığında yalın ve kuru bir gerçekliğin uzun süre İtalyan karakteriyle uyuşması olanaksızdı. Örneğin, *Roma Açık Şehir* konusunun savaş sırasındaki toplumsal yaşam olması nedeniyle kendiliğinden karmaşıklaşmış bir gerçeklik sürecinden söz etmektedir. Oysa *Bisiklet Hırsızları* (1948) yalın ve düz bir gerçeklik anlayışının ürününe benzemektedir. Ne var ki, İtalyan yönetmenler ve aydınlar kısa bir süre içinde tarihte yalın ve düz bir gerçeklik kavramının ya da anlayışının bulunmadığını, sinemanın olsa olsa gerçekliğin yalnızca görünen yalın ve düz yüzünü yansıtabileceğini, onu yeniden canlandırabileceğini ancak bunun gerçekliğin kendisi olarak kabul edilemeyeceğini anlamışlardır. De Sica bu olgunun bilincine ilk varan yönetmenlerden birine benzemektedir, zira 1951 yılında gerçekleştirdiği *Milano'da Mucize* hem çok gerçekçi hem de masalsi bir filmidir. Bu filmde örneğin, insanlar en zor yaşam koşullarında bile estetiğe önem vermekte, film, zalimlik ve şefkat, aşırı duyarsızlık ve hassasiyet gibi zıt kutuplar üzerinden hareketle insanların içinde buldukları o anlatılması güç sefalet, işsizlik, çaresizlikten ancak ölerек kurtulabileceklerini çok ironik-şüursel-simgesel bir sonla noktalarak göstermektedir. Dolayısıyla Yeni-Gerçekçilik seyirciye her gün içinde yan yana yaşadıkları bir toplumsal düzeni sinemadan olduğu gibi yansıtmamanın bu sanatı daha güzel bir noktaya doğru sürükleyip, götürmeyeceğini anlamış ve bu sevdadan iyi ki çabuk vazgeçmiştir. Fellini, Antonioni, Pasolini, Bertolucci, M. Ferreri hattâ F. Rosi gibi yönetmenler gerçeklik ve estetik arasında kurulabilecek binlerce değişik ilişki biçimi olduğunu ilk anlayan ve gösteren yönetmenler arasında yer almışlardır. Bunlar toplumsal sorunlarla ilgilendikleri zaman bunu neredeyse kişisel olarak nitelendirilebilecek bir stil/estetik çerçevesinde yapabilen yönetmenlerdir.

*I Vitelloni*, *La Dolce Vita* da dâhil olmak üzere toplumsal sorunlara her zaman dolaylı göndermeler yapan filmlere imza atan F. Fellini yaşamı boyunca neredeyse aynı filmi çektiği gibi bir duyguya sahip olduğunu

söylemiştir. Hemen her filminde cinsellik, aile, eğitim, din temalarını ele almıştır. Kendine özgü bir estetik anlayışa sahip olduğunu *Satyricon*, *Roma*, *Amarcord*, *La Citta dele Donne* adlı filmleri çok somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yönetmenin en sevdiğim özelliği sinemada özellikle anlatı düzeyindeki katı kurallara boyun eğmemesi ve kendi oyun kurallarını kendisinin belirlemesidir. Bu konuda klasik anlatı sineması dışında çıkararak muhteşem bir estetik zenginliğin sergilendiği ve MS I. yüzyılda geçen Akdeniz'e özgü bir şöleden kesitlere benzeyen *Satyricon*'u ilk izlediğimde şaşırıp kalmıştım. Fellini'yi bir sihirbaza, büyücüye benzetmiştim. *Amarcord*'u izledikten sonra da aynı şaşkınlığı yaşamış ve bir insanın nasıl olup da böylesine olağanüstü bir düşgücüne sahip olabildiğini kavramakta zorlanmıştım. O yıllardaki Fellini'yi şimdi bir tür Free Jazz ustasına benzetiyorum. Belli bir temaya bağlı kalan yönetmen, bu müzisyenler gibi öykülerini özgürce işleyip sergilemiş ve seyircinin beğenisini kazanmıştı.

Fellini gibi çok özgün bir sinema anlayışına sahip diğer bir yönetmen de Antonioni'dir. 1950'li yıllardaki kimi toplumsal içerikli film denemelerinden sonra 1960 yılında *L'Avventura* ile toplumsal bir kesimin düşünce ve yaşam biçiminden kesitler sunan yönetmen, daha sonraki yıllarda [*Zabriskie Point* (1970) dışında] giderek daha kişisel olarak nitelendirilebilecek temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Filmlerde görülen ve seyircinin canını sıkan sinemada boş, yani hiçbir şeyin anlatılmadığı, hissettirilmediği zaman olarak nitelendirilen zaman dilimlerini anlatının en önemli unsuru haline getiren Antonioni, boş zamana estetik bir boyut katıp, izlenir kılabilen belki de tek yönetmendir. Filmlerinin genelinde modern yaşam ve anlaşılması zor, tuhaf (duygulanmakta, iletişim kurmakta zorlanan, psikolojik sorunları olan, şaşkın, yapayalnız) modern bireyleri anlatan, sorgulayan, eleştiren yönetmen gerçekliğe kendine özgü bir biçim ve içerik kazandıran çok önemli bir isimdir. Toplumsal yaşamı kendine özgü kişisel penceresinden gösteren ve yorumlayan (onun sunduğu gerçeklik evreni bir bakıma hastalıklı, mutsuz, ne istediğini bilmeyen bir dünyaya benzer) sıradışı bir yönetmendir. Antonioni ve Free Jazz konusundaysa onun belki de 1960-1970'li yıllarda duygular-tema açısından bu müzik türüne en uygun filmler üreten yönetmen olduğu söylenebilir.

Yeni-Gerçekçiliğe meslek yaşamının önemli bir bölümünde bağlı kalan Visconti'nin<sup>1</sup> *Ossessione*, *La Terra Trema*, *Le Notti Bianche*, *Rocco e*

<sup>1</sup> Bu bölümden sonra filmler yalnızca İtalyanca orijinal isimleriyle anılacak ve yanlarına çekim tarihi yazılmayacaktır. Filmlerin Türkçe karşılıklarının verilmeme nedeni çok önemli bir bölümün sansür ve çeşitli nedenlerden ötürü ülkemizde gösteril(e)memesi nedeniyle Türkçe adları olmamasıdır. Tarihlere gelince üstünde ağırlıklı olarak durulan dönem 1960-1980 olmakla

*I Suoi Fratelli, Il Gattopardo, Morte a Venezia, Ludwig, Gruppo Di Famiglia In Un Interno* gibi filmlerini izledim. Yoksul balıkçılardan aristok-rasiye uzanan bir filmografiye sahip ünlü yönetmenin öne çıkan iki önemli özelliğinden biri görüntü estetiği konusundaki titizliğidir. Sorunlu toplum ve bireylerin karmaşık ilişkileri ve yaşantıları konusunda derinle-mesine çözümlenmeler yapan yönetmen İtalyan komedisinden oldukça uzaktır. Gerçekçiliği olabilecek en üst estetik düzeye çıkaran isimlerden biri olmakla birlikte gerçeklik bu estetiğin gerisinde ortadan kaybolmaz. Ancak *Morte a Venezia* ve *Ludwig*'de ister istemez aklınıza kendiliğinden bu filmlerin sahip oldukları estetik düzey geliyor.

Bertolucci ailesinin Napoli'de Rossellini, Pasolini gibi komşuları var-dır. Sinema yazıları yazan babasıyla birlikte çocukluktan itibaren sinema salonlarına gitmeye başlar. Akşam balkonlarda gerçekleştirilen ateşli tar-tışmalara kulak misafiri olur. 23 yaşında ses getiren ve ikinci uzun met-rajlı filmi olan *Prima della Rivoluzione*'yi çeker. Cinsellik ve politikayı ilginç bir şekilde bir araya getirdiği bu filmde bazı nümayiş sahneleri dı-şında anımsadığım bir şey yok. Bu filmlerden sonra Komünist Parti üyesi olan yönetmen: *La Strategia del Ragno, Il Conformista, 1900* gibi birçok politik içerikli film çeker. Kariyerinin daha sonraki bir döneminde İtalya ile doğrudan bir ilişkisi bulunmayan *Ultima Tango a Parigi* ve sinema ta-rihinin dev prodüksiyonlarından biri olan *The Last Emperor* gibi filmler gerçekleştirir. *1900* ve *Strategia del Ragno* en çok sevdiğim filmleridir. *1900*, ağırlıklı olarak kırsal kesimde geçmesine karşın 20. yüzyılın ilk ya-rısında İtalyan halkının yaşam koşulları, düşünce yapısı konusunda des-tansı bir filmidir. Bertolucci, bu filmde, aynı topraklar üzerinde aynı gün doğan iki erkek çocuğun koşut yaşam öyküleri üzerinden yarım yüzyıllık oldukça başarılı bir İtalya portresi çizer. *Strategia del Ragno* ise bir tür *1900* adlı filmin ön çalışması gibidir. Faşist dönem İtalyası'nda yaşamış, komünist parti üyesi, katledildikten sonra anısına bir anıt dikilmiş babası hakkında yapılan çelişkili açıklamalar üzerine yaşanan gerçekleri öğren-mek amacıyla yola çıkan bir gencin ulaştığı bilgiler karşısındaki şaşkınlı-ğını izleriz. Bertolucci toplumun bu olayları yaşayan kesiminin zihniyeti-ni bir mikro cerrah ustalığıyla işlemiş ve neredeyse öykünün sonuna ka-dar nasıl bir sonuçla karşılaşılacağını izleyiciden saklamayı başarmıştır. Tıpkı bir önceki gibi bugün bile oturulup büyük bir keyif alınarak izlene-bilecek türden bir film.

---

birlikte 1960 öncesi ve 1980 sonrasına ait bazı filmler de vardır. Dolayısıyla okuyucuya filmle-rin çok büyük bir çoğunluğunun 1960-1980 yılları arasında çekildiğini baştan söylediğimden göz kirliliğine yol açmaması için parantez içi çekim tarihleri koymadık. Meraklı okuyucu is-tediği takdirde bu bilgilere kolayca ulaşabilir.

Hem İtalyan sineması hem de dünya sinema tarihinde özel bir yere sahip olan yönetmenlerin sonuncusu M. Ferreri'dir. Öncekiler kadar önemli midir, değil midir sorusunu sormamamın nedeni yalnızca iki filmi görmüş olsam da bu filmlerin bugüne kadar zihnimde kalmayı başarmalarıdır. Bunlar: *La Grande Abbuffata* ve *Ciao Maschio* filmleridir. İlk filmde modern toplumun en akli başında insanlarından sayılabilecek, yaşları 50 dolayında, ancak yaşamaktan bıkan mutsuz dört erkek yiyerek toplu halde intihar etmeye karar verip bu kararı yaşama geçirirler. Bu filmin birçok sahnesi nedense zihnimde çakılı kaldı, diğerini ise modern dünyanın sonu hakkında New York'ta çekilmiş bilim kurgu türünden bir filme benzetirim.



Buraya kadar adı geçen yönetmenlerin her birinin sinema anlayışı ve filmleri hakkında kitaplar yazılmıştır. Bu yönetmenler hiç kuşkusuz İtalyan sinemasındaki niteliksel gelişmeye, çeşitliliğe ve dört başı mamur bir ulusal sinemanın oluşmasına büyük katkıda bulunmuşlardır.

Öğrencilik yıllarımda dünyanın film çekilen hemen her ülkesine ait filmler gördüğümü söyleyebilirim. Başta Amerikan sineması olmak üzere Fransız, İngiliz, Alman, İsviçre, Belçika, İspanyol, İsveç, Yunan sinemasından çok sayıda güzel film izledim. Sovyet Rusya filmleri dışında çok güzel Polonya, Çekoslovak, Macar filmleri izledim. Libya dışında diğer Kuzey Afrika ülkeleri, Senegal, Güney Afrika, Brezilya, Arjantin, Meksika, Bolivya gibi ülkelerde üretilen filmler gördüm. Hint, Japon, Çin, G. Kore, Avustralya, vb sinemasından örnekler gördüm. O dönemde dünyanın hemen her ülkesinden Paris'e getirilen belgesel filmler gördüm. Ancak hiçbirini beni İtalyan sineması kadar etkilemedi. İtalyan sineması bir bakıma benim sinemaya bakışımın biçimlenmesi konusunda en önemli rolü oynayan sinemadır. Bunun nedenleri üzerinde çok sonraları düşündüm. Bir kez Akdeniz kültürünün en önemli temsilcilerinden biri olarak kendime yakın hissettiğim bir ülkeydi. 1970'li yıllarda trenle İtalya'dan gelip geçerken bir yerlerde muhakkak bombalar patlardı. İtalya demokrasi mücadelesi vermekle meşgul, koyu Katolik bir ülke gibi görünmesine karşın Komünist Parti'nin hızla yükseldiği, terörist eylemlerin durmak bilmediği, bir yandan Sicilya ve mafya ile uğraşırken bir yandan özellikle yüksek öğrenim, işsizlik konusunda yoğun çaba harcayan, karmaşanın egemen olduğu, ancak inanılmaz bir toplumsal dinamizm sergileyen, modernleşme peşinde koşan bir ülkeydi. Aynı dönemde Türkiye kendi çapında benzer olaylar yaşar, benzer bir politik ortam sergilerken sinema sansürünü aşma konusunda da çaba sarf etmiş ancak belli bir sınırın öte-

sine geçememişti. İtalya'dan farkımız orada ülkenin demokrasi yolculuğuna askerî darbelerin ket vurmamasıydı. Belki de bu yüzden İtalyan sineması bu dönem İtalya'sının unutulmaz bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Evet, Amerikalılar sinemayı popüler bir eğlence aracına dönüştürmüş olabilirler, ancak sinemayı (1960-1980) popüler bir sanat haline getirenler İtalyanlardır. Toplumun neredeyse kılcak damarlarına kadar inerek tüm olumsuzluk ve sorunları inanılmaz bir sinema oluşturarak işlemişlerdir. Özellikle de birazdan söz edeceğim yönetmenler ve filmlerinin çoğunda tanık olduğum toplumsal, insani değerler, ahlâki gözlemler, düşünceler bende sinemanın böyle bir sanat olması gerektiği gibi bir sonuca itti. Bunlar zaman zaman insanı kahkahalara boğarken aynı zamanda derin bir iç çekmesine yol açan türden filmlerdir. Hem güldüren hem ağlatan dolaşısıyla hem keyif veren hem de düşündüren filmler. O gün bugündür bu düşüncemde büyük bir değişiklik olmadı. Zira İtalyanlar inanılmaz toplumsal sorunlarla cebelleşirken müthiş bir sinemaya sahip oldular. Dolaşısıyla toplumsal sorunlarının hiçbirini doğru dürüst çözememiş ancak modernleşmek ve demokratikleşmek isteyen her ülke sinemasının o sinemadan alabileceği, esinlenebileceği bir şeyler olduğuna eminim. Bana göre İtalya'da bu sinemanın sona ermesinin nedeni toplumsal yaşamın pek çok alanında görülen değişim ve gelişmedir yoksa televizyonun devreye girmesi değil. 1980'li yıllardan bu yana artık öyle bir İtalyan sineması yok, çünkü artık öyle bir İtalya yok. Buna üzülmekle birlikte bu sinemanın kendi ülkesindeki toplumsal-kültürel görevini yerine getirdiği gibi bir sonuca ulaşmama yol açtı. Olaya bu açıdan bakıldığında sevinmemek olanaksız, zira bir sanatın toplumsal-kültürel bir işlevi başarıyla yerine getirmesi her zaman karşılaşılan bir durum değil.

Yeni bölüme geçmeden birinci grupta bu ikinci grup arasında yer aldığını düşündüğüm Taviani Kardeşler ve Francesco Rosi sineması hakkında da bir şeyler söylemek istiyorum. Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin sinemalarının bende de çok özel bir yere sahip olduğunu söyleyebilirim. Zira 1960-1980'ler arasına yerleştirdiğim yaratıcılık sürecini neredeyse 2000'li yıllara kadar sürdürebilen nadir yönetmenler arasındadırlar. Bir kısmı kış aylarında ocak başlarında anlatılan öykülere, efsanelere benzerken diğer kısmı önemli toplumsal-politik sorunların ele alındığı, toplumsal geleceğin sorgulandığı önemli filmlerdir. İnsanın ve toplumun duygusal ve zalim yanlarını gerçekleştirdikleri çok güzel filmlerinde sergilerler. Bu duygusallık ve zalimliğin en ince biçimde işlendiği filmlerden biri hiç kuşkusuz *Kaos*'tur. Dört/Beş bölümden oluşan bu filmin ilk bölümündeki annenin Amerika'daki oğluna gönderdiği (=gönderemediği)

mektuplardaki duygusallık ve hemen yanibaşında yaşayan ve uğradığı tecavüz sonucu doğurduğu çocuğuna karşı hissettiği yabancılığın ve göç eden Sicilyalı köylülerin kolektif yazgısını anlatan bu kısa filmi unutabilmek olanaksız. Her izleyişimde aynı heyecanı duyduğum filmlerden biri. Aynı şekilde *San Michele aveva un gallo* adlı filmde çok çarpıcı ve hüznünlü bir öykü anlatılır. 19. yüzyıl sonunda hapisaneyeye düşen ve önce ölüme mahkûm edilip daha sonra cezası ömür boyu hapse çevrilen bir anarşist, aradan on yıl geçtikten sonra bir başka hapisaneyeye transfer edilirken yolda genç anarşistlere, köylülere rastlar ve onlarla konuşmaya çalışır ancak başaramaz. Zira dünya, değişmiş sahip olduğu devrimci düşünceler anlamını yitirmiş, mücadele anlamsızlaşmıştır. Dolayısıyla intihar eder. Devrimcilik ve düşüncelerin eskimesi konusunda hiç kuşkusuz bugüne kadar gerçekleştirilmiş en güzel filmlerden biridir. *Allonsanfán*, *La Notte di San Lorenzo*, *Good Morning Babilonia* ve daha pek çok unutulmaz filme imza atan Taviani kardeşler sinemaya kendi kişisel damgalarını vurabilen ender sinemacılarıdır. Bu filmler sizi ânında oturduğunuz koltuktan çekip alarak olayların içine sürükler ve olan bitene tarafsız bir gözle bakmanızı engelleyip, bir taraf seçmeye zorlar. Hem yumuşak insani hem de inanılmaz gaddarca davranışların gösterildiği bu filmler sonunda seyirciye gene de bir filme tanık olduklarını anımsatır. Hemen hepsini izlerken büyük bir keyif aldığım, işte sinema dediğin sanat böyle olmalıdır, dediğim filmlerdir.

Francesco Rosi her ne kadar başka konularda film üretse de, bana göre dünyada mafya, politik kişilik ve konuları olabilecek en iyi şekilde işleyen filmleri gerçekleştirmiş yönetmendir. En çok sevdiğim özelliği çektiği filmlerin öyküleri konusunda çok ayrıntılı araştırmalar yaptıktan sonra olayları (her ne kadar kendi tarafını yaptığı filmle belli ediyorsa da) olabilecek en tarafsız şekilde sunması ve son konusunda kararı hep izleyiciye bırakmasıdır. Bu filmler sanılanın aksine birer belgesel filme benzemezler, gerçek dramatik yapıları olan gerçek sinema filmleridir. Filmlerin yaşanmış olaylar üstüne oturmaları Rosi'nin onlara sinematografik bir biçim kazandırmasını engellemez. Bu filmler bilinenlerin dışında kalan *suspens* filmlerine benzerler. Gerçek olaylarla dramatik yapı arasında kusursuz bir örtüşme sağlanır ve izleyici farkına bile varmadan gerçek bir olayı gerçek bir sinema keyfi alarak izler. *Salvatore Giuliano*, *Le mani sulla città*, *Il caso Mattei*, *Lucky Luciano*, *Cadaveri eccellenti* bu tür filmlerdir. Buraya kadar filmlerinden söz ettiğimiz yönetmenlerin İtalya'yı en az bundan sonra söz edeceğimiz yönetmenler kadar çok sevdikleri yaptıkları filmlerden bellidir. Hemen hepsinin ülkelerine âşık oldukları söylenebilir.

Başta adını verdiğim iki yönetmenden neden söz etmediğime gelince De Sica ve Rossellini'nin pek çok filmi izlemekle birlikte haklarında çok yazılıp çizilmiş ve kendilerini bütün dünyaya kabul ettirmiş bu yönetmenlerden söz etmek istemiyorum. Rossellini çoğunlukla II. Dünya Savaşı sonrası İtalya toplumu ve Avrupa'sına ait insan manzaraları sunar ve 19. yüzyıl İtalyası'ndan politik içerik ya da motiflere sahip değişik öyküler anlatır. De Sica'nın filmlerini daha sıcak ve insani bulurum. *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D*, *Stazione Termini*, *Ieri oggi domani*, *Caccia a la volpe*, *Il Giardino dei Finzi Contini* ve daha pek çok sinema klasiği üretmiştir.



Bu sıradışı yönetmenlerin filmlerinin bir bakıma dışında kalan, ancak İtalyan halkının düşünce yapısını ya da bu topluma özgü zihniyeti/kültürü (içtenlikten yoksunluğunu tüm içtenliğiyle) tüm çıplaklığı, tüm insanlık dışılığı ve insancılığıyla sergileyen başka türlü sıradışı filmler de vardır. Bu filmler ya da bu filmleri gerçekleştiren yönetmenlerin en çok sevdiğim yanları başka hiçbir sinemada göremediğim bir insani sıcaklık ve sevecenliği yakalama ve aktarma başarısını gösterebilmeleridir.

Bu listenin en önemli bölümü filmlerinin bir kısmını izlediğim Dino Risi, Alberto Lattuada, Ettore Scola, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Pietro Germi, Mauro Bolognini, Taviani Kardeşler, Francesco Rosi, Lina Werthmuller gibi yönetmenlerden oluşuyor. Bunların yanısıra bir ya da iki taneyi geçmemekle birlikte filmlerini izlediğim diğer yönetmenler arasında: Elio Petri, Marco Bellocchio, Alessandro Blasetti, Giuseppe de Santis, Valerio Zurlini, Damiano Damiani, Pasquale Festa Campanile, Mario Soldati, Luigi Zampa, Liliana Cavanni, Vittorio de Seta, Ermanno Olmi, Tinto Brass gibi isimler var. Gene başka türde filmler yapan Gillo Pontecorvo, F. Zefirelli, Sergio Leone vb. birçok yönetmen var.

Bütün bu yönetmenler arasında Risi, Lattuada, Scola, Monicelli, Germi, Bolognini gibi isimler en çok sevdiğim arasında yer alır. Bunlar İtalya ve İtalyan halkını tüm çıplaklığıyla anlatırken tüm gerçekliğiyle göstermezler. Başka bir deyişle doğrudan gösterildiğinde ya da kuru kuruya söylendiğinde izleyici üzerinde hiçbir etki yapmayacak gerçek duygular, düşünceler ve davranışlar yerine bunları mizah ya da kara mizah yoluyla aktarmak çok daha çarpıcı ve etkileyici olabiliyor. Özellikle kara mizah modernleşme, demokratikleşme çabası içindeki ülkelerde son derece etkili bir sinematografik alt türe benzetilebilir. Ülkede ortaya çıkan binlerce sorun karşısında çaresizlik içinde kıvranan ancak bir şeyler yapılması gerektiğine inanan kimi sinemacılar seyirciyi etkilemek amacıyla

bu yönetime başvurmuşlardır. Bu dönem İtalyası'nda gündelik yaşamın ya da toplumsal gerçekliğin bir bakıma düş gücünün çok önünde gitmesi ya da çok daha üretken olması sanki yönetmenleri çözümü komedi türünde aramaya götürmüştür. Özellikle de kara mizahta. Zira kara mizah öyküleme türünün en önemli özelliklerinden biri mevcut toplumsal sorunlara yalnızca dikkat çekmesi, ancak bu konuda herhangi bir çözüm üretmemesidir. Bu bilinçli bir seçimdir.

Doğruyu söylemek gerekirse daha önce de anımsattığımız gibi İtalya'nın pek çok büyük kentinde hemen her gün bombaların patladığı, cinayetlerin işlendiği, bankaların soyulduğu, enflasyon ve işsizliğin başını alıp gittiği, adalet sisteminin neredeyse çalışamaz hale geldiği, sorunların saymakla bitmeyeceği bir ortamda yönetmenler ancak kendilerince önemli gördükleri konulara dikkat çekmeye çalışmışlardır. Böylesine kaotik bir ortamda sorunlara çözüm üretmenin yararsızlığını anlamışlardır, zira asıl çözülmesi gereken sorunun toplumun düşünce yapısı olduğunu kavramışlardır. Bu dönem İtalyan sinemasının en büyük başarısı belki de toplumun dikkatini mizahi bir yöntemle bütün bu sorunlar üzerine çekerek bir yandan güldürürken bir yandan da düşünmesini sağlamak olmuştur. Yaklaşık yirmi yıllık bir çaba sonucunda, doğal olarak toplumsal yaşamın dayattıkları ve öğrettiklerinin yanısıra, İtalyan sinemasının da bu acımasızca eleştiri sırasında bile yapıcı olarak nitelendirilebilecek tavrı hiç kuşkusuz toplumun içine düştüğü açmazlardan kurtulmasına biraz da olsa katkıda bulunmuştur.

Bu sözlerin ardından İtalyan Komedi denildiğinde benim aklıma gelen ilk isim Dino Risi ve kara mizah türünün başyapıtlarından *In nome del popolo Italiano* oluyor. Genç bir fahişenin ölümünden sorumlu tutulan bir iş adamıyla onun suçlu olduğuna inanan genç bir savcı arasındaki düello İtalya'daki sağ ve sol dünya görüşlerinden başlayarak inanılmaz bir toplumsal profil çıkartılmasını sağlıyor. Bir yandan gülmekten yerlere yıkılırken, diğer yandan da içiniz acıyor. Risi bu ikisi arasında nasıl gidip gelineceğini en iyi bilen yönetmenlerden ve izlemekten bıkmayacağım filmlerden biri. *La Marcia su Roma, Il sorpasso, Il profeta, I nuovi mostri* ve özellikle *Profumo di donna* olağanüstü bir yönetmenle karşı karşıya olduğunuzu gösteriyor. Aslında bütün bu filmlerin anlatılması bence olanaksız. Çünkü bu filmlerin çevrildiği dönemlerde İtalya'nın içinde bulunduğu koşullar göz önünde bulundurularak izlenmesi gerekir. Bu yaklaşım hem onların daha iyi anlaşılmasına hem de filmlerin daha iyi ve sağlıklı bir şekilde değerlendirilmesine yol açacaktır.

Okuyucuya bir fikir verebilmesi amacıyla Dino Risi'nin gerçekleştirdiği 60 dolayında uzun metrajlı filmin önemli bir bölümünün konu ve



içeriklerini en eskiden yeniye doğru bir, iki tümceyle özetleyerek sunuyoruz: Koca arayan orta halli iki genç kız ve burçlar; kadınlar, fahişelik ve intihar; orta sınıfta aşk ilişkileri; kadın için birbirlerine rakip olan erkekler; evlenmek isteyen parasız erkekler; torun evliliği görmek isteyen anneanne ve gelin adayları; çapkın bir gondolcuyu adam etmek isteyen sevgili; profesyonel soyguncuların dünyası; yoksul milyonerin yaşantısı; yüksek sosyetedeki evlilik, iş, vb. ilişkileri; sinema dünyasında meşhur olmanın yöntemleri; güç yaşam koşulları; Faşist dönem İtalyası'ndan insan manzaraları; 1960'larda gerçekleştirilen ekonomik mucize ve insan ilişkileri; sonradan birbirlerini tanıyan baba-oğulun ilişkisi; sinema dünyası; evlilik ve aldatma; hazine hırsızlığı; genç kadın yaşlı erkek; sahte peygamberlik; aşk yıkan dedikodu ve doğru yolu bulan âşıklar; evli kadın bekâr âşık; din adamıyla aşk ilişkisi; cinayet ve adalet, servet, ideoloji; banka soygunu ve adam kaçırma; Faşist dönem İtalyası'nda her kılığa girmek zorunda kalan insanlar; bakar körler ve görmeyen keskin gözlü insanlar; çıkarları uğruna her şeyi göze alabilenler; geçmişleriyle hesaplaşanlar; yaşlılık ve ölüm; terörist örgüte katılan zengin çocuğu ve baba; ünlü olma sevdası; eski aşk ve delilik; savaş ve delilik; bir rahibin öldürülmesi üzerine papanın sorgulanmak istenmesi; kadın kamyon şoförlüğü, vb.

Bir film eleştirmeni yanılmıyorsam İtalya tarihi, Kilise üzerine acımasız masallar ve toplumsal farslara benzeyen komedi filmleri ürettiğini söylüyordu. Özetle Risi'yi İtalyan Komedi Sinemasına özgü tartışmasız bir model olarak sunduktan sonra diğer önemli yönetmenlerden de söz edelim.

Alberto Lattuada İtalyan sinemasının en önemli isimlerinden biridir. *Il Cappotto, Il Mafioso, Sono stato Io, Le faro da padre* gibi başarılarını izlediğim bu ünlü yönetmen kahramanlarının acı ve komik yalnızlığını olabildiğince müşfik, dokunaklı bir şekilde ele alarak onları derinlemesine çözümleyen ve sunan isimlerden biridir. Her kesimden insanın gündelik yaşamıyla ilgili öyküler anlatan Lattuada kendine özgü çizgilere sahip bir ressam gibidir. *Mafioso*, dönemin Sicilya halkının antropolojik düzeyde bir zihniyet/kültür profili niteliğindedir. *Venga a prendere il cafe da noi*'da dönemin inanılmaz oyuncularından Ugo Tognazzi sonradan görme ve ukalâ olgun bir memuru canlandırır. Yaşlılık günlerini rahat geçirebilmek amacıyla zengin bir kadın bulmaya çalışır. Biriyle evlendiği üç kız kardeşin üçüne de kocalık yapmak durumunda kalır ve sonunda üç kız kardeşin ittiği bir tekerlekli sandalyeye mahkûm olur. *Le faro da padre* herhalde sinema tarihinin en sansüel, aynı zamanda en çarpıcı filmlerinden biridir. Ustalık döneminin sıradışı filmlerinden biridir.

Ettore Scola'dan söz edildiğinde aklıma gelen ilk film diyemiyorum, zira *Brutti, sporchi e cattivi*, *Passione d'amore* ve *Ballando ballando* birlikte geliyor. Birbirlerinden değişik ancak aynı ustanın elinden çıkmış olağanüstü filmler. *Brutti, sporchi e cattivi* Roma yakınlarında bir gece-konduda yaşayan yaklaşık 20 kişiden oluşan yoksul, cahil, fahişelik dâhil her işi yapan bir ailedeki sevgisizlik ortamı, çıkar ve nefret ilişkilerini müthiş mizahi bir dille anlatır. *Passione d'amore*, çok yakışıklı bir erkek ile onu baştan çıkaran çok çirkin ancak kendine özgü bir çekiciliği olan bir kadın arasında geçen tutkulu bir ilişkinin öyküsüdür. *Ballando ballando*'nun sinema tarihinde bir başka örneği var mıdır bilemiyorum. Bir tiyatro oyunu olan ve Fransa'nın 1930-1980 yılları arasındaki tarihini diyalogdan tamamen arındırılmış bir oyunculuk ve müzikle veren bir filmidir. Gerçek sinema budur dedirten filmlerden. Scola'nın en önemli özelliklerinden biri İtalyan komedisi dönemine özgü yaratıcılık ve sinema anlayışını 1980'lerin sonuna kadar sürdürebilen ender yönetmenlerden biri olmasıdır. 1990 yılından sonra yaptığı işler o baştaki sinema tadında değildir. Sevdiğim diğer filmleri arasında: *C'eravamo tanto amati*, *Uno giornata particolare*, *I nuovi mostri*, *La nuit de Varennes*, *La terrazza* gibi önemli yapıtlar vardır.

İtalyan sinemasının üretken yönetmenlerinden biri olan Mario Monicelli en önemli filmlerini 1950-1980 yılları arasında gerçekleştirmiştir. Cahil köylüleri kandıran iyileştirici ile köye yeni atanan genç doktor arasındaki rekabetin anlatıldığı *Il medico e lo stregone*, *Boccace 70* (bölüm); din, evlilik ve şövalyelik gibi kurumlara dalga geçtiği *Brancaleone alle crociate*; üniversiteden mezun olan oğluna iş arayan bir babanın trajikomik öyküsünü anlattığı *Un borghese piccolo piccolo* bir başyapıttır. *I nuovi mostri* (sıra dışı bir bölüm); *Le due vite di Mattia Pascal* kara mizah, absürd komedi arasında gidip gelen ve öldüğü sanılan bir adamın sürdürdüğü inanılmaz bir ikili yaşam öyküsüdür. Monicelli özellikle kariyerinin ilk bölümünde doğrudan politik içerikli birçok film üretmiş, ancak daha sonra farklı ve çarpıcı öyküler anlatmıştır. İtalyan sinemasının en yaratıcı yönetmenlerinden biri olduğu söylenebilir.

Buraya kadar kendilerinden söz ettiğimiz ve bundan sonra söz edeceğimiz isimlerin İtalyan Komedi sinemasını nasıl oluşturduklarını bilmekte yarar var. Henüz 1940'lı, 50'li yıllardan yani De Sica, Rossellini, Blasetti, vb. döneminden başlayarak hemen bütün yönetmenlerin muhakkak başka yönetmenlerin filmlerinde ya yazar, ya oyuncu, ya da prodüktör olarak bir şekilde çalıştıklarını görüyoruz. Başka bir deyişle bu sinemanın oluşmasına neden olanlar ve onu oluşturanların birlikte çalıştıklarını, düşünce alışverişinde bulduklarını, yani bir yandan yapıcı rekabete dayalı

bir yandan da kolektif olarak nitelendirilebilecek bir yaratıcılık sürecine tanık oluyoruz. Roma'ya gittiğinizde M. Mastroianni ile Fellini'nin evinin birbirine 100 metre uzaklıkta olduğunu görüyorsunuz. Bu sinemanın oluşmasında özellikle Roma'daki müthiş entelektüel atmosferin büyük bir etkisi olduğu söylenebilir. O yıllarda İtalyan sinemasının düşman kardeşleri megalomanlardan çok büyük bir ailenin mensubu olduğunu düşünmenize yol açıyor. Hiç kimse hiçbir komplekse kapılmadan diğeriyle büyük bir (tartışmalar olmadan bu duygu yaşanmaz tabii) keyif alarak çalışabiliyor. Bu dönem İtalyan sineması gerçek bir okul, bir aile, (yazarları, çizerleri, gazetecileri, şairleri, bilim adamları, müzisyenleriyle vb) bir entelektüel evrenin ürününe benziyor.

Bu birlik ve beraberliğin gerisinde doğal olarak bir özgürlük, demokrasi arayışı var. Zira II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan sineması neredeyse 1980'lere kadar bir sansür baskısıyla birlikte yaşamak durumunda kalmıştır. Toplumsal-politik içerikli filmler özgürlük arayışını doğrudan dile getirirken, İtalyan Komedi özellikle 1960'lardan başlayarak gerçekleştirdiği filmlerde bu sansür olayını zekâsıyla kemirmeye ve uğradığı düş kırıklığını dile getirmeye çalışır. Aşırı dindar bir görüntü sergileyen toplumun bu ikiyezlü yobaz zihniyeti *Boccaccio 70*, *Il Decameron*, *Branca Leone*, *Roma* (Fellini), *Nel nome del padre* ve daha onlarca filmde tekrar tekrar dile getirilir. İtalya bu yıllarda bir yanda dejenere olmuş bir Katolik inanç ve değerler sistemi, diğer yanda Komünist ideoloji gibi iki aşırı uç arasında gidip gelir. İtalyan sinemasıyla sansür arasında bitmek bilmeyen skandallara yol açan olaylar yaşanır. İtalya'da sinemanın bu dönemde popüler bir sanata dönüşmesinde herhalde sansürün bu ket vurucu tavrı da önemli bir rol oynamıştır. Görünüşe göre günümüz İtalyası'nda bile filmler istenildiği takdirde sansürlenebilmektedir.

*Divorzio all'Italiana*, *Sedotta e abbandonato*, *Signore e signori*, *Alfredo*, *Alfredo* gibi önemli filmlerini izlediğim Pietro Germi 20 kadar film çevirmiştir. Politik ve karmaşık konuları seven bu yönetmenin İtalya'da toplumsal eleştiri konusunda gerçekleştirilmiş en nitelikli filmlerden birkaçını yaptığı söylenebilir. Bu konuda belki de en önemli filmi *Sedotta e abbandonato*'dur. Sicilyalı bir babanın ikiyezlü bir aile onuru anlayışı uğruna ölmesine kadar giden bu trajikomik film hâlâ keyifle izlenebiliyor.

Mauro Bolognini'nin *Il bell'Antonio*, *Un bellissimo novembre*, *La storia vera della signora delle camelie* gibi filmlerini gördüğümü anımsıyorum. Sıradışı ilişkilerin yer aldığı öyküleri anlatmayı seven bu yönetmenin gerçek yaşamdan hiç kopmayan bir anlatımı vardır.

*Indagine su un cittadino ai di sopra di ogni sospetto*, *La Classe operaia va in paradiso* başlıklı çalışmalarını izlediğim Elio Petri 15 dolayın-

da uzun metrajlı film gerçekleştirmiştir. Bunların önemli bir bölümü sıradan insanların yaşamlarıyla ilgili politik içerikli filmlerdir. Gündelik yaşamın anlamsızlığından yani insanı yiyip bitiren bir sistemden söz eden öyküler.

Faşist dönem İtalyası ve toplumsal sorunlarla ilgili çok sayıda film yapan Carlo Lizzani'den *Cronache di poveri amanti* adlı filmini görmüştüm.

Özellikle kariyerinin ilk döneminde İtalya'daki toplumsal sorunlar ve gündelik yaşamla ilgilenen Giuseppe de Santis'in *Riso Amaro* adlı filmini anımsıyorum.

Ermanno Olmi İtalyan Komedi sinemasına mensup olmasa da Yeni Dalga, toplumsal ve politik sorunları işleyen filmler ve diğer filmlerin ortasında yetişmiş önemli bir yönetmendir. Uzun metrajlı filmlerinin yarısını 1980-2007 tarihleri arasında çekmiştir. *Il Posto*, *L'Albero degli zoccoli* gibi filmlerini izlediğim bu yönetmen çok sayıda gerçekleştirdiği kısa metrajlı filmlerinde olduğu gibi özellikle insanların yaşam koşullarına eğilmektedir.

İtalyan sinemasının en önemli kadın yönetmenlerinden biri olan Lina Werthmuller'in izlediğim *Film d'amore e d'anarchia*, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* ve *Pasqualino Settebellezze* gibi filmlerinde kadınlar karşısında ezilen ve maço luklarını göstererek kadını ezmeye kalkan, ezemediği zaman son filmde olduğu gibi kölesi haline gelen erkeklere yer vermiştir. Filmlerinin çoğu gelenek görenek, toplumsal âdetlerle dalga geçen hem yaşam dolu, hem de hüzünlü ironik öykülerden oluşmaktadır.

Valerio Zurlini'nin *Il Deserto dei Tartari* ve Giuliana Montaldo'nun *Sacco e Vanzetti* Marco Bellocchio'nun *Bongiorno Notte* adlı filmlerini gördüm.

Liliana Cavani İtalyan sinemasının diğer önemli kadın yönetmenlerinden biridir. *Il portiera di notte* sıra dışı ilişkileri konu aldığı filmlerinden yalnızca biridir.

Tinto Brass'ın gerçekleştirdiği *L'Uomo che guarda*, *La Chiave* gibi filmler erotik sinemanın güzel örnekleri arasındadır.

Mario Soldati, Luigi Comencini, Damiano Damiani, Luigi Zampa<sup>2</sup> Pasquale Festa Campanile, Vittorio de Seta, Alessandro Blasetti gibi sıradışı yönetmenlerin filmlerinden örnekler görmekle birlikte bunları tam olarak anımsayamıyorum.

<sup>2</sup> Fransa'da okuduğum bölüm hocalarından biri ve *Le Cinéma Italien* başlıklı çalışmanın yazarı olan Jean A. Gili: "Zampa'nın ilk filmleri Faşizm yıllarından savaş sonrasının ilk yıllarına kadar İtalya'daki yaşam konusunda tutarlı bir bütünsel görünüm sunarlar" demektedir.

Bütün bu ünlü yönetmenler dünyası ünlerini hiç kuşkusuz her biri zaman içinde dünya çapında isimlere dönüşen oyuncular olmadan var olamazdı. Kadın oyuncular arasında: Anna Magnani, Sophia Loren, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Lucia Bose, Laura Antonelli, Virna Lisi, Antonella Lualdi, Monica Vitti, Stefania Sandrelli ve saymakla bitmeyecek önemli isim vardır. Erkekler arasındaysa: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Giancarlo Giannini, Gian Maria Volonte, Franco Nero, Hugo Manfredi, Rossana Brazzi, Giuliano Gemma ve daha pek çok isimden söz edebiliriz. Aynı şekilde, Tonino Delli Colli, Carlo di Palma, Gianni di Venanzo, Aldo Tonti, Pasquale de Santis gibi görüntü yönetmenleri, nice kurgu ustaları bu filmlerin ortaya çıkmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Bu dönem buram buram yaratıcılık kokan, sinemanın popüler bir sanata dönüştüğü dönemdir.

1960'lı yıllarla 1980'li yıllar arasında İtalyan sineması hemen her tür film üretmiştir. Binlerce film yapılmıştır. Bu filmlerin özellikle de toplumsal-politik içerikli olarak bilinenlerinin pek çoğu Amerikan sermayesinin katkılarıyla yapılmıştır. Bu dönemde çok sayıda Amerikalı oyuncu İtalyan filmlerinde rol almıştır. Aynı dönemde İtalyan kültürüne çok yakın karakter özelliklerine sahip komşu Fransa'yla da çok sayıda ortak yapıma imza atılmıştır. Ayrıca ünlü Fransız oyuncular İtalyan filmlerinde oynarken, ünlü İtalyan oyuncular da Fransız yapımlarında yer almışlardır. Böylelikle İtalyan filmleri yalnızca İtalyan sinemasının değil, aynı zamanda birlikte film ürettiği diğer ülke sinemalarının da dünyaya açılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde film üretiminin hemen her aşamasında özellikle İtalya ve Fransa arasında altı çizilmeye değer bir ticari ve sanatsal dayanışma vardır.

İtalya'da 1960'lı yıllarda görülen hızlı ekonomik büyüme dengesiz bir toplumsal gelişmeye yol açarak toplumun ideolojik ve ahlâki açıdan aşırı uçlar arasında gidip gelmesine yol açmıştır. Bu dengesizliğin bilincine varan ilk kesim eğitilmiş orta sınıflardır. Burada kendilerinden söz ettiğimiz yönetmenlerin neredeyse tamamı (Komünist Parti üyesi olanı da var olmayanı da) orta sınıf ailelerin çocuklarıdır. Sağduyulu, bilinçli, belli insani ve demokratik değerlere sahip bu insanlar yıllar boyunca aşırı uçlar arasında gidip gelen ve akıl almaz çelişkiler içinde yüzen İtalyan toplumunun sorunlarıyla ilgilenmişler ve bunları sinemaya taşıyarak hem kendi insanları hem de bütün dünyayla paylaşmışlardır.

Bu yönetmenlere güvenen, onların düşünce ve yaratıcılıklarına inanan film üretim şirketlerinin İtalyan sineması ve özellikle de İtalyan Komedi-sini destekleyerek ortaya binlerce filmin çıkmasına katkıda buldukları

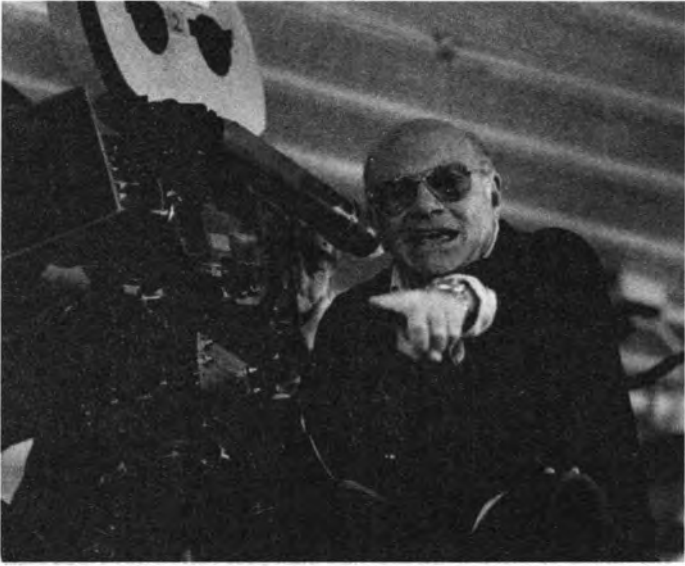
görülmektedir. Bunlar arasından çok sayıda filmin o dönem hemen tüm dünyada düzenlenen uluslararası film festivali ve benzeri etkinliklerde sayısız ödül aldıklarını ve sözcüğün gerçek anlamında bir ulusal sinema olan İtalyan sinemasının düzey ve niteliğini tüm dünyaya kabul ettirdiklerini eklemekte yarar var. Bu dönemdeki belli başlı önemli prodüktörlerin bir kısmı şunlardır: Dino de Laurentis, Carlo Ponti, Mario Cecchi Gori, Pio Angeletti, Franco Cristaldi vb. 1960-1980 yılları arasında filmlerin ülke dışında giderek daha çok izleyici bulması prodüktörlerin bu yönetmenlerle ilgilenmelerine ve daha çok ve daha nitelikli film üretmelerine yol açmıştır. Nitelik izleyici, izleyici para getirmiş ve daha çok, daha nitelikli bir sinemanın biçimlenmesine katkıda bulunmuştur.



Buraya kadar sözünü ettiğimiz yönetmenlerin dışında başka tür filmler yapan Gillo Pontecorvo, F. Zefirelli, Sergio Leone gibi "spagetti western" ustalarının filmlerini de zevkle izlemiştir.

Genç kuşak sayılabilecek Carlo Verdone, Tornatore, Nanni Moretti, Roberto Benigni, Ferzan Özpetek gibi yönetmenlerin de nitelikli ve güzel filmlerini izlemekle birlikte, yukarıda sözünü ettiğim filmlerden aldığım keyfi ne yazık ki bunlardan alamadım.

Sonuç olarak 1950-1980 yılları arası İtalyan sinemasının neden dünyanın en iyi sineması olduğu ve en güzel filmleri gerçekleştirdiği konusunda kabaca kişisel bilgiler sunmaya çalıştım. Bu tamamen kişisel, özgün ve tanıtıcı nitelikte özetlenmiş bir değerlendirme. Dünya sineması tarih, toplum, zihniyet/kültür ilişkileri üzerinden incelenmeye başladığı gün bu sinemanın kendi dönemi ve bağlamında tarihini, toplumunu, zihniyetini/kültürünü en iyi şekilde yansıtmış sinema olarak kabul edileceğini düşünüyorum. Sinemayı gerçek bir sanat ve entelektüel uğraş alanı olarak gören bütün bu insanların onu sözcüğün gerçek anlamında popüler bir sanata dönüştürdüklerini gördüm. Bugüne kadar başka hiçbir ülke bu işi böylesine ustalıkla başaramadı. Her sinemaseverin bu sinemayı olabildiğince yakından tanınmasının yeni ulusal nitelikte toplumsal komedi sinemalarının oluşmasına katkıda bulunacağına inanıyorum. Dünyada özellikle gençlerin bu zihin ve perspektif açıcı sinemanın varlığından sözcüğün gerçek anlamında hâlâ haberdar olmadıklarını ve hem onlar hem de bu sinemayı tanımayan diğer insanlar tarafından yeniden keşfedilmeyi beklediğini söyleyebilirim.



Francesco Rosi



Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (İsa Bu Köye Uğramadı), 1945

# İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ VE FRANCESCO ROSI'NİN POLİTİK SİNEMASI *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI* ÜZERİNE NOTLAR\*

Aylin Özman\*\* & İmge Tuğçe Bağır\*\*\*

İtalyan politik sinemasının önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen *Cristo si è fermato a Eboli* (İsa Eboli'de Durdu, 1979) doktor, ressam, edebiyatçı ve anti-faşist aktivist Carlo Levi'nin,<sup>1</sup> Mussolini rejimine muhalefet ettiği gerekçesiyle, 1935 yılında tutuklanarak sürgüne gönderildiği, Güney İtalya'nın Aliano köyündeki sürgünlük deneyimini, yönetmen

---

\* Bu yazının serüveni, Ekim 1980'de Etiyopya asıllı İtalyanca hocam, Alba Shank'in tavsiyesi üzerine *Cristo si è fermato a Eboli*'yi izlememle başladı. Üzerine konuştuk. Mart 1993'te Kavaklıdere Sineması'nda Ankara Film Festivali kapsamında filmi tekrar izleme fırsatı buldum; ve yıllar içerisinde farklı dersler kapsamında öğrencilerimle paylaştım. Derslerdeki tartışmaların ve soruların, bu yazının şekillenmesinde önemli bir payı var. Tuğçe'nin Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi'nde Doktora Programına kabulü ve aynı zamanda sinemaya duyduğu ilgi ortak bir noktada buluşmamızı sağladı ve 1980 yılında başlayan serüveni sonlandırdı. Yazının taslağını okuyarak, sunduğu öneriler ve katkılar için Aslı Yazıcı Yakın'a ayrıca teşekkür ediyoruz.

\*\* Prof. Dr. Aylin Özman, TED Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü.

\*\*\* İmge Tuğçe Bağır, Hacettepe Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü ve Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Doktora Öğrencisi.

<sup>1</sup> Levi, 1924 yılında Torino Üniversitesi'nden Tıp Doktoru olarak mezun olmuş; ancak daha sonra mesleğini icra etmemiştir. Levi hakkında biyografik bilgi için bkz. Sergio D'Amaro, "Basic Chronology of Carlo Levi's Life", Carlo Levi, *Fear of Freedom*, Adolphe Gourevitch (çev.) (New York: Columbia University Press, 2008).



Francesco Rosi (1922-2015)'nin gözünden anlatmakta. Levi'nin, 1945 yılında yayımlanan aynı adlı otobiyografik eserinden sinemaya uyarlanan film, yazarın kişisel tarihi üzerinden, 1930'lar İtalyası'nda, Güney sorunu, faşizm ve bunları kuşatan sınıf ilişkilerine odaklanmakta. Bu yönüyle, *Cristo si è fermato a Eboli*, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının kişisel hikâyelerle toplumsal tarih arasındaki geçişkenliği-ilişkiselliği merkeze alan diyalektik yaklaşımını örnekleyici nitelikte. Ancak burada, Yeni Gerçekçi eğilimden-öncüllerinden beslenmekle birlikte, Rosi'nin, odaklandığı temalar ve kendisine özgü sinema diliyle, dönemin diğer önemli İtalyan yönetmenlerden farklılaştığı not edilmeli. Bu farklılaşma her şeyden önce Rosi'nin Napolili bir yönetmen olarak, Güney sorununa ilişkin hassasiyeti ve bununla bağlantılı gelişen politik kaygısı üzerinden okunabilir.<sup>2</sup>

Rosi açısından sinema, belirli bir toplumun kültürel kimliğini yansıtmanın ötesinde, bu sorunları evrensel bir yaklaşım çerçevesinde ele aldığı ölçüde, farklılıkları bertaraf ederek tüm ülkeleri/kültürleri kapsayacak bir tartışma platformu işlevi görebilmekte. Böyle bir işlevsellik ise her şeyden önce, yaşama, diğerlerinin haklarına, gerçekliğe duyulan saygının ve tüm bunları kapsayan sinemanın amacının gerçekleşmesi bakımından belirleyici bir öneme sahip.<sup>3</sup>

Rosi'nin diğer pek çok filmi gibi, bu yazı kapsamında ele alacağımız *Cristo si è fermato a Eboli* de söz konusu "tekil-evrensel" ilişkisinin izlerinin sürülebileceği; İtalya örneğinden yola çıkarak, farklı bağlamlarda Doğu-Batı, Kuzey-Güney bölünmüşlüğüne dair ortaklıklar üzerinden okunabilecek bir çerçeve sunmakta. Başlığın içerdiği sembolizm bu bağlamda önemli: Yerel halk tarafından sıklıkla kullanılan *Cristo si è fermato a Eboli* deyimini, dinî bir durumdan ziyade ekonomik eşitsizlikleri imlemektedir. Kuzey'in zenginliğinin ve imkânlarının kendi bölgelerine ulaşmadığını/ulaştırılmadığını ve Güney İtalya'nın yoksul bölgesinin sınırında bulunan Eboli'den öteye gitmediğini ifade eden başlık, farklı politik ve tarihsel bağlamlardaki benzer deneyimlere işaret eder nitelikte:<sup>4</sup> Galia-

---

<sup>2</sup> Claudio Mazzola, "The other side of glamorous killings: Lucky Luciano, Rosi's neo-realistic approach to mafia", Carlo Testa (der.), *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* içinde (Wiltshire: Flicks Books, 1996), s. 87-88.

<sup>3</sup> Carlo Testa, "Interview with Francesco Rosi", Carlo Testa (der.), *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* içinde (Wiltshire: Flicks Books, 1996), s.148, 152.

<sup>4</sup> Eserin başlığı Türkçeye "İsa Bu Köye Uğramadı" olarak çevrilmiştir. Carlo Levi, *İsa Bu Köye Uğramadı*, Sabahattin Eyüboğlu (çev.) (İstanbul: Helikopter, 2009).

no'ya<sup>5</sup> "... ne İsa gelmiştir, ne zaman, ne ruh meselesi, ne umut, ne sebep netice ilişkisi, ne akıl, ne tarih" gelmemiştir. "Batı'nın korkusuz öncülerinden hiçbiri buraya ne akıp giden zaman duygusunu ne de devletleşen din kavramını, kendi kendini besleyen o tükenmez insanlık çabalarını getirememiş."<sup>6</sup>

Rosi'nin yönetmen olarak, eseri, sinemaya uyarılma sürecindeki özgülüğünün yanısıra, filmin başarısının, uyarılan eserin entelektüel ve edebî değeri ile de ilintili olduğu söylenmeli.<sup>7</sup> Güney'in yoksulluğu, dışlanmışlığı ve bu dışlanmışlığın Aliano halkının gündelik hayatındaki tezahürlerini konu alan bu eseriyle Levi, İtalyan edebiyatında, II. Dünya Savaşı sonrasında belirginlik kazanan ancak entelektüel kökleri, Güney'in önemini vurgulayan Verga, Pirandello, Salvemini, Dorso, Gramsci, Vittorino gibi, yazar, felsefeci ve tarihçilerin çalışmalarına uzanan "Güneyciler" akımının kurucusu olarak anılır.<sup>8</sup> Yayımlandığı tarihten günümüze, gerek edebî açıdan ve gerekse politik ve sosyolojik niteliği itibarıyla pek çok farklı çalışmaya konu olan ve yorumlanan *Cristo si è fermato a Eboli*, özellikle ABD ve Batı Avrupa'da "Güney sorunu"nun görünür kılınması yönünde sağladığı katkıyla, halen bu konudaki temel kaynaklardan biri olarak kabul görmektedir.<sup>9</sup>

Öte yandan, toplumsal eşitsizlikleri gündeme taşımasına bağlı olarak çekmiş olduğu ilgi konusundaki mutabakat saklı kalmak üzere, eserin özellikle köylülük durumuna ve Güney sorununa ilişkin belirleme(me)lere referansla soldan önemli ölçüde eleştiri aldığı not edilmeli. Bu çerçevede, yayımlandığı dönemde, İtalyan solunda Güney sorununa odaklanmış grupların (*meridionalisti*), savaş sonrasında Güney'in kurtuluşu ile sonuçlanacağını düşündükleri sosyalist bir toplumsal değişim modelinin Levi'nin eserinde karşılığını bulmadığı; ve bağıntılı olarak Güney sorunu'nun tarihsel ve sosyo-politik kaynaklarının, Kuzey-Güney arasındaki sömürü

---

<sup>5</sup> Eserde, Aliano, yerel diyalekte kullanıldığı biçimde, "Galiano" olarak geçmektedir. Bölgede sesli harflerle başlayan kelimeler, Levi'nin sürgünden ailesine yazdığı bir mektupta belirttiği üzere "G" sesi eklenerek telaffuz edilmektedir. David Marsh, *The Experience of Exile Described by Italian Writers. From Cicero Through Dante and Machiavelli Down to Carlo Levi* (New York: The Edwin Mellen Press Ltd. 2014), s. 208-209.

<sup>6</sup> Levi, *İsa Bu Köye Uğramadı*, s.14.

<sup>7</sup> Moskova Uluslararası Film Festivali (1979, en iyi yönetmen); David di Donatello Ödülleri (1979, en iyi film); Fransız Sinema Eleştirmenleri (1981, en iyi film); Bafta Ödülleri (1983, en iyi yabancı film).

<sup>8</sup> Roger Sazerat, "The Italian Novel", *New Left Review*, 22 (Aralık 1963), s. 98.

<sup>9</sup> Bkz. E. W. "The Land Problem in Southern Italy", *The World Today*, 5, 6 (1949), s. 251; Anna Maria Torriglia, *Broken Time. Fragmented Space: A Cultural Map of Postwar Italy* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), s. 205; G. H. McWilliam, "Review", *The Modern Literature Review*, 62, 1 (Ocak 1967), s. 143.

ilişkisinin gözden kaçırıldığına dair tespitler farklı eleştirilerin ortak paydasını oluşturur.<sup>10</sup> Levi, “Güney sorunu”nu, sosyalist beklentinin aksine salt sınıf analizi üzerinden ele almaz; birbiriyle ilişkili üç boyuta dikkat çeker. Buna göre meselenin birinci yönü köy ve kentin tarihsel olarak birbirini dışlayan konumlarıdır. Hıristiyanlık öncesinde kalan köy ve Hıristiyanlığın ürünü kent iki farklı dünyayı imler. Bu farklılığı Levi çatışmanın temeline yerleştirir. Meselenin ikinci yönü ekonomiktir. İtalya’daki coğrafi koşullarla uyumsuz olarak, hayvancılıktan tarımsal üretime geçilmesi yönünde uygulanan ekonomi politikaları giderek halkı yoksullaştırmıştır. Sermayenin, sanayinin, düzgün bir eğitim sisteminin yokluğu ve vergi sisteminin adaletsizliği köylünün devlete olan mesafesinin en temel nedenleridir. Meselenin üçüncü yönü ise toplumsal-sınıfsal dinamiklere ilişkindir. Bu bağlamda, Levi, feodal kalıntılar üzerine kurulmuş yerel iktidar düzenini yeniden üreten yerli küçük burjuvazinin, köylünün içinde bulunduğu yokluk durumundan kurtuluşunu imkânsızlaştıran tutumunun altını çizer.<sup>11</sup>

Levi açısından “Güney sorunu” her şeyden önce İtalya’da ve Avrupa’da varlığını sürdüren köklü devlet kültürü ile ilgilidir ve ancak devletin dönüşümü ile ortadan kalkacaktır. Bu ise “gerçek bir İtalyan devrimi” olarak tanımladığı köylü devrimi ile gerçekleşebilir:

Devlet dininin değişik biçimleri olan faşist, liberal ya da komünist devletlerden ayrı, yeni bir devlet düşünüp gerçekleştirmek zorundayız... İnsan ve devlet özleri bakımından birbiri içine girerler; bir arada yaşamaları isteniyorsa gündelik hayatta da iç içe olmak zorundadırlar. Köy dünyasında bir tohum halinde bulunan ve için için gelişen bu devlet bizi faşizm-antifaşizm çıkmazından kurtaracak olan tek yoldur. Bu yol otonomi yoludur. Devlet ancak kendi kendini yöneten sayısız otonomilerin bir toplamı, her parçası kendi kendine işleyen bir bütün, bir federasyon olabilir... Köylülerin büyük toprak sahiplerinin ve yerli küçük burjuvazinin elinden kurtularak hem kendilerinin hem de milletin yararına çalışmaları ancak böyle bir yolla gerçekleşebilir.<sup>12</sup>

Eserin son sayfalarında yer alan bu satırlar ve “Güney sorunu”na ilişkin olarak yukarıda değindiğimiz çözümlemeler çerçevesinde, Levi “Güney sorunu”nu politik bağlama oturtur; okuyucuya bir yol haritası çizer. Bu

<sup>10</sup> Fabiana Woodfin, *Spaesati d'Italia: Emigration in Italian National Identity Construction from Postwar to Economic Miracle*, University of California, Berkeley, basılmamış doktora tezi, 2011, s. 3, 16.

<sup>11</sup> Levi, *İsa Bu Köye Uğramadı*, s.210-213.

<sup>12</sup> *Agy*, s. 212-213.

durum, yazının ilerleyen bölümlerinde değineceğimiz gibi, Rosi açısından geçerli değildir; filmde “çözüm” ilişkin, sınırları belirgin bir strateji öngörülmez. “Toplumu dönüştürmeye yönelik tutarlı bir manifesto”nun “eksikliği” Yeni Gerçekçi sinema pratiği göz önünde bulundurulduğunda, olağan ancak özellikle sol açısından eleştirilegelen bir durumdur.<sup>13</sup>

Rosi, Aliano’da gündelik hayat pratiklerine ve bu pratikleri kuşatan toplumsal ilişki örüntülerine odaklanır. Yazı kapsamında değineceğimiz üzere, *Cristo si è fermato a Eboli* öncesinde yönetmenin pek çok filminde –*Le mani sulla città* ya da *Il caso Mattei* bu bağlamda örnekleyicidir– izleyiciye doğrudan ulaştırılan politik mesaj, *Cristo si è fermato a Eboli*’de daha çok alt metinde takip edebileceğimiz modernist ikiliklerde gizlidir ki bu aynı zamanda Rosi sinemasındaki, *cine-inchiesta* (soruşturmacı sinema) pratiğinden, karakterlerin, karakterler-arası ilişkilerin, olaylar karşındaki bireysel tutumların analizine doğru gerçekleşen dönüşümün de ipuçlarını içinde barındırır.

## KÜLTÜREL VE POLİTİK YENİDEN İNŞA EĞİLİMİ OLARAK İTALYAN YENİ GERÇEKÇİ SİNEMASI

İlk kez, 1943 yılında, Luchino Visconti tarafından yönetilen *Ossessione* filmine referansla kullanılan “Yeni Gerçekçilik” (*neorealismo*) tanımlaması,<sup>14</sup> İtalya’da erken 1940’lardan 1950’li yılların başlarına kadar üretilen ve dünya sinemasının klasikleri arasında kabul edilen pek çok filmin tematik ve stilistik unsurlarını kapsayıcı bir şemsiye kavram olarak ele alınabilir. Faşizmi ve akabinde II. Dünya Savaşı’nı deneyimleyen bir kuşağın, politik, toplumsal ve ekonomik kaygıları etrafında şekillenen Yeni Gerçekçilik, *genre* klişelerini/formüllerini,<sup>15</sup> faşist dönem sinemasının makro-tarihsel yaklaşımını sorgulayan sanatsal bir başkaldırıyı; yeniden inşayı simgeler.<sup>16</sup> Milliyetçi ideolojiyi (yeniden) üreten tarihsel filmin, anıtsal ve epik unsurlarının eleştirisi üzerinden yükselen Yeni Gerçekçi sinema, savaş sonrası İtalyası’nda deneyimlenen başta yoksulluk olmak üzere, toplumsal sorunları, sosyal adalet ve eşitlik odaklı bir yaklaşımla,

<sup>13</sup> David Gariff, “The Earth Trembles: An Introduction to Italian Neorealist Cinema”, s. 6. [www.nga.gov/programs/film](http://www.nga.gov/programs/film).

<sup>14</sup> Bert Cardullo, “What is Neorealism?” Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism* (New York: Continuum International, 2011), s. 19

<sup>15</sup> Yeni Gerçekçi sinemada *genre* tartışması için bkz. Christofer Wagstaff, “Cinema”, David Forgacs ve Robert Lumney (der.) *Italian Cultural Studies: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1996), s. 223-226.

<sup>16</sup> Noa Steimatsky, *Italian Localitis: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), s. 45.

gündeme getirmiştir.<sup>17</sup> Dolayısıyla, sanatsal düzeyde, “sıradan olan”ın, “gündeliğin” gene “sıradan”la buluşması olarak okunabilecek Yeni Gerçekçilik, anti-faşist ahlâki ve etik bir felsefi duruşun beyaz perdeye aktarımı; bir sinema akımı olmanın ötesinde “İtalyan kültürünün toplumsal ve estetik olarak yenilenmesi”<sup>18</sup> yolunda oluşmuş politik bir hareket niteliği taşımaktadır.<sup>19</sup>

Tematik açıdan bakıldığında, Visconti'nin *Ossessione* (1943) ve *La Terra Trema* (1948); Victoria De Sica'nın *I Bambini Ci Gurdano* (1944), *Ladri di Biciclette* (1948), Alberta Lattuada'nın *Il Mulino del Po* (1948) *Senza Pieta* (1948), Roberto Rosellini'nin *Roma, Città Aperta* (1945), *Paisà* (1946) ve *Stromboli* (1950) Giuseppe De Santis'in *Caccia Tragica* (1947), *Riso Amaro* (1949) ve Luigi Zampa'nın *Vivere in Pace* (1947) filmleri gibi Yeni Gerçekçi sinemanın başyapıtlarını birleştiren en temel unsurun, savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinde en belirgin sorunlar olarak görünürlük kazanan yoksulluğun, işsizliğin, çalışma koşullarının, Kuzey-Güney arası eşitsizliğin, işçi sınıfının ve dışlanmışların gündelik pratikleri üzerinden aktarımına yönelik kaygı ve çabalar olduğu görülür. Filmlerdeki söz konusu vurgu, faşizmin modernleşme ve ekonomik gelişme ideallerinin başarısızlığını açığa vurması, faşist tahayyül ile tamamen zıt bir toplumsal görüntü sunması bakımından sembolik düzeyde anti-faşist duruşun temelini kurar. Diğer yandan, özellikle yoksulluk ve işsizliğin merkeze alınması, Yeni Gerçekçi sinemaya içkin eşitlikçi/eşitleyici bir yaklaşıma işaret etmektedir. Sınıfsal konumu ve yerleşim bölgesinden (kent-kır) bağımsız olarak Savaş sonrasında halkın çoğunluğunun ortak kaygısı olarak ön plana çıkan yeniden yapılanmanın sancılarının beyaz perdeye aktarımı, Güney İtalya'ya atfedilen kültürel ve ekonomik “geri kalmışlık” mitinin ulusal/ortak bir mesele olarak benimsenmesi gerekliliğine işaret ederken, aynı zamanda, ulusal birliğin sosyal adalet hedefi doğrultusunda yeniden üretimini gündeme taşır.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Marcia Landy, *Italian Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), s. 13;

<sup>18</sup> Carlo Celli ve Marga Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema* (New York: Palgrave Macmillan, 2007) s.44.

<sup>19</sup> Yeni Gerçekçiliğin Fransa ya da Almanya değil de özellikle İtalya'da ortaya çıkması ise İtalya'nın kendine özgü tarihsel ve politik dinamikleri ile bağlantılıdır. Faşist dönemden devralınan sinematografik gelenek ve kurumsal yapının yanısıra, direniş bu bağlamda önemlidir. Bkz. Gilles Deleuze, *Cinema 1 the movement-image*, Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (çev.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), s. 205.

<sup>20</sup> Brent J. Piepergerdes, “Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition”, *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 6. 2 (2007), s. 238; 246.

Film kuramcıları ve eleştirmenler arasında tanıma yönelik bir uzlaşma eksikliği söz konusu olmakla birlikte, gerçekliğe dair farkındalığın sanatsal eylemin merkezinde yer alması gerektiğine dair inanç, Yeni Gerçekçi sinemanın kurucu unsuru olarak belirginlik kazanmakta. Hareketin önde gelen kuramcılarından Cesare Zavattini (1902-1989) için, faşizan dünya görüşünün ve dogmatik düşünce sisteminin karşısında konumlandığı gerçeklik, savaşı deneyimlemiş somut insanın hikâyesidir; (Yeni Gerçekçi) sinema bireysel hikâyeyi kolektifleştirir; diğer hikâyelerle ortaklığını yakalar; analiz eder. Burada Zavattini'nin vurguladığı husus hikâyede gerçeği bulmak değil, gerçeği hikâyeleştirmektir. Bu süreçte, hayal gücü, ancak gerçekte yer bulduğu sürece devreye girer. Ancak bu sürecin salt haber niteliği taşıyan unsurlar üzerinden işleyeceği anlamına gelmemektedir. Olaydan, durumdan ve olgunun kendisinden beslenen bir “parça hayal gücü”dür devreye giren. Zavattini'ye göre, kişinin ifade etmek istediği düşünce ile kurduğu ilişki her zaman için yaratıcı eyleme için bir tercihi imler. Ancak bu tercihin, yeniden kurulmuş bir öznenen ziyade, “olay yerindeki” özne ile ilişkilenerken yapılması gerekir. Yönetmenin gerçeklikle doğrudan teması geçmesi ya da farklı bir ifadeyle dış/gerçek mekân çekimleri, Zavattini'nin “karşılaşma sineması” (*cinema of encounter*) olarak kavramsallaştırdığı bu işleyişin olmazsa olmaz koşuludur.<sup>21</sup>

Dış mekân çekimleri ya da kurgusal mekândan yaşayan mekâna geçiş, esas itibarıyla filmsel ve uzamsal pratiğe politik bir müdahale olarak okunabilir. Bu anlamda, Yeni Gerçekçilik gündelik hayat pratiklerini perdeye yansıtırken, bir anlamda perde ve gerçek arasındaki sınırı muğlaklaştırır. Savaşın toplumsal ve mekânsal izlerinin çarpıcı; belgeselvari bir şekilde aktarımı, Yeni Gerçekçi perdede ön plana çıkan “belgesel-kurgu diyalektiği” üzerinden şekillenir. Bu noktada, savaş sonrası dönemde belgesel film yapımcılarının karşılaştığı fon kısıtlamaları göz önünde bulundurulduğunda, Yeni Gerçekçi filmlerin özellikle modern kentteki çelişki ve eşitsizliklerin sunumuna dair bir işlev üstlendiklerini söyleyebiliriz.<sup>22</sup>

Yeni Gerçekçi uzamsal pratik, *diyalektik kentin* karmaşık gerçekliğini açığa çıkarır ve gündelik hayat içerisinde tescilli ve onunla yüzleşen

<sup>21</sup> Cesare Zavattini, “A Thesis on Neo-Realism”, David Overbey (der.). *Springtime in Italy* (London: Talisman Books, 1978), s. 70. Dış mekân çekimleri, kimi eleştirmenler tarafından, II. Dünya Savaşı sonrasında sinema sektöründeki maddi imkânsızlıkların bir sonucu olarak değerlendirilmekle birlikte, “sokağın”/doğanın yeni gerçekçi sinemanın “felsefesi” açısından önemli göz önünde bulundurulduğunda, bunun bir tercih olduğu sonucuna varılabilir.

<sup>22</sup> David Brancaleone, “Framing the Real: Lefebvre and Neo-Realist Cinematic Space as Practice”, *Architecture\_media\_politics\_society*, 5, 4 (2014), <http://architecturemp.com/wp-content/uploads/2012/07/AMPS-Vol.5-no.4-Full-Paper-FRAMING-THE-REAL.pdf>. s. 5.

yeni bir tür kurgu üzerinden işler. Uzamı tanımlar ve araştırır, haritalar ve ölçer, saptar ve betimler, bu surette kamera yoluyla görünürlüğüne sağlar. Yeni Gerçekçi karakterlerle buluşan ve kuşatılan arka planda kent hayat kazanır...<sup>23</sup>

Bu şekilde, “yaşamın akışını” ya da gerçeğin sürekliliğini, kurgu-gerçek senteziyle izleyiciye aktaran Yeni Gerçekçi kamera/göz, belgesel-kurgu diyalektiğini (yeniden) üretir. Filmi fotografik yaklaşım çerçevesinde ele alan Siegfried Kracauer, Yeni Gerçekçi sinemanın önemine tam da bu noktayla ilintili olarak dikkat çekmektedir. Filmi “özünde fotoğraflamanın uzantısı”<sup>24</sup> olarak tanımlayan, Kracauer’e göre, “yaşamın akışına” duyulan hassasiyeti İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde doğrudan görebiliriz: “Rossellini, De Sica ve Fellini için, bizi ilgilendiren “yaşamın özü” ancak kameranın açığa çıkartabileceği bir boyuttur ki yönettikleri filmler bunu derinlemesine aktarır”.<sup>25</sup>

Dış mekân çekimleri ya da Yeni Gerçekçi sinemanın söz konusu belgeselvari niteliği, aynı zamanda onun bir diğer özelliğine gönderme yapmaktadır: oyuncu olarak profesyonel olmayan kişilerin tercih edilmesi. Esas itibarıyla böyle bir tercih Yeni Gerçekçiliğin yukarıda değindiğimiz, “sıradan”/“sıradanlık” ile kurduğu ilişkinin temelinde yer alır. Zavattini'nin senaryosunu yazdığı ve Vittorio De Sica'nın yönettiği *Ladri di Biciclette* bu bağlamda, en başarılı örneklerden biri olarak sinema tarihine geçmiştir. Filmin başkarakterleri Antonio Ricci'yi canlandıran Lamberto Maggiorani, bir fabrika işçisi; Ricci'ni karısını canlandıran Lianella Carell, De Sica'nın bir röportaj vesilesiyle tanıştığı bir gazeteci ve oğulları Bruno'yu canlandıran Enzo Staiola ise çekim sırasında tesadüfen orada bulunan “sıradan” bir çocuktur.

*Ladri di Biciclette*'te olduğu gibi, çoğunlukla oyuncunun kendi sınıfsal deneyimiyle örtüşen rolleri icra etmesi, sokağı tüm gerçekliği ile kavramak açısından önemli olduğu kadar, aynı zamanda Yeni Gerçekçiliğin faşist sinemanın “kahramanlaştırma üzerine inşa edilen retorikine bir başkaldırı olarak okunabilir. Bu şekilde, “istisnai” olan yerine “sıradan”ı yerleştiren Yeni Gerçekçilik somut insanı merkezine alan, demokratik bir sinema deneyimine işaret eder. Zavattini Yeni Gerçekçi sinemaya içkin bu eğilimi şu şekilde ifade etmektedir:

---

<sup>23</sup> *Agy.*, s. 5-6.

<sup>24</sup> Siegfried Kracauer, *Theory of Film. Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960), s. ix.

<sup>25</sup> *Agy.*, s. 71-73.

Ben istisnai insanlara, kahramanlara karşıyım. Her zaman onlara karşı içgüdüsel bir nefret duydum. Onların varlığı zoruma gitti, bana benze-yen milyonlarcası gibi dünyalarından dışlandığımı hissettim. ... Kah-ramanlar izleyicinin genelinde aşağılık kompleksi yaratırlar. Artık her bir izleyiciye yaşamın gerçek kahramanının kendisi olduğunu söyle-menin vakti geldi... Yeni Gerçekçiliğin amacı tam olarak budur: her-kesi güçlendirmek ve herkese insana mahsus farkındalığı vermek.<sup>26</sup>

Tüm bu unsurlara bağlı olarak geleneksel sinemanın temelini oluşturan yanılısama, Yeni Gerçekçi sinema ile yerini gerçeğin analizine ve buradan doğru bir senteze bırakmaktadır. Sinemada “vulgar yapaylığın” karşısına “analitik eğilimi” yerleştiren Zavattini, bu eğilimin olgulara doğru bir çe-kimi; gerçeği anlama/kavrama, katılma ve birlikte varolma arzusunu be-raberinde getirdiğine dikkat çekerken,<sup>27</sup> dayanışmacı, demokratik ve ya-şam ile sanatın birbirini yeniden ürettiği, örtüştüğü bir sinema anlayışına işaret etmektedir.

Bu bağlamda, Yeni Gerçekçi sinemanın, 16. yüzyıl İtalyası’nda, orta-ya çıkan *Commedia dell’arte* tiyatro akımıyla önemli ölçüde benzeştiğini söylemek mümkün. Angela Dalle Vacche’ye göre, bu benzeşme hikâye-lerin çoğunlukla senaryoya bağlı kalmadan aktarılması, oyuncu seçiminin aktörlerin fiziksel görünümüne bağlı kalmadan yapılması ve daha çok jestlere dayanan bir oyunculuğun ağırlık kazanması temelinde somutlanı-yor.<sup>28</sup> Sokakta sergilenen, gündelik hayatı hikâyeleştiren, oyuncuların bir senaryoya bağlı olmakla birlikte, çoğunlukla doğaçlama tekniğini benim-sedikleri pandomim ağırlıklı işleyen *Commedia dell’arte*<sup>29</sup> bu yönleriyle faşist sinemanın dayandığı opera geleneği ile tamamen farklı stilistik un-surlar içerir. Örneğin, opera oyuncusunun, büyük sahnelerdeki ihtişamlı dekorların arasında en uzak noktadaki izleyicinin bile ayırt edebileceği, heykelvâri bir duruşa ve mimiklere sahip olması beklenirken, *Commedia dell’arte* oyuncuları bedenlerini günlük hayat içindeki hareketlerle uyum-lu kullanırlar.<sup>30</sup>

Ancak burada not etmemiz gereken önemli bir nokta, komedyanın ak-sine Yeni Gerçekçi sinemanın oyuncuların değil yönetmenlerin sineması

<sup>26</sup> Zavattini, “A Thesis on Neo-Realism”, s.76.

<sup>27</sup> *Ağv.*, s. 71.

<sup>28</sup> Angela Dalle Vacche, *The Body in Mirror, Shapes of History in Italian Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992), s. 5.

<sup>29</sup> Marino Palleschi, “In the name of Auguste Vestris: *The Commedia Dell’arte. It’s Origins, Development and Influence on Ballet*”, 2005. (<http://auguste.vestris.free.fr/Essays/Commedia.html>)

<sup>30</sup> Vacche, *The Body in Mirror, Shapes of History in Italian Cinema*, s. 6-7.



olarak anılmasıdır. Burada yönetmenin üstlendiği kurucu işlevi, Fransız sinema kuramcısı André Bazin, “gerçeğin bütünselliğinin” merkeze alındığı, form-odaklı estetik bir yaklaşım çerçevesinde ele alır.<sup>31</sup> Sinematik çekimin temel unsuru olarak belirginlik kazanan “nesnel gerçeklik” Bazin’in Yeni Gerçekçi sinemaya yaklaşımında anahtar kavram olarak karşımıza çıkmakta. Bu bağlamda, Yeni Gerçekçilik, “nesnel bir bütün olarak görmeye hazır bilinç yoluyla bir bütün olarak algılanan gerçekliğin betimlenmesi” olarak tanımlanır; doğalcılık ve verizm gibi daha önceki gerçekçi estetik ile de bu eksende karşıtlıklar içerir. Gerçekçi estetik kapsamında konu seçimi, nesne sunumuna dair hassasiyetler öncelenirken, Yeni Gerçekçi sinema için tam tersi bir durum geçerlidir. Örnekleme gerekirse, Bazin’e göre *Paisà* (1946)’da gerçekçi olan İtalyan direnişiyken, Yeni Gerçekçi olan yönetmen Rossellini’nin olayları sunuş biçimidir.<sup>32</sup> Dolayısıyla, Bazin’in nesnel gerçeklik vurgusu, Yeni Gerçekçi sinemanın yansızlığı ya da yargısızlığından ziyade sürekli geçerliliğini koruyan *a priori* bir zihinsel tutuma işaret eder. Gerçeklik yönetmenin gözünden filtrelenir ancak burada temel olan filtrelemenin/tercihin mantıkî ya da psikolojik değil ontolojik olmasıdır: gerçek bütünlüğünü korur.<sup>33</sup> Kamera ise bunu gerçekleştirmenin tek aracıdır. Bu bağlamda, Bazin derin odaklı sinematografi tekniği ile desteklenen uzun ve kesintisiz çekimleri Yeni Gerçekçi sinemanın merkezine taşır; bu estetik bir seçenektir ziyade modern sinematik gerçekçiliğin olmazsa olmazıdır Bazin’e göre.<sup>34</sup> Gerçekliği bütün ayrıntılarıyla izleyiciye sunan bu teknik sayesinde, izleyiciye kendi anlamını kurabileceği bir tercih alanı tanınmış olur. Bu bağlamda, Bazin’in Yeni Gerçekçi sinemanın demokratik ve katılımcı boyutunu

---

<sup>31</sup> Bkz. André Bazin, “Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation”, Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism*, s. 37-50. Bu yazı ilk olarak Ocak 1948’de *L’Esprit* dergisinde yayımlanmış, daha sonra Bazin’in yazılarından derlenen *Quest-ce que le cinéma?*, cilt 4 (Paris: Les Editions du Cerf, 1962) içinde yer almıştır.

<sup>32</sup> André Bazin, “In Defense of Rossellini”, Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism*, s. 167. Bazin’in Ağustos 1955’te Rossellini’ye yöneltilen eleştirilere karşı bir savunma olarak *Cinema Nuovo* dergisinin editörüne yazdığı bu mektup, *Quest-ce que le cinéma?*, cilt 4, içindedir. Rossellini, yeni gerçekçilikle ilişkilene biçimini şu şekilde ifadelendirir: Yeni Gerçekçilik... insanları alçakgönüllülikle ve istisna oluşturmadan, olduğu gibi görmek... gereksinimine yanıtır...[K]endi kendine açıklık kazandırma isteği, ne olursa olsun gerçeği göz ardı etmeme dürtüsüdür. Bu nedenle, ben filmlerimde şeylerin anlamını kavramaya ve onlara hakiki değerlerini vermeye çalıştım. Bu kolay ya da kaygısızca yüklenilmiş değil, son derece büyük bir proje çünkü herhangi bir şeye hakiki değerini vermek onun gerçek evrensel anlamını kavramaktır. Mira Liehm, *Passion and Defiances. Film in Italy from 1942 to Present* (Berkeley: University of California Press, 1984), s. 137

<sup>33</sup> Bazin, “In Defense of Rossellini”, s. 168.

<sup>34</sup> Bert Cardullo, “Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin”, Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism*, s. 9.

kamera üzerinden yeniden kurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Zavattini'nin tematik boyuta referansla gündeme getirdiği paylaşım/dayanışma ve katılımı, Bazin sinematografik bir perspektif üzerinden kurmaktadır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğini nedensel bağlantıları ve zaman-uzamsal bütünlüğü merkeze alan geleneksel “hareket-imge”nin çöküşü üzerinden yorumlayan Gilles Deleuze, Bazin'in yukarıda değindiğimiz nesnel gerçeklik, “olgu-imge” kavramsallaştırmasını “zaman-imge” olarak yeniden tanımlar. Bu çöküşü, savaş sonrası Batı'da etkileri doğrudan deneyimlenen politik, ekonomik, toplumsal, ahlâki ve sanata, edebiyata ve özellikle sinemaya içsel faktörlerin<sup>35</sup> bir sonucu olarak ele alan Deleuze, Yeni Gerçekçi sinema pratiği ile gelişen yeni filmsel vizyona dikkat çeker. Bu bağlamda Deleuze, Bazin ve Zavatti'nin sinema yaklaşımında gerçekle kurulan doğrudan ilişki nosyonundan saparak zihinsel süreci devreye sokmaktadır. Deleuze açısından sorun gerçeklik düzeyinde biçim ya da içerikle ilişkili değil, zihinsel düzeyde, düşünsel deneyimle ilintilidir; “algı” “hareket” ile değil “düşünce” ile bağıntılıdır.<sup>36</sup> Bu şekilde, zaman-uzamsal temsilin geleneksel kodlarındaki kırılma kapsamında, Bazin'in “gerçekçi görüş deneyimleri”nin temeli olarak vurguladığı “süre”yi, Deleuze, Bergson'un zaman kuramından hareketle, özneliliğin tek biçimi olan bellek ve düşleri kapsayacak şekilde genişletir.<sup>37</sup> Zaman hareketten bağımsızlaşır; düşünceyle birlikte işler. Bu ise yeni imge zaman-imgenin faşizme, propagandaya ve slogana araç ol(a)mayacağıının bir göstergesi olarak düşünülebilir.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Deleuze bu faktörleri şu şekilde detaylandırmaktadır: “Savaş ve savaşın sonuçları, ‘Amerikan Rüyası’nın tüm yönleriyle istikrarsızlığı, azınlıkların yeni bilinci, dış dünyada ve insanların zihinlerinde imgelerin artması ve enflasyonu, edebiyatın da tecrübe ettiği yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Holywood ve eski *genrelarının* krizi...”. Deleuze, *Cinema 1 the movement-image*, s. 206.

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2 time-image*, Hugh Tomlinson ve Robert Galeta (çev.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), s. 5.

<sup>37</sup> *Agy.*, s. 82. Bazin ve Deleuze'e referansla yeni gerçekçi sinemada imge tartışması için ayrıca bkz. Laleen Jayamanne, *Toward Cinema and Its Double: Cross-cultural Mimesis* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), s. 135-148.

<sup>38</sup> Ebru Belgin Yetişkin, “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’un Sinema Yaklaşımına Giriş”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 40 (2014), s. 135. Deleuze’un zaman-imge kavramsallaştırmasına ve sinema kuramına ilişkin bir okuma için ayrıca bkz. Ulus Baker, *Beyin Ekran*, Ege Berensel (der.) (İstanbul: Birikim, 2011-2012); Özcan Yılmaz Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* (İstanbul: Es Yayınları, 2005).

## SİNEMANIN POLİTİK DOĞASI-ENTELEKTÜEL VE GÖRÜNMEZİN İFŞASI

Oldukça kısa bir tarihsel dönemde, belirli bir politik ortam ve coğrafyada üretilen filmlere atfen gündeme gelmekle birlikte, Yeni Gerçekçiliğin, gerek İtalyan gerekse dünya sineması üzerindeki etkilerinin, bu sınırlılıkların çok ötesinde olduğu söylenmelidir. Bu yönüyle, sinema-sanat-gerçek arasındaki ilişki örüntüsüne kuramsal ve pratik anlamda kaynaklık eden Yeni Gerçekçi akımın, özellikle 1960'lardan günümüze belirginlik kazanan tüm gerçekçi yaratımlar için bir "okul" işlevi üstlendiğini not etmeliyiz. Francesco Rosi, Yeni Gerçekçi sinemanın erken döneminde aktif olarak yönetmenlik yapmamış olmakla birlikte, Yeni Gerçekçi mirası filmlerine taşıyan kuşağın önde gelen isimlerinden biridir.<sup>39</sup> Sinema kariyerine Yeni Gerçekçi sinemanın önemli örneklerinden *La Trema Terra* (1948)'nin çekim sürecinde Luchino Visconti'nin yardımcısı olarak adım atan Rosi, 1958 yılında yönetmenliği yaptığı ilk filmi *La Sfida*'ya kadar Mattarozzo, Monicelli, Emmer, Antonioni, Alessandrini gibi dönemin usta yönetmenlerinin yardımcılığını üstlendi. Bu süreçte deneyimlediği Yeni Gerçekçi sanatın entelektüel ve artistik ortamının Rosi'nin sinemaya yaklaşımında kurucu bir işlevi olduğunu görmekteyiz. Bu miras Rosi'nin güncel gerçeklikle; yaşadığı coğrafyanın ve dönemin toplumsal ve politik gerçekliği ile kurduğu ilişki çerçevesinde somutluk kazanmakta:

İtalyan sanatında belirli bir gerçekçi gelenekten besleniyorum, ancak aynı zamanda yapıtlarım güncel ve bu belirli tarihsel an ile ilişkili. Şimdi yapmaya çalıştığım şey, yarattığım bir hikâyeyi varolan bir gerçeğe uygulamak değil... Bilakis etrafımda gerçekten neyin var olduğunu analiz etmeye ve onun içinde bir hikâye yakalamaya çalışıyorum... Hikâyelerimin kendilerini sadece mekanik devamlılıkları ya da katılımcıların psikolojik analizinden ziyade, ahlâk, parçası oldukları çevrenin ve toplumun şekillendirdiği biçimiyle katılımcıların davranışları... üzerinden ifade etmelerini is

Yeni Gerçekçi hareketten önemli ölçüde beslenmekle birlikte, Rosi'nin, klasik Yeni Gerçekçi sinemanın gerçeğe "tanıklık etme", "kayıt altına alma" eğilimini aşarak, politik-toplumsal gerçeklik karşısında "eleştirel"

<sup>39</sup> İkinci kuşak yönetmenler arasında Vittorio ve Paolo Taviani, Ermanno Olmi, Elio Petri, Marco Ferreri, Pier Paolo Pasolini ve Bernardo Bertolucci'yi sayabiliriz.

bir tutum sergilediğini söylemek mümkün.<sup>40</sup> Toplumda varolan örtük iktidar ilişkilerini deşifre etmeyi hedefleyen bir sinema deneyimine işaret eden “eleştirel” yaklaşım, bu yönüyle politik kaygıların yönlendirdiği bir sinema pratiğinin altını çizmekte. Ancak, Rosi’nin toplumsal ve politik sorunlara bir çözüm önerisi sunmaktan çok, kurgusal müdahalelerle, görünürün arkasındaki gerçekliği anlatma/anlama gayreti içinde olduğu söylenmelidir. Bu doğrultuda, Rosi’nin eleştirel yaklaşımı, propagandacı sinemanın, tanımlanan “mutlak doğru” üzerinden izleyiciye ulaşma ve onu bu doğruya yöneltme/yönlendirme ya da farklı bir ifadeyle izleyiciyi endoktrine etmeyi değil, provoke etmeyi,<sup>41</sup> ve bağıntılı olarak “bilinç yükseltme”yi<sup>42</sup> hedefler. Bu ise kendisinin de belirttiği gibi, izleyicinin duygusal anlamda katılımının yanısıra, filme düşünsel düzeyde de dâhil olmasını gerektirir. Rosi açısından bu durum, sinemasının temel unsuru olarak vurguladığı “sorgulama” süreçlerinin izleyici açısından işlerlik kazanmasına olanak vermektedir.<sup>43</sup> Yönetmene atfedilen bu “işlevin”, Pasolini, Taviani kardeşler, Pontecorvo, Bertolucci için de geçerli olduğu gibi, Rosi’nin sinema pratiğinde takip edebileceğimiz Gramscian izlere işaret ettiğini söyleyebiliriz.<sup>44</sup> Bu durum, Güney sorununu merkeze alan yaklaşımının ötesinde Rosi’nin yönetmene/entelektüele biçtiği ayrıcalıklı rolde somutlanmakta: “...[B]iz yönetmenlerin hem politik hem ahlâki anlamda büyük bir sorumluluğumuz var. Her şeyin ötesinde, biz film yapmakla yükümlü değiliz, ama film yapıyoruz ve öyle düşünüyorum ki bu izleyiciye bir şeyler söylemenin en güçlü yolu.”<sup>45</sup>

Siyasal kimliğini, aralarında konjonktüre göre geçişkenlik olduğunu ifade ettiği İtalyan Komünist Partisi ve İtalyan Sosyalist Partisi’ne referansla tanımlayan<sup>46</sup> Rosi, toplum eleştirisinde, sınıf çelişkilerinin belirleyiciliğini merkeze alan bir yol izlemekte. Pek çok filmde ele aldığı yozlaşma, yasal ve yasa dışı güç odakları arasındaki ilişkiler, Rosi’ye göre

<sup>40</sup> Bkz. Luca Barattoni, *Italian Post-neorealist Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), s.23; Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema* (New York ve London: The Continuum International Publishing Group Ltd.), s.224.

<sup>41</sup> Bachman ve Rosi, “Francesco Rosi: An Interview”, s. 52.

<sup>42</sup> John J. Michalczyk, *The Italian Political Filmmakers* (New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1986), s. 14.

<sup>43</sup> Bachman ve Rosi, “Francesco Rosi: An Interview”, s. 54. Benzer bir yorum için bkz. Gary Crowds ve Dan Georgakas tarafından Francesco Rosi ile yapılan röportaj, “The audience should not be just passive spectators”, Dan Georgakas ve Lenny Rubenstein (der.), *Art, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews* (London: Pluto Press, 1985), s. 128.

<sup>44</sup> Bkz. Bondanella, *A History of Italian Cinema*, s. 231.

<sup>45</sup> Gary Crowds ve Dan Georgakas tarafından Francesco Rosi ile yapılan röportaj, “The audience should not be just passive spectators”, s. 128.

<sup>46</sup> *Agy*.

İtalya'da "Paternalist ve otoriter bir devlet anlayışı üzerinden yükselen eski, ilerleme-karşıtı" kültürün ürünleridir. "Bu anlayış derin devlet iktidarı düzeyinde –devletin yerine geçen, görünmeyen iktidar–, suç ortaklığına ve yolsuzluğa; ve her şeyin ötesinde iktidarda en üst mevkiide yer alan burjuvaziye dayanmaktadır. Bu sınıf kendi önceliklerini savunmak için her türlü ilerlemenin karşısındadır."<sup>47</sup>

Rosi'nin İtalya'da deneyimlenen politik ve toplumsal sorunların altında yatan sınıfsal dinamiklere dair bu tespitinin sinemasının anlamlandırılması bakımından belirleyici bir hareket noktası olduğunu söylemeliyiz. Ancak, burada vurgulanması gereken önemli bir husus, devlet ve burjuvazi eleştirisini merkeze alan bu yaklaşımın yıllar içerisinde dönüşen, bir sinematik dil üzerinden ifade edildiğidir. Bu dönüşüm esas itibariyle sosyal olguların temsilinde ön plana çıkan anlatının öznesinde bir kaymaya işaret eder. 1970'li yılların sonlarına kadar (tarihsel) olaylar, kurumsal pratikler, karizmatik kahramanlar, suç örgütleri, mafya ve devlet üzerinden işleyen kurgular, sonrasında yerini karakterlerin, karakterler-arası ilişkilerin, olaylar karşındaki bireysel tutumların analiz edildiği bir sinema pratiğine bırakmıştır. Rosi bu kayışı kişisel düzeyde, yaşam deneyimi ve birikiminin gerçeklikle kurduğu ilişkide; bakış açısında yarattığı dönüşüme bağlarken, aynı zamanda, toplumsal ve politik gerçekliğin bulanıklaşması ve karmaşıklaşmasının bu süreçteki belirleyici etkisini vurgular. Artık görünmeyişi ifşa etmek, zorunlu olarak bireylerin davranışlarını merkeze alan derin analizleri gerekli kılmaktadır; ideolojiler yetersizdir.<sup>48</sup> Ancak bu Rosi'nin "politik sinema"sının sonlandığı anlamına gelmez, dönüşen politik olanın temsiline ilişkindir. "Soruşturma sineması" (*Cine-inchiesta*) dönemi olarak da tanımlanan birinci dönemde –genel bir değerlendirme kapsamında bu dönemin *Cristo si è fermato a Eboli* (1979)'ye kadar yayımlanan filmleri kapsadığı söylenebilir– Rosi İtalya'nın toplumsal ve politik sorunlarına, sadece sanatsal üretim yapan bir yönetmen olarak değil, aynı zamanda, bir araştırmacı/soruşturmacı gibi yaklaşmakta;<sup>49</sup> kendi deyimiyle, "belgesel değil" ancak "belgeye dayalı film" üretmektedir.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Agy., s. 126-127.

<sup>48</sup> Gary Crowds, "Personalizing Political Issues. An Interview with Francesco Rosi", *Cineaste*, XII, 2 (1982), s.42.

<sup>49</sup> Millicent Marcus, "Beyond *cinema politico*: family as political allegory in *Three Brothers*," Carlo Testa (der.) *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* (Wiltshire, England: Ficks Books, 1996), s. 116.

<sup>50</sup> Gary Crowds ve Dan Georgakas tarafından Francesco Rosi ile yapılan röportaj, "The audience should not be just passive spectators," s. 129.

Bu bağlamda, Rosi'nin, "soruşturmaya dayalı sinema"sının ilk örneği olarak sinema tarihine geçen *Salvatore Giuliano*'nun (1962) bir dönüm noktası olduğunu not etmeliyiz. Daha sonraki pek çok filmi gibi, gerçek bir olaydan yola çıkarak kurgulanan, gerçek mekânlarda ve oyuncu olmayan "gerçek" kişilerle çekilen filmde, Sicilya'da halk kahramanı bir kanun kaçağı olan Salvatore Giuliano'nun 1950 yılında esrarengiz bir şekilde vurularak öldürülmesinin arkasındaki ilişkiler silsilesi soruşturulmaktadır. Ancak, tematik akışı itibariyle, film Salvatore'nin kişisel öyküsünü merkezine almakla birlikte, filmin orijinal adı olan *Sicilia 1943-60* anlaşılabilirliği gibi Rosi'nin temel kaygısı Güney'in toplumsal ve politik yapısına dikkat çekmek, Sicilya'daki iktidar ilişkilerini anlatmaktır.<sup>51</sup> Diğer yandan, filmi fotografik açıdan okuduğumuzda, Rosi'nin de vurguladığı gibi çekimlerde birbirinin içine geçmiş üç farklı fotografik stil dikkat çekmektedir: geçmiş olayları anımsatacak çağrışımsal bir stil, Castelvetro'daki olayları anlatmak üzere fotoğraf gazeteciliğine yaklaşan bir stil ve özellikle mahkeme sahneleri için televizyona uygun bir stil.<sup>52</sup> Zaman-sal ve mekânsal atlamalarla, kimi zaman geçmişten, kimi zaman gelecekte karelerle kurulan bu üç farklı anlatı biçimi, Rosi'nin gerçeği kurma biçimine dair önemli ipuçları sunmakta. Dolayısıyla, Gino Morelli'nin vurguladığı gibi, Rosi'nin *Salvatore Giuliano*'daki özgün stratejisi aslında ne nesnel gerçekliğe dayalı bir belgesel çekme iddiasını ne de kurgusal bir yeniden üretimi kapsamaktadır. Burada stratejinin özgünlüğü, hakikate ulaşmak için yapılacak bir çalışma için gerekli olan ve bir anlamda kendi anlatısına dönüşecek farklı biçimsel ve stilistik unsurları kullanılmasından kaynaklanmaktadır.<sup>53</sup>

Rosi'nin soruşturmaya dayalı sinema pratiğini örnekleyici bir diğer önemli yapıtı, Napoli'de kentsel dönüşüm sürecinde gerçekleşen siyasi yolsuzlukları konu edinen *Le mani sulla città* (1963)'dir. Kentsel dönü-

---

<sup>51</sup> Rosi pek çok filmde Güney Sorunu'nun farklı boyutlarını perdeye aktarmıştır. Örnekleme gerekirse; ilk filmi *La stifa*'da da Napoli'nin yoksul semtlerinden birinde yaşayan Vito Polara'nın daha iyi bir yaşam sürmek için Camorra adlı mafya örgütüne katılması ve dramatik ölümü; Güney'deki sosyo-ekonomik sorunları; *I magliari* (1959)'de Almanya'ya çalışmak için giden Mario'nun, Vito'nun hikâyesine benzer şekilde hayatını kazanabilmek için yasa dışı bir çeteye katılması üzerinden Kuzey Avrupa'daki Güneyli işçilerin gündelik sorunlarını ve göç olgusunu; *Lucky Luciano* (1973)'daysa, yine *Salvatore Giuliano* ile benzer biçimde, "mafya babası" Luciano'nun hikâyesi üzerinden Güney İtalya'daki mafyatik iktidar ilişkilerini gündeme taşır.

<sup>52</sup> Ben Lawton, "Salvatore Giuliano: Francesco Rosi's revolutionary postmodernism," Carlo Testa (der.) *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* (Wiltshire, England: Ficks Books, 1996), s. 9.

<sup>53</sup> Gino Moliterno, "Francesco Rosi", *Senses of cinema*, sayı 26, Mayıs (2003). <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/rosi/>.

şüm kapsamına giren yoksul bir mahalledeki bir binanın yıkılışıyla başlayan olaylar zinciri çerçevesinde, Rosi bu kez Napoli'de yerel siyaset düzeyinde deneyimlenen yozlaşmayı gündeme getirir. Film, yöneticilerin politikacıların demokratik karar verme süreçlerini kendi bireysel çıkarları doğrultusunda işletme biçimlerini, manipülatif stratejileri ve bu bağlamda gelişen ilişki ağlarına odaklanır. Diğer pek çok filmde olduğu gibi, (Güney) İtalya örneğine referansla kurguladığı bu hikâye kapsamında Rosi, aslında, pek çok coğrafya açısından tanıdık politik pratikleri, patronaj ilişkilerini aktarır.

Öte yandan, Rosi'nin *cine-inchiesta* pratiğinden kopuşunu en açık biçimiyle *Tre Fratelli* (1980)'de takip edebiliriz. Annelerinin cenazesi için Güney İtalya'da doğdukları kasabaya geri dönen üç erkek kardeşin farklı kaygıları, deneyimleri, hikâyeleri üzerinden ilerleyen filmde önceki filmlerinde izlenebileceği gibi somut, belgeye dayalı, soruşturmacı, bütünsel bir yaklaşım söz konusu değildir. Rosi, 1970'ler İtalyası'nın politik ve toplumsal gerçekliğini üç farklı deneyim kapsamında, çoklu/parçalı bir örüntü içinde aktarır; karakterlerden/kardeşlerden her birinin –savcı Raffaele, sosyalist fabrika işçisi Nicola ve öğretmen Rocco– hikâyesi İtalyan gerçeğinin farklı bir boyutunu temsil eder. Örneğin terör sorunu savcı Raffaele'nin hikâyesi üzerinden aktarılır. Bu noktada, Millicent Marcus, Rosi'nin *cine-inchiesta* döneminde aynı temayı büyük olasılıkla kapsayıcı bir perspektiften ele alacağını, bu doğrultuda filmin ağırlıklı olarak Raffaele'nin hikâyesi üzerinden ilerleyeceğini ve adının da İlk Oğul ya da Tek Oğul olabileceğine dikkat çekmektedir.<sup>54</sup> Benzer şekilde, filmde terör saldırısının rüyada verilmesi belgeye dayalı sinema pratiğinin tersine öznel ve kişisel olanı ön plana çıkartan, karakterlerin iç dünyalarını merkeze alan bir sinema deneyimine işaret etmektedir.<sup>55</sup>

## DURAĞANIN RİTMİ - KELİMELERDEN İMGELERE FAŞİZM VE GÜNEY SORUNU

*Cristo si è fermato a Eboli*'yi Rosi sinemasında yukarıda bahsettiğimiz dönüşümün, ilk habercisi olarak okumak yanlış olmayacaktır. Rosi'nin soruşturmacı kimliğini arka plana taşıyarak, karakterlerin içsel çelişkilerini merkeze aldığı *Tre Fratelli* kadar açık olmasa da Rosi, benzer şekilde *Cristo si è fermato a Eboli*'de kişisel deneyimler, karakterler arası ilişkiler üzerinden, faşizme ve Güney sorununun farklı cephelerine odaklan-

<sup>54</sup> Marcus, "Beyond *cinema politico*: family as political allegory in Three Brothers", s. 116. Ayrıca bkz. Moliterno, "Francesco Rosi".

<sup>55</sup> *Agy.*, s. 117.

makta.<sup>56</sup> Rosi, Levi'nin eserini ilk olarak 1961 yılında sinemaya uyarlamayı düşünmüştür. Ancak, kendi ifadesiyle, bu projenin gerçekleşmesi “belirli bir Yeni Gerçekçi ipotekten kendisini ayırması”nı gerektirmektedir. Marcus’a göre, burada Rosi’nin temel kaygısı Visconti etkisini bertaraf etmektir. Zira, *La terra trema* ve *Cristo si è fermato a Eboli* pek çok açıdan benzeşen projelerdir. Erken verilmiş bir karar Rosi’nin “stilistik özerklik arayışını” zedeleyecektir.<sup>57</sup> Hem Güney sorununa ilişkin hem de yönetmenlik kariyeri boyunca edindiği tüm birikimini yansıttığı düşünülen film<sup>58</sup> kapsamında Rosi, sinematik deneyimini Levi’nin eserinde sorsallaştırdığı “varoluşsal ya da toplumsal, politik, kültürel” meselelerle kurduğu kişisel ilişki üzerinden perdeye aktarır.<sup>59</sup> Bu ilişki Rosi’nin eseri sinemaya uyarlama, kelimeleri imgelere dönüştürme pratiğinin biçimsel unsurlarını ve bağıntılı olarak sürecin ve sanatsal üretiminin özgünlüğünü anlamak açısından belirleyicidir:

Ne zaman edebiyat eserlerini sinemaya uyarlasam... hep sorunları benim gördüğüm ve algıladığım biçimde ele alan kitapları tercih ettim...

Büyük bir yazarın kitabı söz konusu olduğunda, kişi [diğer filmlerle karşılaştırıldığında] daha dar, önceden belirlenmiş sınırlar içinde hareket etmeye zorlanır. Levi'nin, İsa Eboli'de Durdu eseri gibi bir başyapıtı seçip ve sonra onu salt ham kaynak olarak kullanamaz... Bir kitabı kaynak ve referans noktası olarak kullanmak, belirli bir anlatı yapısına saygı yükümlülüğünü beraberinde getirir. Kuşkusuz, bu anlatı yapısı nihai olarak imgelere dönüştürüldüğünde, kendisine bizatihi imgeler tarafından yöneltilen ve kelimeler tarafından dayatılardan farklı özgül talepleri toparlar. Neticede, bir filme dâhil olan yaratıcı süreç edebî öncülünden özerkleştiği derecede, bu film aynı zamanda bir yazma eylemi [scrittura] haline dönüşür.”<sup>60</sup>

Edebiyat uyarlamalarına içkin bu ikili hat çerçevesinde bakıldığında, *Cristo si è fermato a Eboli*'nin, filmin bir yazma eylemine dönüşümünün izleri doğrudan takip edebileceğimiz bir metin olduğunu söyleyebiliriz.

<sup>56</sup> Aynı zamanda, filmde sembollerin ağırlıklı kullanımı ve müzik üzerinden aktarılan şiirselliğin, Rosi sinemasındaki dönüşüme dair ipuçları sunduğu söylenmelidir. Bkz. Cosetta Veronese, Memory in *Cristo si è Fermato A Eboli* and *Cronaca Di Una Morte Annunciata: Considerations on Francesco Rosi's Identity as a Director*, *Forum Italicum*, 42, 2 (2008), s. 12.

<sup>57</sup> Millicent Joy Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986), s. 340.

<sup>58</sup> *Agy.*, s.341.

<sup>59</sup> Aldo Tassone, *Parla il cinema I* (Milano: Il formichiere, 1979), s. 292, aktaran Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, s. 341.

<sup>60</sup> Carlo Testa, “Interview with Francesco Rosi”, Carlo Testa (der.) *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi*, s. 145-146.



Giovanna F. Lerner'ın ifade ettiği gibi, Levi'nin eserinin epizodik yapısı, olay örgüsü durağanlığı, zamansal ve mekânsal açıdan karakterlerin hareketsizliği ve fotografik kalitesinden kaynaklanan “anti-sinematik” niteliği göz önünde bulundurulduğunda,<sup>61</sup> bir yönetmen olarak Rosi'nin kelimelerden imgelere “özerklik” serüvenindeki başarı görünürlük kazanır. Burada, yönetmenin yukarıda değindiğimiz gibi, tematik düzeyde, Levi tarafından sorunsallaştırılan alanlarla ilişkilendirme biçiminin yanısıra, metinle kurduğu bu ilişkiyi, biçimsel düzeyde, uygun sinematik araçlarla ifade edebilmesi belirleyici önemdedir.

Nitekim, eserdeki uzamsal-zamansal durağanlığın, rutinin, paradoksal biçimde, Rosi'ye kendi sinematik dilini kurması yönünde alan açtığı söylenebilir. Bu bağlamda, filmin –orijinal eserde görmediğimiz– ilk sahnesine dönecek olursak, sürgünden yıllar sonra, Levi, Torino'daki stüdyosunda, Aliano'daki köylüleri, çocukları resmettiği yağlı boya tablolara bakarken görüntülenir. Levi'nin düşünceli yüzünü perdeye yansıtan kamera, sonrasında Levi'nin gözünden duvarda asılı tablolara odaklanır; Levi'nin iç sesini duyarız:

Yıllar, savaş dolu ve insanların tarih dedikleri yıllar geçip gitti. Oradan oraya savrulduğum, bir türlü köylülerime ayrılırken verdiğim ziyaret sözünü tutamadığım; tutabileceğim de, ne zaman olduğuna dair fikrimin olmadığı yıllar. Fakat odamda, dışarıda akıp giden dünyanın uzağında, anılarımın beni, gelenek ve hüznle çevrilmiş, Tarih ve Devlet'ten âzâde, kaderine razı bir dünyaya taşınmasından mutluyum. O dünya ki, huzursuz ve avutulmamış topraklar üzerinde köylüler, tüm dünyanın gözünden uzakta, sefaletin içinde kendi dingin medeniyetinde, ölümün huzurunda yaşıyor.

Rosi, Levi'nin ağzından bir anlatımla, izleyiciyi geçmişteki sürgün günlerine, 1935 yılına taşır. Levi'nin tablolarının görsel etkisiyle geçmişte yapıldığı bu yolculuğun, Rosi'nin anlatısının temelini kurduğunu söyleyebiliriz. Levi'nin Aliano'da yazdığı şiirler, mektuplar ve tuttuğu notların, eserin yazım sürecindeki kurucu işlevi, filmde tablolar üzerinden gerçekleşmekte; Levi'nin kelimelerle anlattığı hikâyesini, Rosi, Levi'nin tablolarıyla kurmakta. Bu bağlamda, Rosi filmin başında tabloları kullanarak izleyicinin dikkatini sözel düzeyden imgelerin temelini oluşturduğu sinematik düzeye yönlendiriyor.<sup>62</sup> Diğer yandan başlangıçta bir çağrışım imgesi olan tabloların, fotografik düzeyde, film boyunca Rosi'nin anlatı-

<sup>61</sup> Giovanna Faleschini Lerner, “Francesco Rosi's *Cristo si è fermato a Eboli: Towards a Cinema of Painting*”, *ITALICA*, 86, 2(2009), s. 273.

<sup>62</sup> *Agy.*, s. 276.

sına kılavuzluk ettiğini görmekteyiz. Bu ise özellikle filmdeki kareler ve tablolar arasındaki benzeşmeler temelinde somutlanıyor.

Levi'nin hafızasında, geçmişten ilk imge ve/veya hatıra Eboli istasyonudur; sahne beraberindeki polis memuruyla Kuzey'den gelen trenden inmesiyle başlar. "Medeniyet'in son durağı" olarak Eboli'den Aliano'ya gidiş, zaman ve uzam arasındaki geçişkenliği görmemiz açısından bir eşik işlevi görür. Eboli ve Aliano arasında katedilen mesafe, bir coğrafyadan diğerine ulaşmaktan öte, rasyonaliteden, bilimden, refahtan, irrasyonaliteye, batıla, yoksulluğa doğru "tarihsel" bir geçişi imlemektedir. Rosi, Levi'yi "zamanın dışına" taşıyacak bu yolculuğa ilişkin ilk ipucunu, Levi, polis memuru, bir görevli ve Levi'nin peşine takılan, sahibi tarafından terk edilmiş köpek, Barone'yi,<sup>63</sup> merkez istasyonunu, Aliano'ya doğru gidecek trenin beklediği yerel istasyonuna bağlayan tünelde izlediğimiz sahnede verir. Eboli istasyonu ile yerel tren istasyonu iki farklı dünyayı imler. Metaforik bir anlatımla tünel iki istasyonu birbirine bağlamaz; "medeniyet"ler arası geçişi sağlar. Bu aynı zamanda, Levi'nin hafızasında "geçmişe", Aliano'ya yolculuğunun başlangıcıdır.

Yerel tren, köylüleri taşıyan eski otobüs ve sonrasında Aliano'dan Levi'yi karşılaması için gönderilen araba ile devam eden yolculuk sırasında manzarayı plan sekans aracılığıyla Levi'nin gözünden aktaran Rosi izleyiciyi, kuru ağaçlar ve çıplak tepeleriyle terk edilmişlik hissi uyandıran kırsal alanın içine çeker, görseli Levi'nin iç sesiyle güçlendirir:

İsa yolun ve trenin Salerno kıyısını ve denizi bırakıp Luciano'nun ıssız topraklarına gömüldüğü Eboli'de durdu. Buraya hiçbir zaman ne İsa gelmiştir, ne zaman, ne ruh, ne umut, ne sebep ve sonuç ilişkisi, ne akıl ne tarih, buraya hiç kimse gelmemiştir... Mevsimler köylülerin emeği üzerinden, İsa'dan üç bin yıl önce nasıl geçmişse hâlâ öyle geçiyor...

Boz tepelerden birinin üzerinde Alino'nun evleri görüldüğünde, izleyici zamansal ve uzamsal durağanlığa, sürgünlüğe alışmıştır.

---

<sup>63</sup> Filmde, hayvan imgeleri ve seslerinin, -Yeni Gerçekçi sinemanın pek çok örneğinde olduğu gibi- yoksulluğun aktarımı açısından önemli bir işlev gördüklerini not etmeliyiz. Tasmasına iliştirilmiş "beni bulursanız iyi bakın" notu ile "medeni dünya"nın nimetlerinden faydalanmış bir hayvan imgesini, köpek Barone karakteriyle izleyiciyle paylaşan Rosi'nin, filmin değişik sahnelerinde, Barone ile Aliano'daki köy hayvanlarının -tavuk, keçi, at, eşek, domuz vb.- yaşam koşulları arasındaki farklılaşmaya yaptığı görsel vurgu üzerinden, Kuzey-Güney ikiliğine gönderme yapan metaforik bir karşıtlık inşa ettiğini söylemek mümkün. Bağlantılı olarak, bu yazının sınırlarını aşmakla birlikte başlı başına bir çözümleme kategorisi olduğunu düşündüğümüz, insan-hayvan ilişkisi -Barone-Levi ile diğer hayvanlar-köylü- Kuzey-Güney arasındaki farklılaşmanın gündelik davranış kodları üzerinden bir yorumunu olanaklı kılmakta.

Filmin finaline yaklaşırken, Rosi, Eboli-Aliano yolculuğu süresince izlediğimize benzer şekilde, köyü çevreleyen sararmış tarlaları, çalışan köylüleri ve yolculuk sırasında Levi'nin gözünden izlediğimiz çıplak tepeleri, hızla hareket eden kamera ile kesintisiz, panoramik olarak izleyiciyle paylaşır. Ancak bu sahnede, yolculuk boyunca arka planda duyduğumuz motor, fren, hayvan ve köylülerin konuşma sesleri yerini Kili-seden yükselen çan seslerinin ardından köydeki hoparlörlerden yamaçlara doğru yankılanan Mussolini'nin sesine bırakır.

Devrimin Kara Gömleklileri! İtalya'nın tüm kadın ve erkekleri! İtalyanlar ve dağların ötesindeki, denizlerin ötesindeki İtalya dostları! Dinleyin! Mareşal Badoglio bize şu telgrafi gönderdi: "Bugün 5 Mayıs, saat 16:00. Muzaffer ordumuzun başında Addis Abeba'ya girdim." İtalyan halkına ve tüm dünyaya savaşın bittiğini haber veriyorum. Afrika ve İtalya'da devletin silâhlı güçlerinde görev yapan subaylar, Kara Gömlekliler ve tüm İtalyanlar! Biz İtalyanlar kanımızla bir İmparatorluk kurduk! Onu alınterimizle verimli bir hale getireceğiz. Ordumuzla onu her türlü düşmana karşı müdafaa edeceğiz!

Yankılanan sesin faşizan bir kahramanlığı dışı vuran tonu, güçlü rüzgârla salınan ekinlerin savrulduğu ve kameradaki hareket ile köylülerin gündelik rutinlerine yapılan müdahalenin sonlanmasını beklermişcesine ayakta hareketsiz "durdukları" bu sahne ile, Rosi'nin devlet-köylü ilişkisini, bu kez fotografik unsurların görece ağır bastığı bir boyutta gündeme getirdiğini söylemek mümkün. Sahne, filmin tematik akışı içerisinde belirleyici bir yer tutan devlet-(Güneyli) köylü ilişkisinin izleyiciye aktarımının finalini oluşturur. Bu final, izleyicinin film boyunca aşağıda örneklediğimiz farklı diyaloglar<sup>64</sup> vesilesi ile aşına olduğu köylünün devlete kimi

---

<sup>64</sup> Vergi memurunun Levi'nin bir süre pansiyoner olarak kaldığı evi ziyareti sırasında aralarında geçen diyalog:

Vergi memuru: – Hava çok soğuk ve nemli! Öldürücü! Kemiklerim eklemelerimden ayrılacak.

Levi: – Buyrun ateşin yanına geçin.

– Oturabilir miyim? Ne yiyorsunuz?

– Çorba

– Ben de bir şeyler yiyeceğim. Dünden beri hiçbir şey yemedim. Midem bomboş.

– Şapkanızın üzerindeki harflerin anlamı nedir?

– Vergi memuru. Bu harfleri diken insana lanet ediyorum. Kimse vergisini ödemek istemiyor.

Bahaneleri de fakirlik....

– Şarap ister misiniz? ...Vergiler biraz yüksek.

– ... Biz sadece topluyoruz...

– O zaman ne bulursanız onu alıyorsunuz?

– Neleri varsa onu alıyorum. Kimsenin eşyası yok. Yatakları var ancak yasa onları almayı yasaklıyor.

– Peki size ne veriyorlar?

zaman karşı duruşunu, bağıntılı olarak kimi zaman mesafesini ve ilişkisizliği ile devlet iktidarının Güney İtalya'daki görünümünün görsel bir özeti niteliğindedir.

Benzer bir mesaj, köy meydanında, Belediye başkanının, halka hitaben yaptığı rutin propaganda konuşmalarından birini aktaran sahne ile de izleyiciye ulaştırılır. Kolluk kuvvetlerinin tarlalara çalışmaya gitmek üzere yola çıkan bir grup köylüyü, konuşmayı dinlemek üzere köye geri dönmeye zorlamaları; köylülerin çaresizce direnmesi; ve sonuçta İtalyan bayrağının asılı olduğu balkonundan köy meydanında toplanan halka doğru konuşmasını gerçekleştiren Luigi Magalone: Güneşin altında gözleri balkona odaklanmış halkı, Magalone'nin arkasından, tepeden bir çekimle aktaran Rosi, faşizmin hiyerarşik doğasını sinematik diliyle yeneden kurar. Bu sahnede izleyici, sınıf ilişkilerinin, devlet-köylü arasındaki "mesafe"nin görsel aktarımına tanıklık eder. Meydanda toplanan – çoğunluğunu, filmin tümü için geçerli olduğu gibi profesyonel olmayan "oyuncu"ların oluşturduğu– halkın, sınıfsal eksende bölünmüş/ayırışmış görüntüsü bu bağlamda dikkat çekmektedir. Kalabalığın önünde, İtalyan bayrağının yakınında yer alan devlet görevlileri ve küçük burjuvazinin alkışları ve faşist yönetimi destekleyen sloganları karşısında, köylülerin suskun, hareketsiz ve biraz da şaşkın bekleyişleri, dönemin Güney İtalyası'ndaki sınıf ilişkilerinin sinematik bir haritasını sunmakta.<sup>65</sup>

---

– Neleri varsa. Keçileri varsa onu alıyorum. Tavşanları varsa onu. Bazen bir şişe zeytinyağ aldığım oluyor ... herkes benden nefret ediyor. Geçen gün Miglionico'da kocaman sopalarla beni dövmeye kalktılar, düşünün!..

xxx

Belediye başkanı Luigi Magalone'nin Levi'nin yazmış olduğu bir mektubu kontrol etmesinin akabinde aralarında geçen diyalog:

Belediye başkanı: – Köylülere niye bu kadar önem veriyorsunuz? Boş verin onları! Saçma sapan konuşuyorlar!.. Onlara ne kadar yüz verirsiniz o kadar şımarırlar. Sizin kendinize ait bir duruşunuz var. Devlet sizde ve bende görülebilir. Neden kendiniz hakkında kötü konuşuyorsunuz?

– Bir anlamda haklısınız. Evet faşist gençlik, öğrenciler, öğretmenler, savaşın dul bıraktığı kadınlar, Kızıl haç görevlileri, gazeteciler, polisler devlet memurları. Bir başka deyişle bütün İtalyan halkı sizinle aynı görüşte.

– Biz bu savaşı köylüler için veriyoruz... Yeterince aramız yok ve Afrika'ya bunun için gidiyoruz. Buna mecburuz!

<sup>65</sup> Bağlamsal farklılıkları bir tarafa bırakacak olursak, devlet-köylü ilişkisine dair bu iki farklı görsel kesit, Pierre Clastres'ın kabile toplumlarında, "konuşma eylemi" ve "iktidar" arasındaki ilişki üzerine tespitlerini akla getirmekte. Kabile toplumlarında üyelere hitaben konuşmak, iktidarını hitabet yeteneğine borçlu olan kabile şefinin en temel "görevi"dir. Kabile şefi istisnasız her gün, gündeğümü ve batımında, kabileye hitap eder; ses tonu yüksektir. Kabile üyeleri ise ilgisiz, sanki hiçbir şey olmuyormuşcasına gündelik işlerine devam ederler. Uzun konuşmaları esnasında şef aslında kayda değer ya da üyelerin hayatı açısından önemli hiçbir şey söylemez. Çoğunlukla, geleneksel hayatın normlarını olumlar. Clastres'a göre şefin yaptığı konuşmalar boştur, çünkü iktidar unsuru içermezler. İktidarın gerçek odağı ise toplumun kendisidir.

Köylülerin, kurumsal iktidarın bir diğer ayağını oluşturan Kilise ile ilişkileri ise, yıllar önce Aliano'ya uygunsuz davranışları neticesinde cezalı olarak gönderilen rahip Giuseppe Trajello karakteri üzerinden verilir. Yarı-deli bir karakter olarak karşımıza çıkan Don Trajello'nun Aliano'yu, köylüleri küçümseyen ve hattâ onlardan nefret eden tavrı<sup>66</sup> ile köylülerin gündelik hayat pratiklerinde ve toplumsal çevreleriyle ilişkilendirme biçimlerinde önemli bir yer tutan batıl inançları, köylüler ve Kilise arasındaki mesafenin ve kilisenin işlevsizliğinin altını çizer. Rosi, feodal iktidar ilişkilerine dair ipuçlarını da benzer şekilde, bu kez Rahip gibi marjinal bir karakter olarak karşımıza çıkan Avelino Baronu Nicola Rottunno'ya referansla vermektedir. Dünyevi olan ile ruhani –Hıristiyanlık– olan arasında gidiş gelişleri ile âdeta şizofrenik bir kişilik olarak kurgulanan Baron, vergi toplamak “iş”i için köyü kısa süreliğine ziyaret eden bir toprak sahibidir. Ancak, –orijinal eserde de takip edebileceğimiz gibi– filmde sömürü ilişkisi feodal ilişkiler üzerinden değil ağırlıklı olarak devlet-köylü ilişkisi çerçevesinde işlenir. Farklı bir bağlamda, Mary Patricia Wood, Baron –kilise ile güçlü bağlarını dikkate alarak– ve Rahip karakterlerini, Rosi'nin kilisenin anakronistik niteliğini vurgulama eğilimine referansla okur. Wood'a göre Rosi her iki karakterle de kilisenin köylülere karşı ilgisizliğini ve onların “durum”unu iyileştirmek için yetersizliğini gündeme getirmektedir: Don Trajella marjinalleştirilir ve köylüleri hakir görür; Baron'un devletin yüksek kademelerinde tanıdıkları vardır ancak Ortaçağ değerlerine bağlı ve son derece olağan dışıdır.<sup>67</sup>

*Cristo si è fermato a Eboli*, birbirini kesen sürgünlük hallerinin hikâyesidir. Levi'nin kişisel sürgün deneyimini paylaşan izleyici aynı zamanda, “farklı” sürgünlük hâl(ler)ine tanıklık eder. Levi'nin bir siyasal sürgün olarak Aliano'daki kişisel deneyimi Edward Said'in sürgün durumuna yaklaşımı üzerinden bir okumayı olanaklı kılmakta. Sürgünü “gerçek”

---

Bu bağlamda, kabile toplumu, toplumu oluşturan tüm unsurlar üzerinde mutlak bir kontrole sahiptir. Kontrol alanının dışında kalan tek istisna ise kültürel kurallarla doğa kanunlarının birlikte varolduğu “demografik alan”dır. Clastres'in ilkel toplumlara dair bu tespitleri, filmde özellikle Mussolini üzerinden devlet-köylü ilişkisinin çözümlenmesi açısından ilham verici. Ancak aynı zamanda, bu çalışmada oldukça sınırlı değinilen doğa-iktidarı, köylü-doğa ilişkisine referansla yapılacak bir okuma için de açılımlayıcı olduğu not edilmeli. Bkz. Pierre Clastres, *Society Against the State Essays in Political Anthropology* (New York: Zone Books, 1989), s. 153-154; 212.

<sup>66</sup> Don Trajello, Levi'ye şu sözlerle yakınır: “Bu kasaba Hıristiyanların değil, hayvanlarındır. Bu yollarda ancak eşekler yürüyebilir. Etrafa bakın, tamamen rezalet! Yağmur yağdığında toprağın kaymasını engelleyecek ağaç bile yok burada. Evler de zamanla bu nedenle yıkılır. İnsanları toprağından beterdür buranın! *Profanum vulgus!*”

<sup>67</sup> Mary Patricia Wood, *Francesco Rosi: an auteur? The cinema of Francesco Rosi*, Londra Üniversitesi, yayımlanmamış doktora tezi, 1994, s. 303.

ve “metaforik” bir durum olarak ele alan Said’e göre, “gerçek” olarak sürgün durumu bir “ara konum”dur. Sürgün edilen “yarı-dâhil ve yarı-ayrık, ne tam anlamıyla yeni ortamla bütünleşebilir, ne de eskisinden bütünüyle kurtulabilir bir düzlemde nostaljik ve duygusal, diğerinde hünerli bir taklitçi ya da gizli bir yalnız”dır.<sup>68</sup> “Metaforik” boyutta ise, Said “yabancı olarak entelektüele” gönderme yapar: “... hayır diyenler... imtiyaz, güç ve şan şöhret edinmeme anlamında yabancı ve sürgün olan bireyler.” Bu kavramsal şema çerçevesinde bakıldığında, bir entelektüel olarak Levi’nin hikâyesi her iki sürgünlük durumunu da kapsar: Levi, tam da Said’in metaforik boyuta referansla tespit ettiği gibi, egemen iktidar yapısının dışında, faşist rejime “uyum gösteremeyen, uyum göstermeyen, bunun yerine çoğunluğun dışında kalmayı, iktidarda yer edinmemeyi, onunla işbirliği yapmayı, direnmeyi tercih eden” bir entelektüel olarak çıkar karşımıza. Nitekim, Levi’nin Don Luigi ile diyalogu doğrudan bu tema üzerinden ilerler.<sup>69</sup> Diğer yandan, fiilî bir sürgün olarak Levi’nin Aliano’daki deneyimi, yukarıda tanımlanan “ara konum”un izlerini sürebileceğimiz bir hikâyedir: Levi ne Aliano’ya aittir ne de Kuzey’e. Bu ise metaforik sürgünlük durumuyla ilintili olarak okunabilir: Levi hiçbir zaman, hiçbir yere ait olmamıştır. Ginzburg’un Levi’nin sürgünlük durumuna referansla altını çizdiği “duygusal katılım” ve “entelektüel mesafe” birlikteliği<sup>70</sup> ya da Jean-Paul Sartre’in, Levi’nin sanatındaki “tekil evrenselliğin” ve yaratıcılığının temeline yerleştirdiği, tutumun “nesnelliği” ve “saf öznenliği” bu bağlamda okunabilir.<sup>71</sup> Benzer şekilde sürgünün entelektüel açısından bir avantaja dönüşebilme olasılıklarını tartışan Said, “şeyleri sadece şu an oldukları gibi değil, nasıl o hale geldikleri açısından görme eğilimi”ne dikkat çeker. Eser göz önünde bulundurulduğunda, Levi’nin Güney sorununa ilişkin duruşu tam da Said’in bu tespitiyle doğrudan örtüşür. Levi sadece sorunu aktarmakla kalmaz, yazının giriş bölümünde değindiğimiz gibi, kitabın son bölümündeki analizleri ile tarihsel süreci irdeler ve çözüm önerileri sunar. Ancak filmde bu doğrultuda bir analize rastlamayız. Yeni Gerçekçi sinema pratiğine uygun olarak Rosi, Güney sorununu farklı boyutlarıyla izleyiciye sunar; “çözüm”ü onlara bırakır.

Bağlamsal olarak Levi’nin sürgünlük durumundan farklı olmakla birlikte, ekonomik zorunluluklar nedeniyle Amerika’ya çalışmaya giden

<sup>68</sup> Edward Said, *Representations of the Intellectual* (London: Vintage, 1994), s. 36.

<sup>69</sup> Bkz. 68. dipnot.

<sup>70</sup> Carlo Ginzburg, “Witches and Shamans,” *New Left Review*, I, 200 (Temmuz-Ağustos 1993), s. 78.

<sup>71</sup> Jean-Paul Sartre, Farklı bir bağlamda Sürgün ve yaratıcılık ilişkisi için bkz. Micheal Hanne (der.), *Creativity in Exile* (Amsterdam-New York: Rodopi B. V., 2004).

berber, marangoz gibi küçük esnafın deneyimleri de Güney sorununun aktarımına ilişkin “stratejinin” önemli bir parçasını oluşturmakta. Rosi, Güney sorunu ile belirli bir mesafeden ilişkilenen bu köylülerin deneyimleri çerçevesinde, zorunlu bir yer değiştirme ve dolayısıyla bir nevi sürgünlük durumu olarak okunabilecek göç olgusunun toplumsal sonuçlarına gönderme yapar. Burada birbiriyle bağlantılı iki süreç işler: Bir yandan, somut olarak göçün toplumsal doku üzerindeki etkileri gündeme getirilir –ki bunu filmin farklı sahnelerinde, özellikle kocaları Amerika’ya giden kadınların ağzından aktarılır. Diğer yandan, köylülerin arada kalmış ruh hallerinin izi sürülür: dönemin Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Franklin Roosevelt’in fotoğrafları, Meryem Ana ve Hazreti İsa büstleriyle yan yana durur; Amerika’da Aliano, Aliano’da Amerika yaşatılır.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Köylülerden birinin evinde, Levi’nin de katıldığı yeni yıl yemeği sırasında, Amerika’ya çalışmaya giden köylüler arasında geçen konuşma:

– Napoli bizim şehrimiz çünkü sefaletin başkenti. Şimdi Napoli’ye sadece Amerika’ya gitmek için gidiyoruz.

– Roma zengininin başkenti, oradan hiçbir fayda gelmez.

– Eğer bir başkentimiz olsaydı bu New York olurdu.

– Doğru! New York gerçek bir şehir!

– Ama gene de geri döndün. Yalnız ben hâlâ gidip geliyorum.

– Şükret!

– Gemiye atlayıp Amerika’ya gidiyorum. Orada bir süre kalıp geri dönüyorum. Burada da kalabilirim, para önemli değil. Ama radyoda duydum, çok yakında savaş çıkacak. Ama savaş çıkmadan ben çoktan eşyalarımı toplamış ve Amerika’ya yola çıkmış olacağım.

– Güney İtalya’nın tamamı bölündü. Yarısı burada, yarısı okyanusun öte tarafında. Ve ailelerimiz de bölündü, ayrıldı.

– Amerika’dan vazgeçerek her şeyden vazgeçmiş olduk.

– Arada bir içinde birkaç dolarla kimi şanslı akrabalarından gelen mektuplar var.

– Roma’dan hiçbir şey almıyoruz ve almadık.

– Amerika’da berber dükkânım vardı, dört girişi ve üç çalışanı. Buradaki in gibi bir yer değil. Carlo, gel Amerika’dan getirdiğim fotoğraflara bak. Hata bizim. Çok sıla hasreti çektik gökdenlerin ve trafiğin arasında, temiz hava yok, doğa yok.

– Pazar günleri taşraya gidebilmek için millerce yol giderdik.

– Sonra bir ağacın altında pantolonlarımızı çıkarırdık. Ne büyük zevk! Açık havanın ortasında. O havalı Amerikan tuvaletlerine benzemez!

– Çocukluğumuza dönerdik.

– İşimiz bitince de tüm kalbimizle “Viva l’Italia!” diye haykırırdık!

Konuşma Mussolini’nin radyodan gelen sesi ile kesilir:

“Sadece bir ordu değil amacına doğru yürüyen. 44 milyon İtalyan da bu orduyla birlikte yürüyor. Hepsi bütünleşmiş, birleşmiş. Çünkü onlara karşı en büyük alçaklıkları yapma arzusunda olanlar var, bizim güneşteki yerimizi inkâr eden.”

– Afrika’daki toprağın daha iyi olduğunu anladılar, orada her şeyin yetişebileceğini ve her istediğimize sahip olabileceğimizi.

– Diğer her şey eksikken toprak nedir ki?

– Başkalarının toprağını almak bize sadece kötü şans getirir.

Köylü: Eğer Roma’daki kodamanlar savaşmak için para buluyorsa buraya yatırım yapabilirler. Yeni çeşmeler inşa edip, onları kesmek yerine yeni ağaçlar dikebilirler.

– Agri’daki köprü dört senedir yıkık.

*Cristo si e fermato a Eboli* –yönetmenin çoğu filmi için geçerli olduğu gibi– İtalya’daki “iki toplum”un hikâyesidir: Rosi’nin ifadesiyle, “modern”-Kuzey’in, “üçüncü dünya”-Güney’in. Güney kimliği’ni, Kuzey’in Ötekisi olarak homojenleştiren bu bakış açısı çerçevesinde, Güney “modern”in, “rasyonalite”nin dışında, “geri kalmışlığın” bir prototipi olarak temsil edilir. Bu durum ise her zaman için –İtalya örneği’nden hareket edersek–, Kuzey’in kültürel profilini evrenselleştirme riskini içinde barındırır. İzleyici Kuzey İtalya’yı görmez; ancak örtük ya da açık aktarılan karşıtlıklar üzerinden farklılığı kurar. *Cristo si e fermato a Eboli*’nin bu yönde bir alt metin okumasını olanaklı kıldığını söylemek mümkün. Filmde temsil edildiği biçimiyle, rasyonalite ve batıllık ikiliği bu bağlamda önemli ipuçları içermekte.

Batıl inanç yukarıda değindiğimiz gibi, köylülerin gündelik yaşam pratiklerinin en temel boyutlarından biri olarak ön plana çıkartılmakta. Burada not edilmesi gereken temel bir unsur, batıllık ve kadınlar arasında kurulan ilişkidir. Batıl alan kadınlara mahsustur, kadınların ağzından ya da erkekler dolayısıyla bir kadın anlatısı olarak izleyiciye ulaşır.<sup>73</sup> (Kuzeyli) erkek rasyonaliteyi; (Güneyli) kadın irrasyonaliteyi temsil eder. Film boyunca Güney’e içkin bir alan olarak batıla yapılan vurgu, Levi’nin doktor kimliği üzerinden ve bu doğrultuda bilim/bilim dışı-metafizik “ikiliğine” gönderme yaparak ya da bu ikiliği (yeniden) kurarak işletilir. Burada iki süreç belirleyicidir. Bir yandan doktor olmakla birlikte, doktorluk pratiğine uzak olan Levi’nin köylülerin sefaleti karşısında, onlara “yardım etme” motivasyonu ile doktorluğa başlaması hikâyeleştirilir. Burada, batıllığın maddi imkânsızlıklardan kaynaklanan “düzeltilebilir” bir

- 
- Gelecek gökyüzünde. İngiltere’nin çok iyi bir filosu var.
  - Marconi gemileri, uzaktan durdurabilen bir ışın icat etmemiş miydi?
  - Arabaları ve uçakları...
  - Beni Amerika’ya götürecek gemiyi durdurmasın yeter! Beyler, iyi günler!

<sup>73</sup> Köy meydanında Doktor Milillio ile Levi arasında geçen diyalog:

- Genç, epey yakışıklı bir gençsiniz.
- Keşke...
- Doğru söylüyorum. Buradaki kadınlara dikkat edin. Onların elinden hiçbir şey almayın. Ne şarap, ne kahve. Yiyecek ya da içecek hiçbir şey kabul etmeyin. İçine aşk iksiri koyarlar. Nasıl yapıyorlar iksiri, biliyor musunuz? Âdet kanından!

xxx

Ev sahibi kadının ağzından:

- O benim kocam. Feci bir şekilde öldü. Büyü yaptılar ona!
- Büyü mü? Nasıl? Kim yaptı?
- Cadı bir kadın. Kocamı ayarttı ve bir çocukları oldu. Kocam kadını terk etmeye çalıştı ama kadın ona aşk iksiri içirdi. Kocam ölene kadar iksir onu günbegün tüketti.
- Cadı mı?
- Çürük, pis kaltağın biriydi! Ailemizi rezil etti! (Kadının annesi)



durum olduğu mesajı izleyiciye ulaştırılır –köyde yaşayan diğer iki doktor köylülerin muayene karşılığı para vermemelerinden şikâyetçidir– Diğer yandan ve bağlantılı olarak, bilim ve bilim dışı alan arasında kurulan geçişlerle, Kuzey'in “gelişmişliği” vurgulanır:

Levi'nin evinde bir oda temiz/beyaz örtünün üzerine “düzen”li bir şekilde dizilmiş ilaçlar bulunan masa, ilaç dolabı, doktor ve karşısındaki hasta ile tam bir muayenehane görüntüsündedir. Kamera yere odaklanır; beyaz üzerinde kan lekesi olan gazlı bez parçasının diğer odaya ve oradan girişte kapının yanına kadar çalı süpürgesi ile süpüren Giulia'nın hareketlerini takip eder. Levi, eve gündelik temizlik işlerini yapmak üzere gelen kocası Amerika'ya göç etmiş, (batıl) inançlarına son derece bağlı, bir karakter olan Giulia'ya gazlı bezi neden evin dışına atmadığını sorduğunda aldığı cevap, imgelerle kurulan “tezatı” tamamlar:

– [G]üneş battı, melek üzülür. ...

– Üç melek. Biri kapıyı, diğeri masayı, üçüncüsü de yatağı korur...

– Kapıdan çöp atarsam meleğin üzerine gelir ve melek bir daha geri gelmez...

– [Çöp] sabaha kadar bekleyecek. Güneş doğunca melek gidecek.”

Mesaj açıktır: Kuzey İtalya “düzen”dir, “rasyonalite”dir. Güney ise “düzensiz”lik ve “irrasyonelite”.

## SONUÇ YERİNE

Bu yazıda, İtalyan sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Francesco Rosi'nin sinemasını, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine göndermelerle ve özellikle yönetmenin önemli yapıtları içerisinde yer alan *Cristo si è fermato a Eboli* üzerinden okumayı amaçladık. Böyle bir tercih, kişisel tarihin belirleyiciliğinin yanısıra, Rosi'nin sinema pratiğinin, sinema ve politik olanın birbirini kesen ve aynı zamanda yeniden üreten karşılıklı etkileşimini merkezine alan özgün yapısı ile ilintili olarak şekillendi. Rosi sinemasında iktidar ilişkilerine dair temsillerin, toplumsal-politik hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsillerle olan bağlantısı, bu özgülüğün somutlanması açısından belirleyici bir unsur. Ancak bunun ötesinde, Rosi filmlerinde söz konusu bağlantı, sanatsal üretimin şekillendiği İtalya örneği üzerinden aktarılmakla birlikte, toplumsal eşitsizlik ekseninde, Batı-Doğu ya da Kuzey-Güney ayırımının politik gündemin bir parçası olduğu pek çok coğrafya açısından geçerli bir ilişki bütününe işaret ediyor. Farklı tarihsel, toplumsal ve politik bağlarla kurulan bu ortaklık, filmin kültürel özgünlüğünün korunduğu ve fakat aynı zamanda evrensel bir yaklaşımla “sorunun” yeniden kurulduğu bir sinema pratiğinin altını çizmekte.

*Cristo si è fermato a Eboli*, Rosi sinemasında, tikel ve evrensel arasındaki bu ilişkinin belirginlik kazandığı bir sinema deneyimi sunması bakımından dikkat çekici. Bir edebiyatçı olarak Levi'nin "Güney sorunu"na yaklaşımı ve sorunu aktarım biçimi ile Rosi'nin sinema kariyerini yönlendiren politik kaygılar arasındaki örtüşme, *Cristo si è fermato a Eboli* özelinde, bu ikili yapının kurucu dinamiğini oluşturmakta. Diğer yandan, filmin kişisel düzeyde, yönetmenin gerçekle ilişkilenme biçimindeki dönüşüme dair sunduğu ipuçları ile Rosi sinemasının, evriliş hikâyesinde önemli bir yere sahip olduğu söylenmeli. Bu yönüyle, yönetmenin iki farklı döneminin izlerini taşıyan bir geçiş filmi olarak değerlendirdiğimiz *Cristo si è fermato a Eboli*, bize Rosi sinemasındaki dönemsel farklılaşmayı takip edebileceğimiz ve bu bağlamda, sosyal olguların temsil biçimindeki dönüşümün yönünü tespit edebileceğimiz bir alan açmaktadır.

## KAYNAKÇA

- André Bazin, "Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation", Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism* (New York: Continuum International, 2011): 29-50.
- André Bazin, "In Defense of Rossellini", Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism* (New York: Continuum International, 2011): 163-171.
- Angela Dalle Vacche, *The Body in Mirror, Shapes of History in Italian Cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Anna Maria Torriglia, *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map of Postwar Italy* (Toronto: University of Toronto Press, 2002).
- Ben Lawton, "Salvatore Giuliano: Francesco Rosi's revolutionary postmodernism", Carlo Testa (der.) *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* (Wiltshire, England: Ficks Books, 1996): 8-42.
- Bert Cardullo, "Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin", Bert Cardullo (der.), *Andre Bazin and Italian Neorealism* (New York: Continuum International, 2011): 1-17.
- Bert Cardullo, "What is Neorealism?" Bert Cardullo (der.), *André Bazin and Italian Neorealism* (New York: Continuum International, 2011): 18-28.
- Brent J. Piepergerdes, "Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition", *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 6, 2 (2007): 231-257.
- Carlo Celli ve Marga Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema* (New York: Palgrave Macmillan, 2007).
- Carlo Levi, *İsa Bu Köye Uğramadı*, Sabahattin Eyüboğlu (çev.) (İstanbul: Helikopter, 2009).

- Carlo Testa, "Interview with Francesco Rosi", Carlo Testa (der.), *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* içinde (Wiltshire: Flicks Books, 1996): 138-154.
- Pierre Clastres, *Society Against the State Essays in Political Anthropology* (New York: Zone Books, 1989).
- Carlo Ginzburg, "Witches and Shamans," *New Left Review*, 200 (Temmuz-Ağustos 1993): 75-85.
- Cesare Zavattini, "A Thesis on Neo-Realism", David Overbey (der.), *Springtime in Italy* (London: Talisman Books, 1978).
- Christofer Wagstaff, "Cinema", David Forgacs ve Robert Lumney (der.) *Italian Cultural Studies: An Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1996): 216-232.
- Claudio Mazzola, "The other side of glamorous killings: Lucky Luciano, Rosi's neo-realistic approach to mafia", Carlo Testa (der.), *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* içinde (Wiltshire: Flicks Books, 1996): 87-100.
- Cosetta Veronese, "Memory in *Cristo si è Fermato A Eboli* and *Cronaca Di Una Morte Annunciata*: Considerations on Francesco Rosi's Identity as a Director", *Forum Italicum*, 42, 2 (2008): 1-19.
- Dan Georgakas ve Lenny Rubenstein (der.), *Art, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews* (London: Pluto Press, 1985).
- David Brancaleone, "Framing the Real: Lefebvre and Neo-Realist Cinematic Space as Practice", *Architecture\_media\_politics\_society*, 5, 4 (2014): 3-22. <http://architecturemp.com/wp-content/uploads/2012/07/AMPS-Vol.5-no.4-Full-Paper-FRAMING-THE-REAL.pdf>.
- David Gariff, "The Earth Trembles: An Introduction to Italian Neorealist Cinema", [www.nga.gov/programs/film](http://www.nga.gov/programs/film).
- David Marsh, *The Experience of Exile Described by Italian Writers. From Cicero Through Dante and Machiavelli Down to Carlo Levi* (New York: The Edwin Mellen Press Ltd, 2014).
- E. W. "The Land Problem in Souther Italy", *The World Today*, 5, 6 (1949): 251-257.
- Ebru Belgin Yetişkin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 40 (2014): 123-141.
- Edward Said, *Representations of the Intellectual* (London: Vintage, 1994).
- Fabiana Woodfin, *Spaesati d'Italia: Emigration in Italian National Identity Construction from Postwar to Economic Miracle*, University of California, Berkeley, basılmamış doktora tezi, 2011.
- G. H. McWilliam, "Review", *The Modern Literature Review*, 62, 1 (Ocak 1967): 143-144.143.
- Gary Crowds, "Personalizing Political Issues. An Interview with Francesco Rosi", *Cineaste*, 12, 2 (1982): 42.
- Gideon Bachman ve Francesco Rosi, "Francesco Rosi: An Interview", *Film Quarterly*, 18, 3 (Bahar 1965): 50-56.
- Gilles Deleuze, *Cinema I the movement-image*, Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (çev.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

- Gilles Deleuze, *Cinema 2 time-image*, Hugh Tomlinson ve Robert Galeta (çev.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
- Gino Moliterno, "Francesco Rosi", *Senses of cinema*, 26 (Mayıs 2003). <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/rosi/>.
- Giovanna Faleschini Lerner, "Francesco Rosi's Cristo si e fermato a Eboli: Towards a Cinema of Painting", *ITALICA*, 86, 2(2009): 272-292.
- John J. Michalczyk, *The Italian Political Filmmakers* (New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1986).
- Laleen Jayamane, *Toward Cinema and Its Double: Cross-cultural Mimesis* (Bloomington: Indiana University Press, 2001).
- Luca Barattoni, *Italian Post-neorealist Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012).
- Peter Bondanella, *A History of Italian Cinema* (New York ve London: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2009).
- Marcia Landy, *Italian Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- Marino Palleschi, In the name of Auguste Vestris: *The Commedia Dell'arte. It's Origins, Development and Influence on Ballet*, 2005. <http://auguste.vestris.free.fr/Essays/Commedia.html>.
- Micheal Hanne (der.), *Creativity in Exile* (Amsterdam-New York: Rodopi B. V., 2004).
- Millicent Joy Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986).
- Millicent Marcus, "Beyond *cinema politico*: family as political allegory in Three Brothers," Carlo Testa (der.) *Poet of Civic Courage. The Films of Francesco Rosi* (Wiltshire, England: Ficks Books, 1996): 116-137.
- Mira Liehm, *Passion and Defiances. Film in Italy from 1942 to Present* (Berkeley: University of California Press, 1984).
- Noa Steimatsky, *Italian Localitis: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).
- Özcan Yılmaz Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* (İstanbul: Es Yayınları, 2005).
- Roger Sazerat, "The Italian Novel", *New Left Review*, 22 (Aralık 1963): 95-105.
- Sergio D'Amario, "Basic Chronology of Carlo Levi's Life", Carlo Levi, *Fear of Freedom*, Adolphe Gourevitch (çev.) (New York: Columbia University Press, 2008).
- Siegfried Kracauer, *Theory of Film. Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960).
- Ulus Baker, *Beyin Ekran*, Ege Berensel (der.) (İstanbul: Birikim, 2011-2012).

## FRANCESCO ROSI FİLMOGRAFİSİ

*Camicie Rosse* (1952) (Goffredo Alessandrini ile)

*Kean – Genio e sregolatezza* (1957) (Vittorio Gassman ile)

*La sfida* (1958)

*I magliari* (1959)

*Salvatore Giuliano* (1962)

*Le mani sulla città* (1963)

*Il momento della verità* (1965)

*C'era una volta* (1967)

*Uomini contro* (1970)

*Il caso Mattei* (1972)

*Lucky Luciano* (1973)

*Cadaveri eccellenti* (1976)

*Cristo si è fermato a Eboli* (1979)

*Tre fratelli* (1981)

*Carmen* (1984)

*Cronaca di una morte annunciata* (1987)

*Dimenticare Palermo* (1990)

*Diario Napoletano* (Belgesel – 1992)

*La tregua* (1997)

SONSUZLUĞUN

OLUMSUZLANMASI:

*BERLİN ÜZERİNDEKİ GÖKYÜZÜ*\*\*  
ÜZERİNE BİR İNCELEME

**Merve Ertene\***

İnsanlığın sonluluğunu, ölümlülüğünü, sınırlılığını kendine mesele edinmesi ve sonsuzluğu, ölümsüzlüğü, sınırsızlığı istemesi insanı anlamak söz konusu olduğunda bir hareket noktası ya da bir uğrak olarak çokça başvurulmuş bir düşüncedir. Nitekim insanın neyi arzuladığı ve bu arzusuna yönelik tutum ve tavrı insan olmanın anlamını da açıklamaktadır; kim/ne olduğum ancak olmadığım ile birlikte düşünüldüğünde belirlenebilir ve anlaşılır kılınır. Dolayısıyla kültürün her alanında sonsuzluğun neden arzulanabilir olduğunun farklı şekillerde defalarca konu edilmesi, aslında kültürün kendini konu edişi olduğundan tesadüf değildir; mitik hikâyelerden süper kahramanlara uzanan geniş yelpaze insanlık için çok temel sayılabilecek sonsuzluk arzusunun farklı görüntülerini barındırır içinde. Fakat tam da bu nedenle, bu temel arzunun klişeleştirilmesi sadece onun içi-

---

\* Merve Ertene, Sakarya Üniversitesi, Felsefe Bölümü.

Hocam Doç. Dr. Elif Çırakman'a tüm değerli Hegel dersleri ve Hocam Yrd. Doç. Dr. Bema Yıldırım'a değerli yorum ve görüşleri için teşekkür ederim.

\*\* W. Wenders ve A. Dauman (Yapımcı). W. Wenders (Yönetmen). *Der Himmel Über Berlin* (Film) 1987. Batı Almanya & Fransa: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Stiftung.

nin boşaltılması ve anlamsızlaştırılması anlamına gelmeyecektir, arzusu-  
na yabancılaşan insan kendisine de yabancılaşacak, kendi anlamını da  
kaybedecek ve asıl soruyu sormayı unutacaktır: insan olmak ne demektir?  
Bu açıdan bakıldığında *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* sonsuzluk arzusuna  
yönelik kalıplaşmış ifadeyi ters yüz ederek asıl soruyu tekrar hatırlatır;  
konu edilmesi gereken artık sonsuzluğun neden arzulanabilir olduğu de-  
ğil, neden vazgeçilebilir olduğudur: insan olmayı arzulamak ne demektir?

Bu çerçeveden değerlendirildiğinde filmin fantastik olandan gerçeğe  
doğru gelişen kurgusu filmin merkezî sorusunu, sorgulayış tarzını ve kay-  
gısını pekiştirmektedir. Fazlaca yüceltilen içi boşaltılmış soyut sonsuzluk  
somutlaşmadıkça insanın yeniden kendine dönmesi ve ne olduğunu anla-  
ması zor görünmektedir. Zira mutlaklaştırıldıkça ne olduğu meçhulleşen  
sonsuzluk kavramı karşısında insan da olmadığı fakat olmak istediği şeye  
dair yeterli anlayışı geliştiremeyecek, ne olmadığını bilemezken ne oldu-  
ğunu da kestiremeyecektir. İşte Berlin üzerindeki melekler bu sonsuzluk  
kavramının simgeleri olarak sonsuz, sınırsız, ölümsüz olmanın somutlaş-  
mış halini sunar. Geleneksel melek tasvirine benzememeleri de bu sebep-  
tendir denilebilir; sonsuz varoluşun neye benzeyebileceğini olabildiğince  
tanıdık bir dilden cismanileştirmek ve arzuya nesnesini dünyevi bir tarzda  
görünür kılmak, aynı zamanda onun kendi gerçekliğine yöneltmiş bir  
sorudur: arzulanan gerçekten böylesine bir sonsuzluk mudur? Ölümsüz  
olmak hayal edildiği kadar cezbedici olmayabilir, Damiel'in seçimi bu  
sebeple üstünde durulmaya değerdir.

Varoluşun ezeli tanığı, zaman ve mekândan bağımsız, tarihe her an  
göz kulak olmuş meleklerden biri olan Damiel, Marion adında trapezci  
bir kadına âşık olur, sonsuzluğundan vazgeçer ve yaşama düşer. Damiel'  
ın bu tersten intiharı Marion'u keşfetmesiyle birlikte melekliliğin çıkma-  
zıyla yüzleşmesinin sonucudur; görünmeksizin görmek, var olmak ya da  
olmamak arasındaki farkı eritip bu ikisini birbirine eşitler. Oysa var oldu-  
ğunun farkında olabilmek için görünür olmak, bakışa maruz kalmak gere-  
kir. Her bir ânına tanık olduğu fakat asla içine giremediği ve hep dışında  
kaldığı, nüfuz edemediği bir dünyayı izliyor olmanın anlamı bu görün-  
mez oluşun bilinciyle birlikte hiçlenir. Zira tanık olmak; yansız, çehresiz  
ve dışarıda olmak, bakmakta, izlemekte hattâ belki dikizlemekte olmanın  
konforlu konumunda kendini saklı tutmak –kendini sakınmak, dile gel-  
mekten öteye tüm sorumluluklardan azade, olan bitene dair yargı verme  
yetkisi, olan bitenin neliğine dair belirleme gücü olmak, zaman ve me-  
kânda görünmezlik kazanıp zamansız ve mekânsız bir sıfır noktasında  
kimliksizleşmek, doğruluğu sadece türdeşlerinin söze gelişlerinde sınana-  
bilecek geçerlilikte açık, net ve formel ifadeler kullanmak, ve belki tam

da bu sebepten resmî düzlemde güvenilirlik önceliğine sahip olmak demektir. Tanık, kendinden emin duruşuyla, fakat kendiliğinden yoksunluğunun farkında olmadan, kendisizliğin pompaladığı salt bir eminlik üzerinde nesnesini karşısında bulur, karşısına aldığı nesnesi içinde kaybolur. Nesnesinin ortaya çıkışını, mevcudiyetini, vuku buluşunu soğuran ve dolayısıyla kendi gerçekliğini de dışında bulan, karşısındaki çoklukta çözülmüştür o. Nesnesi ise öznesinden soyutlanmış bir olaylar bütünü olmaktan öteye gidemez onun için; içi boşluk olan –içi olmayan– salt bir bakışta eylemin failleri eylem içinde eritilmiş, şeyleştirilmiş, kendiliklerinden koparılmıştır. Tanık için daha sonra ifade bulmak üzere hafızaya alınmış olay bütünü kendine değmeden onun dışında gerçekleşmiş olduğundan eylemin öznelere tanık tarafından tanınma kazanmamıştır. Tanığın tanıklığı sırasındaki muhatabı ne kendisi –ve dolayısıyla– ne de eylemin failleri, fakat vuku bulan olayın ya da durumun kendisidir. Tanığın kendiliksiz oluşu eylemi de kişiliksizleştirmiş, fakat böyle yapmakla eylemin içindeki faili kendisinin uzağına düşürmüştür. Tanığın yargıya getirilmesinde anlık kesitlerde bölünüp parçalanan ve her bir parçanın birbirini zamansal (ve nedensel) açıdan izlemesi sonucu ortaya çıkan bütün, eklenmiş bir eylem resmi olmasıyla failin sahibi olduğu eylemini zapt etmiş, eylem yargıda formelleştikçe ıssızlaşmış, dolayısıyla fail kendine ve eylemine yabancılaştırılmıştır. Failin kendisiyle bütün olan süreci, bakışın yargısına tâbi olmakla kesintiye uğratılmış, dondurulmuş, canı alınmıştır. Peki, resmîyette ya da formel düzlemde faile fail olma şeklini teslim etmek fail olmanın dünyasını, yaşantısını, deneyimini açılar mı gerçekten? Eylemin öznesi olmak ona olan dış bakışta tam anlamıyla anlaşılır kılınabilir mi? Kendilik bilincinden mahrum, nesnesinde dağılmış, dışsalılıkta yitip gitmiş bir gözün anlatısı eylemin gerçekliğini ortaya koymaya ne kadar muktedirdir? Öznelere çarpışması olarak okunabilecek vuku bulmuş eylem, gözlemcinin formel yargılarında kuvvetler ve bu kuvvetlerin birbirleri üzerindeki etkilerinden ibaret olan bir olaya indirgenmiş olmaz mı? Nitekim Damiel ve arkadaşı Cassiel küçük defterlere not ettikleri gözlemlerini birbirleriyle paylaşırken keyfi ve kaygısız görünmektedirler. Benzer şekilde gözlemleri sırasındaki tepkisizlikleri ve olaylara olan kayıtsızlıkları sürecin içinde bulunmayan fakat salt dışarıdan gören dolayısıyla süreci nesneleştiren bilincin bu sürece dair geliştireceği anlayışının da eksik olacağı vurgusu üzerinden anlaşılabilir. Tanık olmanın kendine yarattığı ve kendini değiştirmede süreci asla aşamayacağı şey eylemin öznesi olarak bilmektir.

Özne olmak, taraf olmak, eyleyor olmak, eylemin kendisi olmak, eyleminde kendini gerçekleştiriyor, yaratıyor, var ediyor, çehre kazanıyor



olmak bakmakta ve bakılmakta olmak, kendini ortaya koymak, iddia etmek, paha ödemek, kendini eyleminde belirlemek, anlam açığa çıkarmak, kendini riske etmek, direnç görmek ve direnç göstermek, spontanlığında edimselleşmek, sorumlu ve güvencesiz olmak, hissediyor olmak, yaşıyor ve böylelikle yaşatıyor olmak hesaba katılmadığında, cephe manzarasından cepheye dair bilgi cephenin gerçekliğini ne kadar ortaya koyabilir? Cansız bir dilin ya da nötrlenmiş, yaşamı dışına itmiş bir konumun yargıları canı ne kadar belirleyebilir ya da tasvir edebilir? Yargı veren taraf kendinin yaşamla olan ilişkisini mesele edinmeden yaşama dair ne kadar doyurucu ve kifayetli içeriğe sahip bilgi üretebilir? Düşünsel anlamda yaşamda nüksediş reddedildiğinde ya da bir başka deyişle refleksiyon ekarte edilip nesneden kendine yansımaya kör kalındığında üretilecek bilgi nesnenin içselliğini görmezden gelecek ve salt formel yapısına ilişkin olacaktır. Bu, üretilen bilginin anlamsız ya da yanlış olduğu değil, sadece dışsal, tek yönlü, bütünlüksüz ve bu sebepten eksik olduğu anlamına gelir. Yaşamakla aynı zamanda yaşatıyor, düşünmekle düşündürüyor, hissetmekle hissettiriyor, konumlanıyor olmakla konumlandırıyor, eyliyor olmakla eyletiyor ve de var olmakla var ediyor olmaya aşkın bir bakış kendini ister istemez bu dünyada boşa çıkaracak ve karşılık bulamayacaktır. İşte Damiel bunu fark etmiştir ve istediği şey karşılık bulmak, kendini göstermek ve görünmek, tanımak ve tanınmak, var olmak, ben ve hattâ biz diyebilmektir. Özbilincin çağrısıdır Damiel'in duyduğu.

İşte tam da bu noktada filmde siyah-beyaz ve renkli sahneler arasında kullanılan geçişler daha da anlamlı görünür. İlk Damiel'in Marion'la birlikteyken insan varoluşuna yakınlaştığı sahnelerin ve daha sonra Damiel'in insan olmayı seçmesiyle birlikte tüm filmin renklenmesi tanık olmak ve fail/özne olmak arasındaki karşıtlığın altını bir kez daha çizer niteliktedir. Renksiz bir dünya ayırımları olmayan, görünürlük kazanmamış dolayısıyla belirlilikten yoksun bir dünya demektir. Kendilik bilinci olmayan meleklerin siyah-beyaz sahnelerle ortaya çıkışı onların eylemsizliğini, etkilenmeyişlerini ve karşılığında etkileyemeyişlerini, salt bir kendinelik oluşlarını ama kendi-için olamayışlarını vurgular. Film renlendiğinde ise soyut birlik kırılmış, karşıtlıklar ortaya çıkmış, Damiel bütünlüğünü kaybedip eksilmiş fakat eksik hissetmesiyle ileriye doğru yaptığı her hamlede dünyaya yönelerek kendini gerçekleştirmeye ve böylece kendini anlamaya başlamıştır. Renksiz –yansız, geçmişsiz, çehresiz– tanıklığın yerini, renkli –eyliyor olmakla tarafını belirleyen, geçmişini oluşturan, perspektif kazanan– fail almıştır. Filmin orijinal adındaki *üzerinde* anlamına gelen fakat Türkçedeki anlamından farklı olarak sadece altında olana değmeyen nesnelere belirtmek için kullanılan Almanca *über* edatı

bu noktada sadece fiziksel olarak değil, düşünsel ve varoluşsal bakımdan da dünyaya değemeyen melekleri konumlandırmak için en uygun ifade gibi gözükmektedir. Berlin'i ve dünyayı anlamak için Berlin'in ve dünyanın üzerinde değil, içinde olmak gerekir. Kendini bulmak için önce kendini kaybetmek gerekir. Benlik, tanıklığın tek taraflı perspektifinden kazanılabilecek bir bilinç düzeyi değildir, ancak dünyaya kendini kattıkça - katıldıkça, yaşamda ve yaşamla birlikte oldukça oluşturur.

Aynı meseleyi bir de filmin özellikle giriş ve sonuç bölümlerinde bilme yaptığı vurgu üzerinden tekrar düşünmek ve fenomenolojik sonuçları açısından değerlendirmek mümkündür. Film, Handke'ye ait "Çocukluk Şarkısı"<sup>1</sup> şiirinin

*Çocuk, çocukken  
Çocuk olduğunu bilmezdi  
Her şeyin canı vardı onun için  
Ve tüm canlar birdi.*

dörtlüğü eşliğinde siyah-beyaz bir sahneyle açılır ve Damiel'in bir kâğıda not aldığını gördüğümüz "... kadına ve erkeğe hayret etmek beni insan yaptı ve şimdi hiçbir meleğin bilmediğini biliyorum diyebilirim" sözleriyle renkli bir sahnede kapanır. Bu yazıda dünyada olmak, yaşıyor olmak ve insan olmak soruları üzerinden yapılmaya çalışılan çözümleme ve değerlendirme bu giriş ve sonucun işaret ettiği bilme meselesi üzerinden Hegelci bir bakış açısıyla tekrar düşünüldüğünde kavramsal açıdan daha belirgin bir zemin kazanacaktır. Dolayısıyla dörtlükte göze çarpan süreç ve birlik vurgusu ile Damiel'in insan olduktan sonra meleklerle aşkın olduğunu iddia ettiği bilinç türüne odaklanmak ve bunların ne anlama gelebileceğini masaya yatırmak gerekir.

Çocuk, çocukken çocuk olduğunu bilmez, çünkü çocukluk ancak gerçekleştirildikten sonra çocukluk olacaktır, çocuksa çocuk olmaktadır. Olmakta olan, kendini gerçekleştirmekte, edimselleşmekte, göstermekte olan bilinç biçimi, ancak değiştiğinde, bir sonrakine evrildiğinde ve dolayısıyla aşıldığında, bir önceki halinin neliğine dair kavramsallaştırma yapabilir. Süreç içindeyken sürece dair üretilecek bilgi ile süreç kendini gerçekleştirdiğinde ona dair üretilecek bilgi farklı olacaktır. Bilinç kendini olduruyorken dolayısıyla kendinin süreci, akışı iken ancak kendini nerede konumlandığına dair bilgi üretebilir, fakat oldurmuş olduğu, kendini konumlandırışının sonuçlarını da içereceğinden bilince gerçekte ne olduğunun bilgisini verecektir. Başka bir deyişle, bilincin belli bir biçiminin

<sup>1</sup> Peter Handke, "Lied Vom Kindsein". Şiire ait dörtlüğün çevirisi bana aittir.

süreci bilinç için onu o yapan geçmişi ya da tarihi olduğunda bilincin kendini anlayışı da değişecektir, çünkü o nesnelleşecektir. Süregelende bilinç kendini nesnesi karşısında konumlandırışı kadar bilirken sürmüş olanda artık bilinç ve nesnesi arasındaki gerçekleşmiş olan bu ilişki bir üst düzlemde bir ilişki olarak tanınır ve anlaşılır; tek taraflı değildir. Nitekim belli bir ilişki biçiminin tarafiyken ilişkinin gerçekliğine dair nesnel yargı vermek imkânsızdır, ancak o ilişki biçiminin sonlanmasıyla ve o türden bir ilişkinin tarafı olmak olumsuzlandığında ilişkinin gerçekliği kendini bilince teşhir edecektir. Sürecin kendisi iken sürene dair bilgi ile sürmüş olana, kendini apaçık göstermiş olana dair bilgi arasındaki bu ayırım sadece çocukluk durumu için değil tüm bilinç biçimleri ve süreçleri için geçerlidir. O halde burada çocukluğa özgü olan, onu çocukluk kılan bilinç, onun kendilikten yoksun oluşudur. Çocuğun ben bilinci yoktur ya da (bilincin özbilinci varsaydığı iddiası göz önünde bulundurulduğunda<sup>2</sup>) belki daha doğru bir ifadeyle özbilinci daha gelişmemiştir. Nesnesinden ayrılmış bir kendilik bilinci olmadığından, çocuk ve dünyası birdir. Çocuk koşar ve dünyası da birlikte koşar; çocuk koşmak olur. Şimdi ve burada olanın bilincidir çocuk; orada olan dünya ve burada olan ben ayırımını geliştirmedeği, dolayısıyla kendisi bir şey olarak belirmediği için nesnesi de nesnel bir belirlenim kazanmamıştır. Çocuk kolaylıkla uydurur, çünkü uydurmak için uydurmaz, ne uyduracağını düşünmez, çünkü ne uyduracağını düşünmek için uyduracağı şeyi sahiplenmesi, kendine bir amaç koyması gerekir, bunun için de ben bilinci. Oysa o kendiliğinden dolayimsız bir şekilde uydurur; belirlenim kazanmamış salt bir şimdi ve buradlığın su birikintisi ya da deniz olması arasında bir fark yoktur zira. Ayrılmamış, ayırımları ve belirlenimleri olmayan fakat ayrılmaya mahkûm bu mutlak birlik çocuğun her yerde kendisini evinde hissetmesinin ve öyle davranmasının zemini. Tüm evren onun evidir, o evrenle bir ve bütündür.

Kendiyle bütün olan dünya oradaki dünya olmaya başlar ve ne zaman ki o dünyayı ayrıştırmaya, çoklaştırmaya ve o çokluğu tümeller altında toplayıp açıklamaya başlar işte o zaman o ana dek sadece öğretilenden ibaret olan ben'in bilince gelmesi, çocuğun kendilik kazanması ve oradaki dünyadan buradaki ben'e dönmesi kaçınılmazdır. Benlik iddiası devreye girer ve çocukluk biter. Fakat bu çocukluğun iz bırakmadan yok olup gittiği anlamına gelmeyecektir. Çocukluk tüm bu süreç aşıldığında kendilik bilincinde hâlâ içeriliyor olacaktır. Handke'nin deyişiyle "şimdi bile

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, çev. A.V. Miller, Oxford: Oxford U. Press, 1977, ss. 101-2/§163,164.

hâlâ dili kabarıp taze ceviz yiyince”. Hegel felsefesinin en temel kavramlarından biri olan “Aufhebung”<sup>3</sup> kavramı da tam olarak bu üzerinde durulan, aşılmış fakat hâlâ içerilmekte olan bilinç geçmişine işaret eder. İnsan çocukluğuyla o insan olmuştur, dolayısıyla o insan oluşu çocukluğunun izlerinden bağımsız düşünülemez. Bilincin hâlihazırdaki biçimi onun sürecinin ürünüdür.

Damiel ise insan olmakla bu sürecin içine girer, bilincinin geçmişini oluşturmaya, dolayısıyla kendini oluşturmaya, kendilik kazanmaya başlamıştır. İşte meleklerle aşkın olan, bu türlü bir içeriden, sürecin içinden ve süreçle birlikte, geçmişine sahip olarak, gelişerek ve her bir basamağını içererek giderek derinleşen biliştir. Zamandan bağımsız, dolayısıyla geçmişi olmayan tanıklığın bilişi, süreci içeriden değil ama hep dışarıdan takip edebildiğinden sürecin gerçekliğinin bilgisini veremeyecektir. Çünkü süreci anlamak, onun içsel dinamizmini anlamaktır ve bu da dinamizme hiç müdahil olamamış, dolayısıyla öznelliğini hiç kuramamış bir göz için mümkün görünmemektedir. En naif düzeyde hiç kahve içmemiş Casiel’in kahve içenleri sonsuza dek gözlemlemesi ona asla kahve içmenin bilgisini vermeyecektir, duyuşsal algı olmadan kahve ya da çay içme deneyimi farksızlaşır. Kaldı ki Damiel’in meleklerle aşkınlaştırdığı bilginin başka bir özne tarafından tanınmak noktası olduğu düşünüldüğünde Casiel’in Damiel ve Marion’u izlediği renkli sahne içindeki siyah-beyaz sikkeliği onun dünyayla olan irtibatsızlığını --dünyanın ona yabancılığını-- bir kez daha vurgular. Rengi hiç görmemiş bir göze renk anlatılmaz.

Eğer insan olmanın ve tam da böyle yaşıyor olmanın mucizevî olduğunu anlatmaksa dert, filmin dramaya başvurmadan anlatmayı seçtiği yol oldukça başarılıdır; ilahî kabul edilen ölümsüzlük yaşam karşısında olumsuzlanmış ve değersizleştirilmiştir. Bu, belki filmin kendi izleyicisine de bir çağrı olarak değerlendirilebilir; yaşamak dünyaya tanık olmak, emniyetli köşelere çekilip izlemek, ona dair hikâyeler okumak değil, dünyada olduğunun farkında olmak, hikâyeler yazmak, eylemek demektir.

<sup>3</sup> Türkçeye (ortadan) kaldırmak olarak çevrilebilecek Almanca “aufheben” fiilinin anlamı Hegel felsefesi açısından oldukça belirleyicidir. Hegel’in de dikkat çektiği üzere Almancada aufheben iki karşıt sözlük anlamına sahiptir: son vermek, durdurmak, bitirmek, olumsuzlamak, kesmek ve saklamak, korumak, muhafaza etmek. Bu iki anlamdan ilki doğrudan ikincisi ise dolaylı olarak olumsuz belirlenime sahiptir, fakat her iki durumda da ortadan kaldırılan şeyin hiçliğe dönüştüğü düşünülmemelidir. Başka bir deyişle ne bir şeyi ona son vererek ortadan kaldırdığımızda ne de muhafaza etmek adına onu dış etkilere açık varoluşundan uzaklaştırarak ortadan kaldırdığımızda o şeyi hiçliğe indirgememiş olmayız. Ortadan kaldırılan şey sadece dolaylılığını yitirmiş ve dolaylı hale gelmiştir. G. W. F. Hegel, *The Science of Logic*, çev. ve ed. George Di Giovanni, Cambridge: Cambridge U. Press, 2010, ss. 81-2.

## KAYNAKÇA

- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*, çev. A.V. Miller, Oxford: Oxford U. Press, 1977.
- . *The Science of Logic*, çev. ve ed. George Di Giovanni, Cambridge: Cambridge U. Press, 2010.
- Wenders, W. ve Dauman, A. (Yapımcı). Wenders, W. (Yönetmen). *Der Himmel Über Berlin* (Film) 1987. Batı Almanya & Fransa: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, West-deutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Stiftung.

# *DAS WEISSE BAND*

## ÜZERİNE FRAGMANLAR

**Erdem Çolak\***

“Yaşı kaç olursa olsun, 17 ya da 27, katil kim olursa olsun, bir zamanlar bebek olduklarını biliyorum. Bir bebekten bir katil yaratan karanlığı sorgulamadan hiçbir şey olmaz kardeşlerim.”

Rakel Dink

### 0.

Rahatsız edici filmlerin ustalarından kabul edilen Michael Haneke, 2009 yapımı filmi *Das Weisse Band* (Beyaz Bant) ile birçok açıdan üzerinde konuşulmaya değer, zengin ve çarpıcı bir yapıtı ortaya koyar. Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde küçük bir Alman köyünde geçen bir dizi olaya odaklanan Haneke, sonlarını belirsiz bıraktığı olay örgüleri ile yaşanan suçların hem o günkü koşullardaki sebeplerini hem de daha sonrasında bugüne kadar gelen tarihsel sürecin oluşmasındaki etkileri üzerinde izleyicinin düşünmesini sağlamak amacındadır. Roy Grundmann'ın yerinde saptamasıyla Haneke'nin bazı filmleri Bildungsroman'ın bir çeşit sapması olarak da okunabilir.<sup>1</sup> Özellikle *Caché* ve *Das Weisse Band*, olgunlaşma ve toplumla uyumlu hale gelme ile sonlanan Bildungsroman geleneğinin, modern Avrupa toplumlarının gerçeğiyle yaşadığı uyumsuzluğu göstermesi bakımından çok etkili filmler olmuşlardır. Bu uyumsuzluk hem onu oluşturan temellerin hem de bu uyumsuzluğun yarattığı so-

\* Ankara Üniversitesi, SBF Siyaset Bilimi, Doktora Öğrencisi.

<sup>1</sup> Grundmann, R. (2010), “Unsentimental Education: An Interview with Michael Haneke”, R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke*. Chichester, U.K: Wiley-Blackwell, pp. 591.

nuçların bir aradalığı ile hâlâ Avrupa burjuva toplumu geleneğini sarsan etkilere sahiptir.

Haneke seyirciyi film üzerine düşünmeye sevk eden değil fakat seyirciyi buna zorlayan bir yönetmendir. Zira seyirciyle kurduğu ilişkide insan doğasına dair deşmeye çalıştığı her türlü şey, filmdeki olay örgüsüne sınıştırılmayacak kadar çoktur. Neredeyse hiçbir karakter tam bitmemiştir, hiçbir karakter tek fail değildir, hiçbir karakter bütün sorumluluğu üzerine alıp izleyiciyi rahatlatan bir yapıda kurgulanmamıştır. Önemli olan izleyicinin sinema salonundaki rahatsızlığı değil, salondan çıktıktan sonra günlük hayatında yaşadığı rahatsızlıktır. Haneke, toplumun gündelik hayatındaki sorunlar devam ettikçe bu sorunların hem mağduru hem de faili olduğumuzu sürekli hatırlatır. Bu çarkın dönmesinde hiç kimse, çocuklar bile masum değildir. Bu makalede birtakım fragmanlar üzerinden Haneke'nin *Das Weisse Band* filmi tartışılacaktır. Bu çok verimli alan üzerindeki öncelikli ilgimiz şiddetin düzen ve hiyerarşi belirleyici bir siyaset yaratabilmek için araçsallaştırılmasının olanakları, şiddet araçlarının ve biçimlerinin iktidar ile kurduğu doğrudan ilişki ve kuşkusuz itaat ile itiraz arasındaki muğlaklık olacaktır. Ayrıca Haneke'nin şiddetin biçimleri ve sonuçlarını ifade ederken kullandığı simgeler ve semboller üzerine de (başta filme adını veren beyaz bant olmak üzere) işaret ettikleri ve etmedikleriyle birlikte düşünölmeye çalışılacaktır.

## I.

Walter Benjamin *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* adlı çalışmasında doğal hukuk ve pozitif hukukun araç ve amaçların kullanımı açısından ters yollar izlemelerine rağmen ortak bir noktada bulunduğunu belirtir: “Doğal hukuk amaçların adilliği aracılığıyla araçlarını meşru kılmaya çalışırken, pozitif hukuk araçların meşru kılınması aracılığıyla amaçların ‘adilliğini’ sağlama alma arayışı içindedir”. Dolayısıyla ikisi de “adil amaçlara meşru araçlarla varılır” ilkesinde birleşir.<sup>2</sup> Bu mantık çerçevesinde şiddet mutlaka araçsal bir şey olarak kavranır.<sup>3</sup> Filmin geçtiği dönem ve mekân bu iki

<sup>2</sup> Benjamin, W. (2010), “Şiddetin Eleştirisi Üzerine”, Besim Dellaloğlu (Haz.), *Benjamin*, İstanbul: Say Yayınları, s. 85.

<sup>3</sup> Benjamin, *a.g.e.*, s. 83. Hannah Arendt de aynı şekilde şiddeti araçsal bir şey olarak kavrar: “Şiddet (violence) ise, daha önce de belirttiğim gibi, araçsal karakteriyle [iktidar, kuvvet, güç ve otoriteden] ayrılır. Fenomenolojik açıdan baktığımızda kuvvete yakındır. Çünkü tüm başka alet edevat gibi şiddetin araçları da, doğal kuvveti çoğaltmak amacıyla tasarlanır ve kullanılır; ta ki gelişmelerinin son safhasında doğal kuvvetin yerine geçer hale gelinceye değin.” Arendt, H. (2009), *Şiddet Üzerine*, İstanbul: İletişim, s. 59. Bu alıntıdan yola çıkarak şöyle bir değerlendirebiliriz: Şiddet siyasal olarak kolektif biçimde kullanıldığında yerine geçmeye çalıştığı kavram kuvvet olmaktan çıkıp hem iktidar hem de otorite olmaya doğru ilerler; yani hem

hukuk türünün de etkisini taşıyan, fakat ulus-devletin pozitif hukukundan çok Lutherci Protestanlığın toplumsal ve hukuksal ilişkileri düzenlediği bir zaman olarak işaretlenebilir. Wilhelmci döneme özgü bir kombinasyon ile disiplin, otorite ve Protestanlık biraraya getirilirken bir taraftan Tanrısal yasalar sekülerize edilir, diğer taraftan da aile ve ulus kavramları sorgulanamaz bir kutsiyetle donatılır.<sup>4</sup> Kutsal ailenin ve kutsal ulusun bütünleşmesinin en temel imkânı, Wilhelmci kombinasyonun otorite ayağını sağlamaya yönelik olarak şiddetin kullanılmasıdır. Böylece disiplin ve disipline uymayana dönük cezalandırma olarak şiddet, toplumsal yapının temel pratiği halini alır. Benjaminsci kavrayıştaki şiddetin iki işlevini (yasakoyucu ya da yasakoruyucu şiddet)<sup>5</sup> de mümkün kılan bu pratik, yasa koymayı Protestanlık vasıtasıyla Tanrı'dan getirirken, yasa korumayı da Papaz, Baron, doktor gibi artık kutsallaşmış figürler vasıtasıyla yerine getirir. Bu noktada doğal hukuk ile pozitif hukukun amaçlar ve araçlar konusundaki farklılığı bütünleşir, tek bir şey olur: hem amaçların hem araçların meşruiyeti kendinden menkul olan bütüncül bir yapı olarak kutsal figürlerin otoritesinde bir köy<sup>6</sup> yaratılır. Kutsal aile, kutsal ulus ve kutsal din birbiri arasında geçişli olarak kullanılır. Papaz çocuklarını eve geç

insanın bir grup halinde uyum içerisinde eyleme geçmesini (iktidar), hem de 'baskı ve iknaya gerek olmadan' (çünkü zaten gerekli baskı şiddet ile yapılmıştır) rıza göstermesini (otorite) sağlama amacı taşır. Arendt, *a.g.e.*, s. 57-8. Şiddetin kendi iktidarı yoktur Arendt'e göre, şiddet her zaman araçsaldır ve içerisinde siyaset yapma olanağı taşımaz. Siyasal iktidar ile şiddet bu yüzden birbirinin karşıtı olarak konumlandırılır. Arendt, *a.g.e.*, s. 70. Gene de reel hayatta 'siyasal alanın açılabilmesi amacıyla' başvuru şiddet o kadar fazladır ki hiçbir zaman ne tamamen şiddetin ne de tamamen iktidardan alanında safça olabiliriz.

<sup>4</sup> Grundmann, *a.g.e.*, s. 593. Aslında dinin devletle bütünleşmesi hamleleri 16. yüzyıla kadar uzanır. Almanya'da ve Avrupa'nın geri kalanında modern devletin oluşum sürecinde Reformist hareketlerin etkisiyle oluşan disiplin, itaat ve birlik fikirleri devlet ile dini yeni bir formasyonda birleştirir. Bu durumu anlamak amacıyla *Confessionalization Thesis* adı altında 1970'lerden itibaren yapılan çalışmalar, bu özgün bileşimin değişik örneklerdeki yansımalarını ele almaktadır. *Confessionalization Thesis* üzerine yapılan tartışmalar için bkz: Cavanaugh, W. T. (2009). *The Myth of Religious Violence: Secular Ideology and the Roots of Modern Conflict*. Oxford: Oxford University Press, ss. 168-80. Almandaca şiddet ile iktidar kelimelerinin aynı kökten türemeleri, meseleyi Protestanlık öncesine götürmeyi de rahatlıkla sağlar. Şiddetin dile için olarak iktidar ile olan ortaklığı şiddeti doğrudan iktidara eşitlemese de iktidarın şiddete ve şiddetin de iktidara olan yakınlığının tarihsel olarak algılandığını düşündürür. Eski Almandaca hukuk kuran şiddet ve iktidar kavramlarını karşılayan *Gewalt* sözcüğünün fiil hali olan *walten*, fiili olarak buyurmayı içeren, sertlik ile yakın bir anlam ilişkisi içerisindedir. Çelebi, A. (2010). "Şiddete Karşı Siyaset Hakkı", *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, (Haz.) Aykut Çelebi, İstanbul: Metis Yayınları, s. 258.

<sup>5</sup> Benjamin, *a.g.e.*, s. 95.

<sup>6</sup> Filmdeki köy olan *Eichwald*, hayalî bir köydür ve ismi önemli bir gönderme barındırır: *Eichwald*, Nazilerin kilit isimlerinden Adolf Eichmann'ın ilk hecesıyla 56.000 kişinin öldürüldüğü Buchenwald Nazi toplama kampının son hecesinin birleşiminden türetilmiştir. Blumenthal-Barby, M. (2014). "The Surveillant Gaze: Michael Haneke's *The White Ribbon*", *October* No. 147, ss. 95.



gelmelerinden ötürü cezalandırırken bunu dinsel bir buyruğa göre değil, kendi aile düzenlerinin nasıl bozulduğunu, anneleriyle beraber nasıl yemek yiyemediklerini, çocukların nasıl da erginleşemediğini anlatarak yapar. Hattâ yasa o kadar çiğnenmiştir ki “hangisi daha beter bilmiyorum, yokluğunuz mu, geri dönüşünüz mü” cümlesini bile kullanır. Bu pratiğin yaratımında kutsallaştırılan üç kurum (aile, kilise ve devlet), Nazizmin muhafazakâr, radikal ve liberal bir iktidar biçimi halini almasında çok önemli bir rol oynayacaktır.



## II.

Kutsallığın gökyüzü ile yeryüzü arasında yer değiştirmesi yeni ve sürekli yeniden kurulmak zorunda olan bir otorite biçimini yaratmayı şart koşar. Bu otoritenin yaratılması için gerekli olan şey yasadan güç alan bir yasaklama ve cezalandırma sistemidir. Özellikle çocuklar açısından cezalandırma çok kritik bir öneme sahiptir, çünkü çocuk ile ‘geleceğin yetişkini’ arasında ikinci kavramı daha çok benimseyen otorite, cezalandırma ile hem bir dışlamayı hem de bir içermeyi haiz olabilmelidir. Cezalandırılan çocuk aynı zamanda bu düzenin teminatı olarak kabul edilir. O zaman cezanın sınırı da toplumsalın dışına çıkarılma olarak belirir:

[En erken dönemde] yasaları çiğneyenlerin cezası, toplumdaki atılmak ya da yasadışı ilan edilmektir; suçlu, yasaları çiğnediğinde yasaların oluşturduğu topluluğun dışına çıkmış oluyordu. (...) Her insan bir topluluk için doğar ve burada kendisinden önce yasalar vardır; bu yasalara 'riayet' eder çünkü dünyanın büyük oyununa katılmasının başka bir yolu yoktur. Devrimcilerin yaptığı gibi oyunun kurallarını değiştirmek ya da suçluların yaptığı gibi kendim için bir istisna yaratmak isteyebilirim. Ama ilke olarak bunları yadsımak, sadece 'itaatsizlik' değil, insan topluluğuna katılmayı reddetmektir.<sup>7</sup>

Filmin merkezine aldığı nokta tam da bu sınır durumudur. İki tarafın bütün şiddetli cezalandırmaları ve saldırılarına rağmen sınır durumu hâlâ varlığını korur; hem otoriter figürler hem de madunlar ölüme hükmetme imkânında henüz değildirler. Egemen hâlâ toplumun kuralları dışına çıkmaya çalışanları içeri katma çabası gösterir. Agamben'in modern devletlerdeki biyosiyasetin dönüşümü ile daha totaliter olarak adlandırabileceğimiz bir siyasete doğru evrildiğimizi ifade ettiği noktanın (Almanya özelinde) hemen öncesine odaklanır film.<sup>8</sup> Geleneksel kurumlar yeniden edindikleri güçle insanları sert bir ahlaki yükümlülüğün altına sokarak topluluğun sınırlarını sürekli vurgular, fakat Hıristiyan pastoralliğinin getirdiği çobana itaat etme edimi,<sup>9</sup> çobanın sürünün sorumluluğuyla hareket etmemesi yüzünden çatlar. İtaat etmeyen çocuklar, eylemlerinin sorumluluğunu üstlenecek halde de değildirler, sadece Tanrı'nın buyruklarından ayrılan ebeveynlerini cezalandırmaktadırlar.<sup>10</sup> Burada şiddet bir

<sup>7</sup> Arendt, a.g.e., s. 53

<sup>8</sup> "Eğer modern devletlerin hepsinde, hayata hükmetmenin ölüme hükmetmeye dönüştüğü ve biyosiyasetin ölüm-siyasetine (thanatopolitics) dönüştüğüne işaret eden bir hat varsa, bu hat, artık bugün birbirinden kesin olarak ayrı iki muntıkayı bölen sabit bir sınır değildir. Artık bu hat sürekli hareket halindedir ve tedricen, siyasal hayat alanından başka başka bölgelere doğru, egemenin sadece hukukçularla değil aynı zamanda doktorlarla, bilimcilerle, uzmanlarla ve rahiplerle çok daha yakın biçimde ortak-yaşam ilişkisi içinde olduğu bölgelere doğru kaymaktadır." Agamben, G. (2013) *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, (Çev.) İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, s. 147. Egemenlik bu tür bir yataylaşmaya giderken toplumun sınırları da aşınmaya başlar. Gene de filmin geçtiği dönemdeki disipline edici hareketler hâlâ bir sınırı varsayarak çocukları içeriye katma çabası olarak okunmalıdır. Değişen şudur: sınır tespit edip istisnaya karar veren egemenlerin sayısı artmaktadır ve bu durumda kutsal olan kurumlar ve kişilerin sayısı arttıkça *kutsal insan* olarak ilân edilenlerin sayısı da hızla artmaktadır.

<sup>9</sup> Foucault, M. (2014) 'Omnes et Singulatim: Siyasi Aklın Bir Eleştirisine Doğru' *Özne ve İktidar* içinde, yayına hazırlayan: F. Keskin, çev: I. Ergüden, O. Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 25-56.

<sup>10</sup> Köydeki şiddet eylemlerinden sadece biri fail tarafından üstlenilir. Köydeki çiftçi ailelerinden Felder'lerin oğlu, annesinin ölümünden sorumlu tuttuğu Baron'un lahana tarlasını parçalar, fakat olay toplumun kurallarına entegre olmuş olan babasının kendini asmasıyla sonuçlanır.

siyasal alan açmanın yolu değildir, Tanrı'nın düzeninin tekrar sağlanması-na yönelik bir reaksiyondur. Siyasal alanla tanışmaları ancak köyün ötesindeki iktidar ilişkileriyle temaslarında ortaya çıkacaktır. Bu şekilde yetişen çocukların daha sonra tamamen altüst olacak bir sistemle karşılaştıklarında kuşanacakları yeni ideolojiler, hep bu deneyimlerin izlerini taşıyacaktır.

Haneke bir röportajında Almanya'daki Lutherci Protestanlığın kendini sürekli otoriterlikle tanımladığını ve bu otoriter yetiştirme tarzının, hangi siyasi kanattan olursa olsun insanlarda yüzde yüz doğru olanı yaptıklarına dair bir inancı beslediğini söyler:

Spektrumun ters tarafını düşünün: Baader-Meinhof grubunun Alman sol-kanat terörizmini. Gudrun Ensslin bir papazın kızıydı, Ulrike Meinhof da çok dindar bir Protestan evden geliyordu. (...) Ne yaptıklarına, işledikleri suçlara, insanlığa yardıma ve iyiye yüzde yüz ikna olmuşlardı. Bir suçluluk bilincine de sahip değillerdi. Ben Ulrike Meinhof'u şahsen tanırdım. Baskı gören insanlar adına müthiş bir enerji sarf eden çok entelektüel, toplumsal olarak çok uyumlu bir kadındı. Ama bu sertlik suç işlemesini sağlayacak kadar ileri gitti. Bu hikâye ile Eichmann'ınki benim öncelikle bütün bu kompleks üzerine düşünmemi sağladı.<sup>11</sup>

Haneke'nin eğitimde sertlik üzerine yaptığı vurgu kuşkusuz faşizmin ortaya çıkışının tek geçerli sebebi değildir. Avrupa'nın 20. yüzyılın ilk çeyreğinde geçirdiği dönüşümler, yaşanan dünya savaşı ve derin krizler hem ulusal çapta kültürel birikimlerin hem de daha geniş kapsamdaki Avrupa medeniyeti olgusunun sorgulanmasına yol açtı. Faşizmin kapitalizmle olan girift ilişkisi bir ekonomik model olmanın ötesinde daha ontolojik sebepler barındırmaktadır.<sup>12</sup> O dönem yükselen avangard sanat akımlarında da bu çöküşün görsel karşılığını bulmak mümkündür. Yine de çocukların yetiştirilmesinde uygulanan şiddet ve toplum dışına itilme tehdidi, yaşanan ekonomik ve toplumsal çöküşlerden sıyrılma amacıyla ortaya çıkan bütün kurtuluş teorilerini derinden etkilemiştir. Sertlik, çocukların verdiği reaksiyonlardan bağımsız olarak var olur –itaat etmeyen kadar itaat eden de aynı sertliğe sahiptir. Filmde babasına itaat eden papazın en

<sup>11</sup> Grundmann, *a.g.e.*, s. 597.

<sup>12</sup> Faşizmin kapitalizmle (ya da Poulantzas'ın yorumuyla emperyalizmle) olan ilişkisi hakkında sayısız çalışma vardır. Bu çalışmanın odak noktasını kaçırmamak için bu tür bir incelemeye girişilmeyecektir. Gene de Horkheimer'in meşhur özlü sözünü hatırla tutmak film üzerine daha derin düşünmemizi sağlayabilir: 'Kapitalizmden söz etmek istemeyen birinin, faşizm konusunda da ağzını açmaması gerekir.' Horkheimer, M. (1995). "Iron Heel", *Fascism* içinde, Roger Griffin (der.), Oxford: Oxford University Press, s. 272.

küçük çocuğunun da otoriter bir tutum gösterebilme potansiyeli diğer çocuklar kadardır. Eichmann'ın savunması (doğruluğu tartışılrsa da) görevini eksiksiz bir biçimde yapmaya çalışan bir yöneticiden başka hiçbir şey olmadığı üzerine kuruludur. Tam da Arendt'in 'kötülüğün sıradanlaşması' olarak tanımladığı noktayı kapsama derdindedir Haneke.<sup>13</sup> Olağanüstü olayların yaşandığı köydeki 'olağan' durumlar da kötülüğün zemininde rol oynayabilir. Bu sebeple filmdeki papazın en küçük çocuğunun babasına karşı katıksız bir itaat gösteren birisi olarak karakterize edilmesi Eichmann gibi biri olabilme potansiyeline de işaret eder.

### III.

Sert nesillerin siyasal potansiyelleri üzerinde biraz daha durmak gerekir. Haneke'nin de belirttiği gibi siyasal olarak nasıl şekillendiklerine bakmaksızın bir sertlik kültürünün egemenliğini vurgulamak çok önemlidir. Fakat siyasal bir şiddet söz konusu olduğunda klasik olarak yapıldığı gibi hepsini aynı 'totaliterlik' torbasına doldurmak aradaki farkları gözden kaçırmamıza sebep olur. Alman psikanalist Arno Gruen sağ radikalizm ile sol radikalizmin ortaya çıkmasında etkili olan çocukluk evresi problemlerinin birbirinden farklı özelliklere sahip olduğunu belirtir. Sağ radikalizmin gelişmesinde anne-baba ile çocuk arasındaki otorite ve itaat kültürünün çocuğun kendine özgü olanı baskılamak zorunda bırakması çok etkilidir:

<sup>13</sup> Bu noktayı Kant'ın bazı kavramlarını yardıma çağırarak okumak ön açıcı olabilir. Kant, *Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi* adlı eserinin dördüncü ilkesinde insanın insan olarak kendini gerçekleştirebilmesi için toplumsallaşmaya ihtiyacı olduğunu öne sürer. Fakat öte yandan insan topluma kendi öz istenciyle bir yön vermek ister, bireysel davranır. Böylece toplumsallık ile bireysellik arasında bir çatışma oluşur. Kant'a göre bu çatışmadan bir kurallılık doğar, yani bu çelişkili hal insanları birlikte yaşatacak olan bir yasa fikrine doğru götürür (Kant, I. (2006). "Dünya Yurttaşlığı Amacına Yönelik Genel Bir Tarih Düşüncesi", (çev. Uluğ Nutku), *Tarih Felsefesi* içinde, der. Doğan Özlem & Güçlü Ateşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları). Kant, aklı tahakküm edici bir araç olmaktan öte bir erginleşme hali, varılacak bir olgunluk olarak algılar. Aklın yetkin bir biçimde kullanımı iki türlü pratiği de beraberinde getirir. Birey kamuoyu önünde aklını istediği gibi özgürce kullanabilmeli, fikirlerini dile getirebilmelidir. Fakat aklın özel kullanımı dediği kamusal iş ve memuriyetlerin devamının sağlanmasında itaat esas olmalıdır. Çok tartışılan emre itaat meselesi, daha sonrasında birçok zulmün arkasından yapılan yargılamalarda failerin "ben sadece emri uyguladım" türünden savunmalarını beraberinde getirmektedir. Bu tartışmada eksik olan ise, Kant'ın bahsettiği erginleşme hali için oluşması gereken baskısız ve dönüştürme potansiyeli olan bir kamusal alanın yokluğudur. Kant, Aydınlanma ile olanı değil olması gerekeni işaret eder. Bunun için gerekli birikim, doğrusal (lineer) bir ilerlemeyi değil, insanlığın bilgi birikiminin bir deltalanmasını gerektirmektedir. Fakat Kant'ın üzerine eğilmediği ve reel hayatta asıl aşılması gereken sorun, tarihsel olarak gelen rant ve iktidar ilişkilerinin nasıl olup da bahsettiği gibi bir adil yasallığa varacağı sorunudur. Ekonomik ilişkilerin bir analizine girişmeksizin ifade edilen aklın kamusal ve özel kullanımı, kamusal ifade özgürlüğünü söylemsel bırakıp emre itaat kısmının yoğunlukla uygulayan bir pratiğe dönüşmüştür. Bu yüzden Aydınlanmanın siyasallaşması beraberinde çok katı bir disiplini, evrensel doğruları ve aslında alttan alta da yoğun bir iktidar örgüsünü de beraberinde getirmiştir.

(...) Çocuk –geleceğin yetişkini– kendisine özgü olanı yabancı ve itici olarak yaşar. Yani, yabancıyla özdeş olan bu iç düşman, anne veya baba ya da ikisi birden kendi gerçek bakışında ısrar ettiği için çocuğu reddettiğinde veya cezalandırdığında insanın içinde boğazlanan yanı oluşturur. ‘Gerçek’ sözcüğünü kullanıyorum, çünkü bir çocuğun ilk algılamaları empati düzeyinde yaşanan idraklere dayanır ve sadece bu anlamda gerçek olabilir. (...) Kendine özgü olanın yabancı diye dışlanması, bu şekilde oluşturulmuş kişilik yapısını ayakta tutabilmek için düşman arama gereksiniminin tetikleyicisi oluyor.<sup>14</sup>

Gruen’in ifade ettiği iç düşman, insanın kendine ait olandır ve onu otoriteye itaat ile yabancılaştırır. Nazizmin Yahudileri ve Çingeneleri rahatlıkla öteki olarak kodlamaları, esasında bu eski, ilksel ve yaygın iç-yabancılaştırma deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Çocuklukta engellenen kendi olma imkanı, kişide dayatılan itaat biçimini ‘özgür bir seçimle’ kabul ettiği fikrini doğurarak bir kimliğe sahip olduğunu sanmasına sebep olur.<sup>15</sup> Sol radikalizm ise hem çocuklukta kayıpları hem de gelecekteki politik sonuçları bakımından farklılaşır. Gruen, sol şiddeti nitelerken ‘sol isyankâr’ terimini kullanır. İsyankâr her zaman konformizmin karşısındadır ve kendini duygulara karşı kapatmasının nedeni de konformizme sürüklenme tehlikesidir. Bu tedirginlik kendisini sert görünme ve davranmaya iter. Dolayısıyla sağ radikal gibi sevgiden nefret etmekten öte ondan kaçır.<sup>16</sup> Anne-babanın çocuktan yüksek beklentileri ve tahakkümcü talepleri çocuğun bünyesinde gene bir kendi olamama durumu yaratır, fakat bu bir iç düşman halinde tezahür etmez. Bu yüzden Gruen’e göre sağ radikalizm ancak ona her türlü tutuklama ve polis müdahalesiyle hayır denilerek durdurulabilir. Oysa isyankâr, otoriteye karşı olduğundan otoriter yaklaşımlar kendi isyanını daha da büyütmeden başka bir şeye yol açmaz. İsyankârın korktuğu sevgi bağına tekrar bulabilmesi mümkündür.<sup>17</sup>

Haneke film içerisinde böyle bir ayırımı olanak verecek bir sahne koymaz. Onun ilgilendiği şey, otoriter yetiştirme tarzının çocuklarda yarattığı kayıptır. Ama bu kayıp Gruen’in belirttiği gibi her durumda geri dönülemez değildir. Nitekim büyük şiddet sarmalından çıkılabildiğini sağlayacak şekilde bir kısım insanın dönüşümünün olabilmesi de mümkündür. Gruen’in sol isyankârlıkta sevgiyi tekrar keşfedebilme potansiyeli görmesi, sol siyasetler ve ideolojiler açısından da uğruna mücadele edilebilecek

<sup>14</sup> Gruen, A. (2010). *Demokrasi Mücadelesi: Radikalizm, Şiddet ve Terör*. (Çev.) İlknur İgan, İstanbul: Çitlembik Yayınları, s. 13.

<sup>15</sup> Gruen, a.g.e., s.41.

<sup>16</sup> Gruen, a.g.e., s. 53-5.

<sup>17</sup> Gruen, a.g.e., s. 60.

bir amacı sürekli diri tutar. Bu da sol siyaset için şiddeti amaç olarak (yani siyasal alan açma potansiyeli olmayan şiddet olarak) görmeye çalışan neonazilerin karşısında şiddeti araçsallaştırmak açısından önem kazanır.



#### IV.

İtaat ile itiraz arasında salınıp duran insanların yaşadıkları, birçok düzeyde benliğin baskılanmasının getirdiği hiç beklenmedik şiddet eylemlerini tetiklemektedir. Film boyunca birçok figürün hem çirkinliklerine hem de bir şekilde acı çekmelerine neden olacak şiddet eylemlerine tanık olur izleyici. Blumenthal-Barby'ye göre bu durumun sebebi gözetleme sistemindeki değişikliktir. Az kişinin çok kişiyi izlediği panoptik gözetleme, yerini çok kişinin az kişiyi izlediği sinoptik gözetime bırakır. Köyde herkes herkesi gözetler. Haneke kamerayı arada bir çocukların göz hizasına konumlandırarak bu gözetlemeyi görselleştirir. Böylece kuşkucu izleyiciler de kameranın gözü vasıtasıyla filmin karakterlerini gözetlemeye başlar.<sup>18</sup> Blumenthal-Barby bu durumu katılımcı gözetim (participatory surveillance) olarak adlandırır ve bu şekilde iktidarın yataylaştırıldığını (birçok figüre dağıldığını) savunur.<sup>19</sup> Doktor, papaz, baron-barones, ebe, kâhya bir biçimde acı çeker ve çektirirler. Bütün yaptıklarına insanlar (ve tabii ki çocuklar) bir şekilde şahit olur, fakat her birinin toplumsal bir rolü ve iktidarı vardır. Yataylaşan gözetleme teknikleri hem bir rekabeti hem de bir uzlaşmayı sürekli olarak bünyesinde barındırır:

<sup>18</sup> Blumenthal-Barby, M, *a.g.e.*, ss. 98-9

<sup>19</sup> Blumenthal-Barby, M, *a.g.e.*, s. 101

Aktör, kurban ve tanık ilişkisindeki gerilim, iki ögeden oluşur: Bir siyasi rekabet ögesi ve bir de şiddet ediminin doğasına ilişkin bir uzlaşma ögesi. Rekabet ögesini, şiddet ediminde hiçbir zaman bir meşruluk mücadelesi yönünün eksik olmayışından çıkarıyorum. Şiddetin mücadele yönünün özelliği, fiziksel zarar verme edimleri gelişirken, aktörlerden, tanıklardan ve hattâ kurbanlardan bile bu edimin meşruluğu hakkındaki fikirlerini değiştirmelerinin istenmesidir. (...) Şiddetin aktörü/kurbanı/tanığı ilişkisi içindeki gerilimin ikinci ögesi, ilgili taraflar arasında neyin şiddet olarak nitelendirilebileceği konusundaki uzlaşma derecesidir.<sup>20</sup>

Şiddetin meşruiyetine dair olan mücadele, ağırlıklı ‘kutsal’ olan kurumların egemenleri tarafından dayatılır, bu yüzden bazı filmdeki şiddet biçimleri diğerlerine göre daha fazla ya da az sayılır. Örneğin doktor ebe sayesinde hem çocuklarına bakar, hem ev ihtiyaçlarını karşılar hem de kadını cinsel olarak sömürür. Ebe de hem sevmeye duygusunu tatmin eder hem de mesleğini ifa etme imkânı bulur. Fakat bir sevişme sonrasında doktorun ebeyi artık istemediğini söylediği tirat sevgisizliğin, otoritenin ve itaatın en etkili ifade biçimlerinden biri olarak tarihe geçecek niteliktedir. Kadını uzun uzun aşağıladıktan ve nefretini kustuktan sonra kadın adamın çirkinliklerini yüzüne vurmaya başlar. Kadın “beni neden hor görüyorsun, (...) kızını parmakladığını görüp hiçbir şey demediğim için mi?” dediğinde ise tokadı yer ve adam şu cümleyi kurar: “Tanrım, neden geberip gitmiyorsun?”. Kadının tokadı yediği yer doktorun karısını aldattığını yüzüne vurduğu, ya da kendisini sevdiğini söylediği yer değildir, kızıyla enest bir ilişki kurduğunu söylediği yerdir. Aldatmak ya da bir kadın tarafından sevilme erkeklik iktidarının sürdürülmesi bakımından bir mesele teşkil etmemektedir, bu noktaların tesisi için gerekli şiddet, erk tarafından üzerinde uzlaşılabilen bir şiddettir. Fakat enesti duyar duymaz adam kadına vurur; enestin kötü olduğunu düşündüğünden ya da utandığından değil bunun duyulmasının iktidarını sallayacak bir şey olduğunu bildiğinden vurur. Kadını da aynı sebepten tehdit eder ve konuşmamasını sağlar.

## V.

Filme konu olan dönemin ayrıcalıklı bir otoriterliğe sahne olduğunu söylemek bir derece geçerli olsa da asıl mesele bu otoriterliğin neyi gizlediği ve nasıl reaksiyonlara/travmalara sebep olduğudur. Filme ismini veren çok önemli bir sembol ile, beyaz bant ile, bu gizlilik o toplumun her üye-

<sup>20</sup> Riches, D. (1989) “Şiddet Olgusu”, *Antropolojik Açından Şiddet* içinde (Der.) David Riches, (Çev.) Dilek Hattatoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 19.

sinin kabul etmesi gereken bir ant halini alır: Ya bizdensiniz, ya değilsiniz. Beyaz bant, araftaki çocukların bu arafı kamu önünde yaşamasını olanaklı kılar. Böylece bantlı tüm çocuklar bant çıkarılana kadar tüm toplumun gözünde ötekidir. Bu durumu başka bir metaforla tersinden de okuyabiliriz: Koluna beyaz bant takılmamış her kişi aslında kolunda hayali bir siyah bant taşır. Kendini masumiyetinin yittiğinin sonuna kadar farkında olan bu kişiler, itaat etmeyene karşı ötekileştirici imgeleri<sup>21</sup> ve şiddeti eksik etmez. Böylece toplumun ve onun değerlerinin taşıyıcısı olan ebeveynlerin çocuklar üzerinde kurduğu otoriterlik, toplumun içerisinde taşıdığı bütün kirliliği örtecek ve çarpık ilişkileri devam ettirecek en önemli araçtır. Öte yandan baskılar karşısında kendini var edebilmenin imkânı gitgide azaldığından, sesini duyurabilmek, acısını azaltabilmek ya da baskı kaynağına karşı çıkabilmek için bireyin bulabildiği çözümler genelde şiddet içerikli olmak zorunda kalmaktadır. Haneke bu durumu insan doğasına içkin bir durum gibi ele alır. İnsan hem itaat eder hem de kendi ezilmişliğine, hiçleştirilmesine bir çare bulabilmek için bir gizli senaryolar kurar. Daha en başından itaat kültürüyle büyüyen bir çocuk, sevgi görmenin getirdiği bir sayılma ile bir eziklik duygusu yaşamayacaktır (filmde Papazın en küçük oğlunun yaralı serçeyi tedavi etmesi ve daha sonrasında babasının kuşunun öldürülmesi karşısında kendi kuşunu babasına vermesi bu duruma örnek verilebilir), ta ki itaatin arzuları baskılaması ve toplumsal çirkinliği örtmesi için kullanıldığı örneklere tanıklık edene kadar.

## VI.

Filmin görsel olarak yapmayı planladığı şeylerden birisi de savaş öncesi Almanya'nın durumunu yansıtmaktır. Konu üzerine yazan eleştirmenlerin

---

<sup>21</sup> Buradaki ötekileştirici imge, her zamankinden farklıdır: siyah değil beyazdır. Masumiyeti hatırlatsın diye takılan beyaz bant, hiç kimsenin masum olmadığı bir toplumda ötekinin adır, aşağılayıcıdır, küçük düşürücüdür. Papaz, çocuklarının suçlu olduğunu ilân etmek için değil, masumiyetlerine geri dönsünler diye beyaz banda yönelir, fakat beyaz bant takmak siyah bant takmaktan daha travmatik bir etkiye sahiptir, çünkü çocuklar sürekli bir suçluluk psikolojisi içerisinde yaşarlar. Papazın oğlu Martin, nehrin üstündeki köprüünün korkuluklarında yürürken onu görüp neden yaptığını soran hocasına şöyle der: "Tanrıya beni öldürmesi için bir şans verdim. Böyle bir şey yapmadı. Demek ki benden memnun." Bu suçlu psikolojisi yaratma hali sürekli bir itaat için kullanılan bir araçtır ve erginleşme önündeki en büyük engellerden birisidir. Ama tersine, bu baskı çocukların içerisinde bir zarar vererek tepki gösterme arzusunu da tetikler. Her biri alenen ilân edilmemiş bir isyanın gizli neferleri gibi farklı zamanlarda farklı figürlere zarar verirler. Bu öfke sadece büyüklerle sınırlı da kalmaz. Failin bir çocuk olduğunu bildiğimiz nadir olaylardan biri, düdüğünü üfleyen baronun oğlunun nehre atılması, öfkenin sınıfsal ve kültürel birtakım zeminlere de yönlenebileceğinin önemli bir örneğidir. Şiddet, bir yandan bireyleşebilmenin, birey sayılabılmanın bir aracı iken, düzenli baskı düzenli şiddeti doğurarak şiddeti nerede parlayacağı belli olmayan bir kültür, bir yaşam tarzı haline getirmektedir.



büyük çoğunluğu Haneke üzerindeki August Sander etkisinden söz eder.<sup>22</sup> August Sander, Almanya'nın savaş öncesi toplumunu belgelemeye çalışan bir fotoğrafçıdır ve dönemin en önemli portre fotoğrafçılarından biri sayılır. Çağımızın Yüzü (*Face of our Time*) adlı eseri Naziler tarafından toplatılır ve fotoğrafik plakaları tahrip edilir. Günümüze kalan sınırlı eserleri, Almanya'nın toplumsal yapısını ve atmosferini anlatması bakımından çok önemli veriler olarak kabul edilir. Haneke'nin kamerayı yakın plandan insan yüzlerine odaklaması siyah-beyaz çekim ile birleşince ortaya Sander'in devamı olacak imgeler çıkar. John Berger, August Sander'in fotoğraflarını ele aldığı bir metninde üç köylü gencin dans etmeye giderken giydiği takım elbiselerle dört protestan misyonerin giydiği takım elbiseler arasındaki farka odaklanır.<sup>23</sup> Sander'in başarısı kişilerin yüzlerini kapatsak dahi bedenlerinin anlattıklarına dayanarak kişilerin sınıflarını anlayabilmemizden ileri gelir. Takım elbise, hızla kültürel hegemonik bir biçimde işçilerin ve köylülerin benimsediği, fakat hiçbir zaman da burjuvazinin üzerinde durduğu gibi durmayacak olan bir kıyafettir ve köylülerin rahat çalışmalarına olanak sağlayan geleneksel kıyafetlerinin aksine bir sertlik, keskinlik ve rahatsızlık taşır. Bu da bir disiplinin, olunan gibi değil de olunması gereken gibi olma çabasının izdüşümüdür. Filmde hasat festivali zamanında ya da kilisede köylülerin üzerlerindeki takım elbiseler tıpkı Sander'in fotoğrafladığı köylülerin halini yansıtır: takım elbise olmanın verdiği mutluluk yüzlerdeki derin bakışlarla ve çalışmaktan irileşmiş vücutlarla çelişir. Haneke'nin Sander ile olan ilişkisi sadece estetik bir içerik taşımaz, aynı zamanda amaçlarda da bir ortaklığa işaret eder. İkisi de dönemin Almanya'sını olanca gerçekliğiyle, bir bilimsel araştırma yaparcasına inceler. Haneke kendi amacını filmin ilk sahnesindeki anlatıcı (dış-ses) konuşmasında açıkça ifade eder: "*Size anlatmak istediğim hikâyenin tamamen doğru olup olmadığını bilmiyorum. Zaten bir kısmı da kulaktan dolma bilgiler. Üzerinden bunca yıl geçmesine karşın büyük bir kısmı belirsizliğini koruyor. Ve birçok soru da cevapsız kalmış durumda. Ama sanırım köyümüzde meydana gelen bu garip olayları anlatmak zorundayım. Anlatacaklarım belki de bu ülkede olmuş bazı şey-*

<sup>22</sup> Williams, J., S. (2010) "Aberrations of Beauty: Violence and Cinematic Resistance in Haneke's *The White Ribbon*," *Film Quarterly* 63, no. 4, pp. 48; Stewart, G. (2010) "Pre-War Trauma: Haneke's *The White Ribbon*," *Film Quarterly* 63, no. 4, pp. 40; Blumenthal-Barby, a.g.e., s. 99. Haneke de bir röportajında Sander'den bahseder: "Sander'in eserleri inanılmaz bir ihtişama sahiptir; bunlar gerçekçi fotoğraflar değildir, enstantane fotoğraflar da değil. Bunlar yüksek derecede biçimlendirilmiş imajlardır." Michael Haneke, "*Das weiße Band*," in Nahaufnahme, p. 146.'dan aktaran Blumenthal-Barby, a.g.e., s. 99.

<sup>23</sup> Berger, J. (1986) *O Ana Adanmış*, (Yay. Haz.) Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları, s. 54-62.

leri açıklığa kavuşturabilir.” Sander ise daha çok bir sosyolog gibi insanların halini ve ülkenin durumunu insanların yüzlerinden, duruşlarından, kıyafetlerinden okumaya çalışır. Haneke, Sander’in o dönem içerisindeki tanıklığının hem estetiğinin hem de sosyo-psikolojisinin izinden gider.

## VII.

Direnme ve şiddet, her seferinde üstü örtük bir biçimde olmaz. Annesinin çürük tahtalar üzerinde çalışmak için gönderildiğini duyan ve annesinin ölümünü kaza değil cinayet olarak yorumlayan çiftçinin oğlu, gidip baronesin lahana tarlasını parçalar. Bu noktada gördüğü ilk şiddet babasındandır. Eşini kaybetmiş olsa da kalanları düşünmek zorunda olan ve çirkin toplumsal ilişkilerin dışına çıkamayacak kadar topluma bağlı olmak zorunda olan baba, çocuğunu ehliileştirmek için ona şiddet uygular ve onu köyden kovar. Kilisede toplumun önünde ailesiyle beraber baron tarafından minnetsizlik ile suçlanan baba, çareyi kendini asmakta bulur. Baskı sadece çocuklara uygulanan bir araç değildir. Toplumun içerisine entegre olmuş kişilerin tamamının sürekli hissetmesi gereken kolektif bir durumdur. Babayı intihara sürükleyen de bu kolektif baskı ve şiddettir. Haneke böylece aslında yurttaş ya da komüniteye ait olmanın erginleşmenin getirdiği (olumlu) bir yasa etrafında değil, şiddetin ve otoritenin kullanımı ile ilgili bir mesele olduğunu vurgular. Bu bağlamda Kant’ın insanların aklını kullanmasıyla insanlığın zorunlu olarak ilerleyeceğine ve beraber yaşamı olanaklı kılacak yasaların yapılacağına dair iyicil bakışının tam tersini Haneke’de bulmak mümkündür. Daha doğrusu Haneke böylesi ilerleyici bir zorunluluk ile doğruya varabileceğimizi düşünmez. İnsanlar çok iyi de olabilir çok kötü de. Mesele insanların bu yönlere nasıl meylettüğünü bulmak, bu konu üzerine geniş bir perspektiften düşündürmektir. Bir röportajında şöyle der yönetmen:

Herkesin her türlü kötülüğü yapabileceğini ya da tam tersi davranış sergileyebileceğini düşünüyorum. (...) iyi ya da kötü arasındaki denge hep vardı; esas mesele, koşulların ve kişisel tercihlerin buna nasıl neden olduğu[dur].”<sup>24</sup>

Haneke kötülüğün tarihsel mirasının yaşayanlar üzerindeki belirleyici etkisinden söz ederek reel hayatta bunu besleyen dinsel, sosyolojik, ekonomik olguların üzerine eğilmediğimiz sürece Kantçı bir aydınlanmanın gerçekleşmeyeceğini, çünkü kötülüğün şirazesinden çıktığı noktalarda

<sup>24</sup> Horwath, A. (2009). “Michael Haneke Interview: Uncut”, *Film Comment*, Vol. 45, No. 6. Available at: <http://www.filmcomment.com/article/michael-haneke-interview/>

Kant'ın öngördüğü deltalanmanın olumsuz bir deltalanma olacağını öngörmektedir. Yani insanlığın iyilikleri gibi kötülükleri de bir birikim yaratır ve bu birikim dinsel, ekonomik, sosyal olguların iktidar ile olan ilişkisine bağlı olarak var olan iyiliklerin de tahrip olmasına sebep olur.

## VIII.

Filmin bereketli imgeleri üzerine düşünmeyi toparlayalım. Film, Wilhelmi devlet yapısının yoğunlaştığı dönemdeki kutsiyet dönüşümünün toplumun daha sert bir biçimde organize edilmesinde nasıl bir işlevi olduğunu ağırlıkla çocuklar üzerinden anlatır. Böylece Almanların 'sert' nesillerinin nasıl var olabildiğini sorgulamaya girişir. Haneke'nin işaret ettiği önemli noktalardan biri, şiddet kültürünün sadece somut şiddete doğrudan maruz kalanlar tarafından değil, fakat o atmosferde yaşayan herkes tarafından bir biçimde sürdürülebileceğidir. Filmin geçtiği köyde hem cezalandırılan çocuk hem de takdir edilen çocuk şiddete eş düzeyde yakın durmaktadır. Bu yüzden Nazizmi bir kısım kötü subayın çılgınca işi olarak ele alıp onları yargılayarak Nazizmle hesaplaşılacağını düşünenlerin aksine Haneke Nazizmin (ve bir bütün olarak Almanya'daki sertlik olgusunun) sorumluluğunun her küçük bireye kadar indirgenmesinin gerekliliğine vurgu yapar. Sinematografik açıdan bu vurguyu verebilmek için seçtiği teknikler (anlatıcı-dış ses yoluyla yabancılaştırma efekti kullanması, siyah-beyaz çekim tekniği, Kilise müzikleri, August Sander tarzı yüze yakın duran kamera çekimleri vs.) izleyicinin yaşananlara dair eleştirel bir bakış getirmesinde uyarıcı bir etki yaratır. *Das Weisse Band*, Almanya'nın yüzyıl başındaki otoriter toplumsal yapısını bugünün Avrupa burjuvazisi eleştirisiyle birlikte yapar. Birbirinden hiç de uzakta sayılamayacak bir biçimde o günkü otoritenin nesnesi olan çocukların yerine bugün Avrupa'daki mültecilerin tahvil edildiğini düşünebiliriz. Böylece Haneke'nin *Caché* (2005) filmi ile *Das Weisse Band* arasındaki bağı daha görünür hale getirebiliriz. Bu iki filmin sorunsalları ortak bir biçimde düşünüldükçe Avrupa'nın 'şiddetli' siyasi tarihi hakkında daha derin bir tartışma olanağı bulunabilir.

# HANEKE İLE MODERN UYGARLIĞI TARTIŞIRKEN...

**Barış Kılınc**

## GİRİŞ YERİNE...

Akla dayalı gelişimini, uygarlığının değişmez bir zorunluluğu olarak görür Batı. Kendi gördüğü düşün peşinde ve genişleyerek kat ettiği yolun sonunda, büyük bir tarih de yazar. Ancak bu tarih, yola çıkılan yerin oldukça uzağında, vaat edilenlerin gerisinde, son bulacağı söylenen sınıfsal farklılıkların daha da pekiştiği ve çok daha önemlisi, belki de ilk defa 'öteki' diye tanımlanan öbürleri ile ayrışmanın fiziksel olmanın çok ötesine geçtiği bir yerde; savunulması zorunlu bir halde seyreder ve Batı, kendini savunmayı da bilir: Platon'un insanlıktan söz ederken, barbar olarak nitelendirdiği Romalıları, tarih dışı görerek sadece Yunanları kastemiş olması (Spengler, 1997: 37), Batı'nın yapamadıklarına rağmen genişlemesine ve genişlerken de kendi ile öteki arasına koyduğu sınırların nedenlerini açıklayabilmesine 'mantiki' deliller sağladığı gibi; akla dayalı iktidarının evrensel ve tarihsel zorunluluğu ile ilgili ona, arkaik bir imkân da verir. Antik Yunan, sistematik felsefenin beşiğidir. Aristoteles, bütün dünya tarafından 'muallimi evvel' olarak kabul görür. Batı uygarlığı evrenselin hâkimiyeti için sadece bu tarihî mirası kullanmakla kalmaz; aynı zamanda, bu mirasın izinde inşa ettiği aydınlanmanın bilimsel birikimini de uygarlığının hizmetine verir.

Comte'un yeniçağın bilimsel yöntemini açıklarken sözünü ettiği evrensellik ilkesini düşünelim: Comte, bu yöntemin tarihini, teolojik ya da kurgusal hal; metafizik ya da soyut hal; bilimsel ya da pozitif hal olarak nitelendirdiği (Comte, 2001: 32) insan tarihinin düşünsel gelişimi ile koşutluk kurarak açıklarken; Bacon'ın temel ilkelerinin, Descartes'ın düşüncelerinin ve Galilei'nin keşiflerinin bir araya gelen etkisine dayanarak gerçekleştiğini iddia ettiği (2001: 40) bu gelişimin sosyal fiziğe de uygulanması gerekliliğine değinir ve pozitif felsefenin sahip olduğu doğal üstünlüğünün yanı sıra daha önce yoksun olduğu ve mutlak kazanacağı evrensellik karakterinden söz eder (2001: 42). Aslında bu iddianın sahibi, yani, bilinçdışında sakladığı ve zaman zaman bütün ihtişamı ile sergilediği evrenselliğinin hükümranlığından gurur duyan Batı bilinci, görüşüne bağlı bir çeşit neticeyi beyan etmeye kendini zorunlu hisseder. Oswald Spengler'e göre bu hissediş ilk defa, Batı kültürünün tam eşiğinde ortaya çıkar. Augustinus'un düalist dünya şeklini çürüterek, gotik zekâsıyla zamanın yeni Hristiyanlığını beyan eden ve bunu Baba'nın Çağı, Oğlu'nun Çağı ve Kutsal Ruh'un Çağı olarak ifade eden Florisli Joachim eşikte belirir. Ardından onun öğretisi Dante'nin ve Aquinolu Tommaso'nun ruhlarına işler. Klasığe göre kendi dönemini dünya sonrası olarak adlandıran Lessing de, üç evreli (çocuk, genç, adam) insan ırkının eğitimi fikrini 14. yüzyıl mistiklerinden alır. Spengler, İbsen'in bu fikri, *İmparator ve Galilean* (Emperor and Galilean -1873) adlı oyununda işlediğini ve giderek evrensellik iddiasının mistik bakışın ötesine geçtiğini, sanattan bilimsel düşünceye her alana bulaştırıldığını da söyler; söyler ama böylece bütün anlamını kaybettiğine de dikkat çeker (Spengler, 1997: 33, 34).

Bu mağrurluk, akıl çağı, insanlık, çoğunluğun en büyük mutluluğu, aydınlanma, iktisadi ilerleme, ulusal bağımsızlık, doğanın fethi ve dünya barışı gibi ezeli, ebedi ve evrensel bir formülün uygarlık ölçütü olarak kullanılması ve hattâ dayatılması ile sonuçlanır. 'Öteki' ise bu yoldan habersiz ya da onu takipte başarısız olandır (Spengler, 1997: 34); başarısızlık ise 'barbarlık' ya da yamyamlık. Belki de aklın kurallarına uymadıkları için barbar denilebilir yamyamlara (öteki diye tanımlanmış olanlara) ama Montaigne'e göre Batıdakine benzemiyorlar diye, bunu söylemek mümkün değildir. Montaigne, barbarlık söz konusu olduğunda Batı'nın onları her bakımdan aştığı gerçeğine dikkat çektiği (Montaigne, 2015: 148) *Yamyamlar Üstüne* adlı yazısında, Batı'ya özgü barbarlık ile vaat ettiklerine rağmen hükümranlığını daha da pekiştiren toplumsal *adaletsizliği* ilişkilendirmek ister gibidir. En azından verdiği örnek bunu düşündürür: Kral Charles'ın Fransası'nda, Rouen'e getirilen ve oraya hayranlık duyacağı sanılan yamyamlardan birinin, şehirde gördükleri karşısında,

bunlar aklın kurallarıyla açıklanabilir nitelikte olsa da, yamyam aklının kabul sınırlarının dışında olduğu için anlamlandıramayışımdan; şehirde kimileri, bolluk ve rahatlık içinde keyif sürerken, birçoklarının dilenciler gibi kapılarda açlık ve perişanlık içinde yaşıyor oluşuna oldukça şaşırıldığından söz eder (Montaigne, 2015: 150, 151). Londra sokaklarındaki dilenciler karşısında çılgına dönen Kraliçe Elizabeth'in tepkisi ve sonrasında, eski düzenin izlerini taşıyan 'başbozukluğu' önlemek için çıkarılan kanlı yasalar<sup>1</sup> ile birlikte düşünüldüğünde, barbarlık konusunda Montaigne'in söylemeye çalıştıklarını anlamak daha da kolaylaşır.

Adaletsizlik aklın hâkimiyetinin, gücünün hâkimiyetine zemin hazırlayan modern bir tuzak olduğu gerçeğini ve Batı uygarlığının, rıza üretme yöntemlerinin asıl niyetini daha da görünür hale getirir. Gerçeklik algısı değişir ve değiştikçe de Batı'nın uygarlık seyrine katılım zorunluluğu sorgulanır. Bununla da kalınmaz ve uygarlığın gelişim seyri ile ilgili ön kabuller evrenselliğini; öteki ile ilgili yapılan barbarlık nitelendirmeleri de anlamını yitirir. Hattâ uygarlığın kendisi kavramsal düzeyde tek başına büyük bir tartışma konusu olur. Spengler'in mistisizmden bilimsel düşünceye hattâ sanata sirayet eden Batı düşünündeki evrensellik iddiasını anlamsız bulmasının ve klasiğe sırtına dayayarak İlk, Orta ve Yeniçağ gibi hazır bir planı, bütün insanlığa dayatan tarihi yönleme karşı organik mantığı önermesinin nedeni dahi, kendi sonunu hazırlayan modern uygarlığın kavramsal düzeyde tartışma konusu haline getirilerek eleştirilmesi ile ilgilidir (Spengler, 1997: 41).

Spengler, organik gelişim içinde her kültürün kendine özgü bir biçimle, gençlik, büyüme, olgunluk evrelerinden geçerek, sonunda yok olma ile karşı karşıya kaldığını savunur. Uygarlık, yok olan kültürün son uğrak noktasıdır. Bu nedenle klasik kültür, klasik ruhu içinde barındıran ve kendi kendine yeten özgün bir organik yapıdır. Buna rağmen Batı uygarlığının evrensellik iddiası ile tezahür eden en derin ruhi ihtiyaç ve duygularını klasik görünüme aksettirmesi ise Batı düşünündeki temel eksikliklerdir. Aslında on dokuzuncu yüzyılın hemen bütün dinî-felsefî, sanat-tarihi ve toplumsal-eleştirel çalışmaları, Aiskhylos'un, Platon'un, Apollon'un, Dionysos'un, Atina Devletleri'nin ve Sezarizmin anlaşılmasını mümkün kılarken; nihayet bunların Batı iç dünyasına ne kadar yabancı ve uzak ol-

<sup>1</sup> Kraliçe Elizabeth, ülkede yaptığı bir geziden sonra 'her yer dilenci ile dolu' diye bağırır. Marx, Kapital'in birinci cildinde, "15. yüzyılın Sonundan Başlayarak Mülksüzleştirilenlere Karşı Kanlı Yasalar, Ücretlerin Parlamento Yasalarıyla Düşürülmeye Zorlanması" başlığı altında burjuva toplumunun âdil toplum vaadinin iç yüzünü, çıkarılan ceza yasaları yoluyla anlatır. Bkz. Marx, K. (2009). *Kapital Birinci Cilt* (9. baskı) (Çev. A. Belli). Ankara: Sol Yayınları, ss. 698-705.

duğunu, Batı uygarlığı ile Klasik ya da diğer kültürler arasında ancak organik gelişim seyri açısından bir benzerlik kurulabileceğini de gösterir. Bu benzerlikten yararlanıldığında, kültürden uygarlığa geçişin klasik dünya için dördüncü, Batı dünyası için on dokuzuncu yüzyılda tamamlandığını da söylemek mümkün olur. Üstelik 1800-2000 yılları arasında evrilen Batı kültürü ile Helenizm çağı; Birinci Dünya Savaşı sonrası başlayan yeni süreç ile Helenistik çağdan Greko-Romen çağına geçiş arasındaki benzerlik (Spengler, 1997: 41-44), morfolojik olmanın da ötesindedir ve bugünün evrensellik iddiasındaki Batı mağrurluğunun uygarlık aşamasında yaşadığı bunalımı da açıklar niteliktedir. Greko-Romen çağı, Klasik kültürün yok olma evresini simgelerken; bu zaman içinde yaşanan yozlaşma, Batı kültürünün kültürden uygarlığa yok olma aşamasına gelmiş organik tarihsel gelişim seyriindeki son durumu hakkında da bilgi verir. Yozlaşmaya neden olan ilişkilerin adaletsizliği çok daha görünür kıldığını ve Batı uygarlığının da ancak bu yozlaşma ile koşut bencillik, yayılmacılık ve mağrurluk içeren tarihsel planla varolabildiğini gösterir ki (Spengler, 1997: 45, 46, 49, 50) bu varoluş, bilim ve teknolojiye belirli bir ilerleme sağlasa da insan doğasının gelişimini önlemekte ve daha da ötesi, ilk günah denilen kötü insani yanları (Toynbee, 1991: 26) akılcılaştırarak, insanı kötü kılan temel içgüdüyü gizlemeye yarar sadece.

Aslında sorgulanır hale gelen, sadece Batı uygarlığının barbarlığa doğru evrilen tarihi seyri değil; kendine özgü olduğu ve organik bir gelişim sergilediği düşünülen bütün kültürlerin son aşaması olarak tarif edilen uygarlığın kendisidir. Batı'yı çöküşe iten ve barbar kılan nedenler ile birlikte yaşananlar, Alman Schiller'in okuyucusunu bilmeye cesaret et (sapere aude) diyerek uyardığı ve belki de sadece yine Batı'ya özgü olan ama insan doğası ile ilişkili temel bir uygarlık sorununa götürmüştür bizleri ve romantik şair, bu sorunu bir soruya dönüştürür: Felsefe ve tecrübenin, devri aydınlatışına; hiç olmazsa pratik esaslarımızı düzeltmeye yetecek kadar bilgi edinilmesine; serbest araştırma ruhunun gerçeğin yolunu uzun süre kapamış olan hayal kavramlarını dağıtarak, üzerine taassup ve riya kurulan tahtı temelden sarsmasına ve aklın kendisini aldaticı duylardan ve safsatadan kurtarmasına rağmen zihinler hâlâ niçin karanlıktır ve Batı niçin hâlâ barbardır? (Schiller, 1999: 34). Şairin güzele dair düşleriyle süslü mektuplarında aradığı cevabı, Freud bulur ve bulduğu bu cevabı bütün çıplaklığı seslendirir. Uygarlığı, onu huzursuz kılanı dair uyarır. Bireyin gelişimi ile koşut açıklanabilir olan uygarlığın gelişimi için feda edilen ancak adaletsizliğin yarattığı huzursuzlukla birlikte yeniden ve sürekli ortaya çıkmaya hazır bir temel içgüdüden söz eder. Eros ile kol kola gezdiğini iddia ettiği, uygarlığı derinden etkileyen asıl tehlikeye dik-

kat çeker: *saldırganlık*. Saldırganlık, insanı var eden libidal enerji kadar etkili; onu yok etmeye yönelik çalışan ve libidal enerji ile benzerlik taşıyan ölüm içgüdüsünün dışavurumu olarak ortaya çıkan temel tehlikedir (Freud, 2013: 28, 79).

Saldırganlık içgüdü, uygarlık aşamasındaki Batı'yı ve bugünkü yozlaşmış toplum yapısını daha da anlaşılır kıldığı gibi, bizleri yozlaşmanın ve adaletsizliğin kol gezdiği bir safhada uygarlığın kendine aradığı çıkış yollarını incelemeye yöneltir. Yine, morfolojik benzerlikten yararlanılarak organik gelişimin son aşamasında Klasik çağa bakıldığında, Hıristiyanlığın doğuşu ile birlikte insanlığın kurtuluş reçetesi haline geldiği, yaşanan yozlaşmanın yol açtığı adalet özleminin Tanrısal düşler ile giderildiği görülür. Tarih dışı görülen, büyük bir gelişmeyi öncüleyen değil de kapatan, yozlaşmanın dinamitini ateşleyen ve barbar olarak nitelendirilen Romalıların yaşattıkları sonunda (Spengler, 1997: 45) Hıristiyanlık, yer yüzü cennetini vaat etmesi dışında; inayet yoluna giren klasik çağın insanlarına ruhsal bir aydınlanma sağlayacak; iyi ve merhametli olmanın olanaklarını sunacak ve âdil bir toplumun kuruluşuna hizmet edecektir (Toynbee, 1991: 215-218). Hıristiyanlığın öğütleri bir yandan organik gelişiminin son aşamasına gelmiş bir uygarlığın son çırpınıları olarak görülebilecekken; öbür yandan uygarlığı tartışma konusu haline getiren adaletsizlik ve adaletsizliğin artık engellenemez kıldığı ilk günah karşısında, insanlığın paradoksal olsa da samimi arayışına dair fikir de vermektedir. Benzer çözüm arayışlarının, Batı uygarlığının yozlaşmışlığı; bu yozlaşmışlığın yol açtığı adaletsizlik ve bu adaletsizliğin dizginlerinin boşalmasına neden olduğu, ancak akılcılaştırılarak gizlenen doğal durum karşısında da işe koşulduğu görülür. Spengler, sistematik felsefenin karşısında çözümleri baştan sona tarihî ve izafi; muhakeme şekli psikolojik olan şüpheli felsefesinin doğuşunu bu arayışa bağlar. Schopenhauer ile başlayan hayat iradesi ya da yaratıcı hayat gücüne dair düşünsel düzlem, Nietzsche'nin üstün insanı, Hegelci Marx'ın tarihsel materyalizmi (Spengler, 1997: 57, 58) ve hattâ yozlaşmışlığın varoluşsal bunalımları karşısında Tanrı'ya sığınan Kierkegaard gibi varoluşçuların,<sup>2</sup> Albert Camus'nün deyişiyle kendini yoksun kılana sığınışları (Camus, 2006: 41, 42) hep aynı çözüm arayışının uzantılarıdır.

Freud, dinin Tanrısının yerine kişiliksiz, gölgemsi, soyut bir ilke geçirerek onu kurtardıklarını sanan filozoflara Tanrının adını boş yere anmamasın uyarısı yapsa da bu sığınışın çözüm arayışlarından biri olduğunu

<sup>2</sup> "Kierkegaard'ın teolojisi diriltinin tövbeye çağrısıdır: günaha, umutsuzluğa, tövbeye ve maneviyata, kurtuluş için Hz. İsa'ya dönmeye, iman yeteneğine, yeni doğuma ve Tanrı'nın inayettinin olduğu bir hayata duyulan inanç" der, H. J. Blackham düşünür ile ilgili (2005: 13).



kabul eder. Dinin bu dünyanın sırlarını, eksiksiz bir biçimde anlaşılır kılmanın ötesinde insanı, şefkatli bir inayetin göz kulak olacağı ve eğer işler ters gittiğinde bunun öte dünyada telafi edileceği teminatı ile güçlü kıldı-ğına dikkat çeker. Ters giden şey, adaletsizlik duygusudur ve ihtiyaç duyulan şefkatin bu duygu ile ilişkisini kurmak oldukça önemlidir. Yaşanılan yozlaşmışlığın yarattığı adaletsizliğin, insanların birbiri ile olan ilişkilerinden kaynaklanan ve üstesinden gelmekte zorlandığı tarifsiz bir acı kaynağı olarak ortaya çıktığı görülür. Freud sanatın tıpkı din gibi bu acıların üstesinden gelinebilmesi için önemli bir ikame araç olarak işe koşulduğundan da söz eder (Freud, 2013: 34, 35). İnsanlık şerefini kaybetti fakat sanat onu kurtardı ve değerli taşlar içinde sakladı, der romantik şair Schiller (1999: 37). Dinden yoksun bırakıldığında sanatın sıradan insanın acısına ne kadar derman olacağını kestirmek oldukça zor; ancak Spengler'in sözünü ettiği şüpheçiler gibi Batı sanatının da uygarlığın temel sorunları ile ilgili cevabını düşünmeye zorladığı ve bilmeye cesarete çağır-dığı sorular sorduğunu söylemek mümkün.

Romantiklerden simgecilere, doğalcılardan gerçekçilere, dışavurumculardan izlenimcilere; romandan resme, tiyatrodan modern sanat akımlarının etkisiyle kendine ait bir dil ve gelenek oluşturma yolunda oldukça hızlı yol almış sinemaya Batı uygarlığı, “kuduz böceklerinde, doğanın bir çelişkisi olarak kendi zehirlerinin panzehiri de bulunur” (Montaigne, 2015: 77) cümlesini doğrularcasına sanatı ile kendi sorunlarını tartışmaktan geri durmaz. Şövalyelik çağına özlem ile dolu cevaplar verse de Schiller, asıl sorunun farkındadır. Goethe, Mefisto ile Faust arasında, akılcılaştırmanın çıkmazlarıyla uğraşır. Flaubert, *Madam Bovary*'nin intiharıyla, orta sınıfın güçlenişini değil çöküşünü anlatır. Dostoyevski'nin Raskolnikov'unun kanlı baltasıyla anlatılan, Tanrısı para olan Batı'nın etkisiyle, Ortodoksluk mirasını tüketmiş Rus kalbinde açılan derin yaradır. Dimitri Karamazov ise Tanrısız kalınan dünyada, Caligula'ya<sup>3</sup> dönüşen uygarlığın acımasızlığını tartışır.<sup>4</sup> Uygarlık dizginlerinden boşalmış Juggernaut'un<sup>5</sup> arabası gibi önüne ne çıkarsa çıksın ezerek uçurumun kenarına doğru iler-

<sup>3</sup> Caligula, Albert Camus'nün romanlarından birinin adıdır ve ana karakteri de aynı adla anılır. Tanrısız bir dünyada insan Tanrı olmaya soyunarak iyi ile kötünün aynılaştığı bir düşünceyle eyleyerek varoluşa başkaldırır ve etrafındakilere, dünyayı zehir eder.

<sup>4</sup> Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* kitabında, Dostoyevski'nin kahramanının çektiği acıların kaynağı kapitalizmin ilk dönemlerindeki insanlık dışı niteliği ve özellikle de bunun kişisel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisidir, der. Ona göre Dostoyevski, kapitalizmden bütün benliği ile tiksindir fakat sosyalist bir çözümü de aynı tutkuyla reddeder. Onun kapitalizmin gaddarlığına karşı çıkışı, safsatacı antikapitalist bir romantizmin; sosyalizmin ve demokrasinin bir eleştirisine dönüşür (Lukács, 2000: 70).

<sup>5</sup> Tekerlerinin altına atılarak insanların kendilerini ezdiği bir Hint Tanrısının ismi (Toynbee, 1991: 23).

lerken, Dostoyevski'den neredeyse yüz yıl sonra başka bir Rus, Tarkovski'nin delisi, dünyayı uçurumun kenarına getiren Caligula'ya dönerek, deli bir adam sizden utanmanızı söylüyorsa ne biçim bir dünyadır bu; insanoglunun bütün gözleri içine daldığımız çukura bakıyor diyerek, sığınacak bir şefkat aramaktadır; şair ise şefkati geçmişinde bulur (*Nostalgia*, 1993). Tolstoy ise, bir yandan Çarlık Rusyası'nda yaşanan büyük değişimi yansıtırken öbür yanda bu değişim karşısında 'sevgi neredeyse Tanrı oradadır' diyerek inayete sığınır<sup>6</sup> tıpkı 'Tanrı neredeyse sevgi oradadır'<sup>7</sup> diyen yönetmen Kieslowski gibi (*Three Colors: Blue*, 1993).

Michael Haneke de bu geleneğin devamında yerini alır ve kendi uygarlığına ait sorunları, yozlaşmışlığın diliyle tartışır. Gösteri toplumunun düzeneklerini kullanırken, bu düzeneklerin endüstrileştirdiği uygarlığı, Freud'un yaptığını yaparak tekrar korkutur. Yüzleşmeye cesaret edilemeyen uygarlığına alıştırıldığı biçemin diliyle anlatır ama aynı zamanda nesneleşeni, alınıp satılmaktan kurtarır. Yozlaşmışlığın yarattığı adaletsizliğin çıkışsızlıklarını; bu çıkışsızlıkların akılcılaştırılmış saldırganlıkla bir arada insanlığı nasıl hercümerç haline getirdiğini anlatır. Dizginlerinden boşalan akılcılaştırılmış saldırganlık karşısında belki yeniden ve gene mümkün olur diye merhamete sığınır. Haneke'nin sineması, şüpheli felsefenin başka bir mecrası haline dönüşür ve onun filmleri aslında, bir anlamda da değişik düzeylerde modern toplumun hayal kırıklıklarını yansıtır (Sharrett, 2003: 1).<sup>8</sup>

## ADALETSİZLİK, SALDIRGANLIK VE MERHAMET ÜZERİNE...

Yozlaşmışlığın dili ile ilgili en etkileyici sözler belki de Theodor W. Adorno'ya ait. Ona göre sesler aynı kalsa da modern müzik (new music), başlangıçtaki iç sıkıntısını yansıtamaz hale gelerek asıl özünden uzaklaşmıştır (Adorno, 2002: 183). Lukács ise bunu, yenilikçi edebiyatta olduğu gibi sahiciliğin yitirilişi olarak değerlendirir (Lukács, 2000: 42). Özden yoksun kalışın nedeni, biraz da para ilişkilerinin her şeyin halesinin yitirilişine yol açması ile ilgilidir (Marx ve Engels, 2008: 25). Her şeyin ölçütü para olduğunda, on dokuzuncu yüzyıl Londrası'nda ıslahhanelerde kalan akıl hastalarının ve yoksunların bakımı için ayrılan ödeneklerin fazla bulunarak belediyelerce kesilmesi gerekliliği haklı bulunur. Marx, akıl hastalığının artışı bir yana bu akli durumun yol açtıklarını; ıslahhanelerin bu

<sup>6</sup> Lev N. Tolstoy'un 'Sevgi Neredeyse Tanrı Oradadır' adlı hikâyesinden.

<sup>7</sup> Film finalinde çalan Zbigniew Preisner'in *The Unification of Europe* bestesinin sözleri.

<sup>8</sup> <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> (Erişim Tarihi: 03.03.2014).

hastalarla dolu koğuşlarının yanında bir kadının yatak odası gibi durmayacak pek az ağır vardır ve ağırdaki dört ayaklıların gördüğü muamele, yoksul akıl hastalarının gördüğüne kıyasla duygusal bir aşk ilişkisi gibi kalır diyerek, daha görünür kılar ve aynı zamanda Batı kültürünün yok oluş safhasındaki durumunu anlamamıza yardımcı olur (Marx, 2008: 96). Ancak yok oluşa evriliş ve sahiciliğin yitirilişine dair olan bitenler henüz başlamıştır. Orta sınıfın giderek güçlenişi ve sınıfsal iktidarını savaştığı eski sınıf (aristokrasi) ile paylaşarak kendiyile birlikte yola çıkanları, karın tokluğuna; hattâ kendisi için ayakta kalmasına yarayacak kadar bir parayla günün neredeyse tamamında çalışmaya mahkûm edişi, açıklanışı kolay olmayan büyük bir uygarlık kazanımıdır ve özgündür. Batı uygarlığı, aklın ve teknolojinin eliyle kendini bütün dünyanın hâkimi ilan ederken; barbarca çalıştırmayı (Marx, 2009: 77), uygarlığının önemli bir ölçütü olarak görür. İşçi için tek gereksinim olduğunu düşünür: işçi soyunun tükenmesini önlemek için, çalışırken hayatta kalmasını sağlayacak kadarını ona vermek. Çünkü ücretler gerekli maliyetler arasına girer ve bu gerekliliğin sınırları aşılmamalıdır (2009: 92).

Bir sınıfın egemenliğe yatkınlığı, bu sınıfın kendi çıkarları ve toplumun bütününü bu çıkarlara göre örgütleyecek sınıf bilinci çerçevesinde mümkündür, Lukács'a göre (Lukács, 1998: 120). Orta sınıf, akıl marifetiyle, adalet, özgürlük ve eşitlik gibi unsurları öne sürerek 'karanlık' geçmişe yönelik verdiği büyük mücadelesinde, topraksız köylülerin rızasını üretmeyi ve kendi çıkarları etrafında toplumun geri kalanını örgütlemeyi başarır. Ancak sonradan, hattâ çok kısa bir süre sonra, kendi ilkelerinin varacağı mantıksal sonuçların çıkarlarının ötesine geçebileceğini de fark eder (Adorno, 2006: 108-111). Sözü verilenler, artık rıza üretmeye yara-yan içi boş vaatlerdir. İstenilenin serbest piyasa ekonomisi ve sınırsız sermaye birikimi için çalışır hale getirilen meta üretim süreci gereği belirsizliğin olabildiğince önlendiği, öngörülebilir ve akılcılaştırılmış bir toplumsal düzeneğinin örgütlenebilmesi olduğu görülür. Bu örgütlenmede hemen her şey nicel veriler çerçevesinde ele alınır ve alınıp satılabildiği; daha doğrusu, meta üretim süreci için işe yaradığı ölçüde değerlidir (Wallerstein, 2006: 12-16). Bu değer tek karşılığı ise paradır.

Para ilişkilerinden söz etmeden Yunanlıları anlamak mümkündür; buna karşın Romalılar ancak bu ilişkiler aracılığıyla anlaşılabilir. Spengler böyle söyler. Uygarlığa geçiş ile organik değişim sürecinin son aşamasına gelmiş her uygarlık gibi Greko-Romen de parayı (Spengler, 1997: 46, 48) ve tabii ki ruhsuzluğu simgeler ya da sahiciliğin yitirilişini. Aslında Roma'daki bu durum, yozlaşmanın ikinci safhasını ve bu safhanın yaşattıkları karşısında ortaya çıkan adaletsizlik duygusunun saldırganlığa nasıl

evrildiğini anlamamız için oldukça önemlidir. Ama bu önemli örneği kullanmadan önce belki de kültür ile inorganik hale evrilmiş uygarlık arasındaki farklılıklardan söz edilmesi çok daha doğru olur. Uygarlık şehirlikle ilişkilidir; kültür ise taşra; uygarlıkta topraktan doğan ve büyüyen gerçek insan yerine, akışkan yığınlar şeklinde birbirine dengesizce bağlı olan, yeni bir çeşit göçebe vardır. Şehirliyi Spengler, parazit, geleneksiz, bütünüyle kesin, dinsiz, zeki, verimsiz, köylüyü ve köylünün en ileri şekli olan köy beynini küçümseyen insan olarak görür. Dünya şehri kavramını kozmopolitizm ile birlikte anar. Şehir bütün tarihi ve geniş bölgelerin hayatını kendinde toplamış bir noktadır. Buraya ait olan halk değil, kalabalıktır. Kalabalıklar, keskin ve soğuk zekâları ile kültürün temsilcisi her ne varsa; soyluluk, din, ayrıcalıklar, sülaleler, sanatta görenek ve ilimde bilgi sınırlanması gibi her şeye anlaşılmaz bir düşmanlıkla bakar. Cinsiyetçi ve toplumsal konulardan ilkel içgüdülerle örülü koşullar içinde yeşeren yeni moda doğalcılığına; spor sahaları ve ücret kavgaları ile birlikte şekillenen ekmek ve eğlence tutkusuna değin yeni bir varoluşla sahneye çıkar. Bütün bunlar kültürden uygarlığa kesin geçişi, organik gelişimin, geleceksiz ve önlenemez yok oluşunu haber verir. Bu yok oluşta asıl olan ihtişamdır; fakat bu ihtişam ruhsuzdur ve paraya dayanır (Spengler, 1997: 46, 47). Roma örneğine dönersek, Spengler'in sözleri oldukça anlamlıdır:

Bana göre birinci derecede önemli bir timsal var: Bir 'triumvir' ve güçlü bir inşaat spekülâtörü olan Krasus'un (Crassus) Roması'nda Galyalıların, Yunanların, İranlıların (Parthian), Suriyelilerin önünde titrediği, gururlu kitâbelere sahip olan Roma halkının karanlık kenar mahallelerin çok katlı kiralık evlerinde korkunç bir sefalet içinde yaşaması, askerî genişlemenin neticelerini ilgisizlikle, hattâ bir çeşit spor merakı ile kabul etmesi; Keltleri ve Samnitleri bozguna uğratanların torunları olan birçok ünlü ve eski soylu ailenin, spekülasyonun çılgın hücumundan uzak kaldıklarından, atalarından kalma evleri kaybetmeleri ve berbat daireler kiralamak zorunda bulunmaları; ziyaretçi ve zengin yabancıların bağışlarıyla yaşayan yarı boş Atina'da, Roma'dan gelen sonradan görme turistlerin –Amerikan dünya gezginlerinin Sistina kilisesinde Mikelanj'ın (Michelangelo) eserlerine karşı gösterdikleri aynı anlayışsızlıkla– Perikles çağının eserleri karşısında ağızları şaşkınlıktan açık kalmaları; bütün taşınabilen sanat eserlerinin götürülmesi veya cazip fiyatlarla satın alınması ve eski zamanın alçak mütevazı yapılarının yerine mağrur ve kocaman Roma binalarının yükselmesi. Bu gibi şeylerde –tarihçinin işi övmek ya da yermek değil de

morfolojik açıdan değer vermek olduğundan– görmeyi öğrenmiş her kişi için açık ve ani bir fikir yatar (Spengler, 1997: 47).

Bu fikir bir anda, bugün Avrupa'dan Amerika'ya kaymış, bilim ve teknolojide somut bir fark yaratmış olsa da kültürün ruhsal derinliğinden oldukça uzak ve tamamıyla pragmatik Batı uygarlığına gözlerin çevrilmesini sağlar. Batı uygarlığı yok olmaktadır ve tıpkı Greko-Romen uygarlıkta olduğu gibi yozlaşmıştır. Bu yozlaşmanın sonucu ortaya çıkan adaletsizlik duygusu ise sadece rızası sürekli diri tutulan işçi sınıfını değil, orta sınıfın kendisini de etkisi altına almıştır. Marx'ın söylediği gibi orta sınıf, aristokrasiye yaptıklarının aynısını işçi sınıfından göreceğinden korkmakta haklı olabilir (Marx, 2008: 99); ancak kendi yarattığı uygarlığın yaşattıkları karşısında daha güç durumdadır (Kılınç, 2014: 3). Toynbee'nin, bugün oldukça sınırlı sayıda bir sınıfsal azınlıktan söz ediliyor olsa da bu anahtar azınlığı bunalıma sokan şeyin dünyanın geri kalanını da bunalıma sokacağını (Toynbee, 1991: 23) söylemesinin nedeni budur.

Orta sınıf toplumun ve hattâ kendi düşünüyü kabul ettirmeye çalıştığı dünyanın geri kalanının rızasını, sadece bilim ve teknolojinin sağladığı kaba üstünlüğü ile değil; kültürünün ilk safhalarında taşralı ruhunun derinliklerinden seslenen adalet duygusu ile sağlayabilmiştir. Toynbee'nin tarihçi Al-Gabarti'den alıntılarla süslediği örnek oldukça ilginçtir: Napoléon'un Kahire'yi işgali sonrası yaptığı ilk iş, içinde pratik gösterilerin bulunduğu bir bilim sergisi açmak olur. Tarihçi her ne kadar bu sergiyi, Müslümanları maymun hilelerine kanan insanlar olarak gören işgalcilerin göz boyama oyunlarından biri olarak görse de Fransız bilimini takdir etmekten de kendini alamaz. Bilim ve teknoloji, uygarlığı oldukça akılcı (rasyonel) hale getirir ve hatta güçlü de kılar belki ancak Al-Gabarti'yi daha çok Fransızların adalet duygusunun etkilediği görülür. Akılcı, güçlü ve güçlü olduğu oranda kendini haklı gören bir uygarlık temsilcisi, sona doğru evrilen yaşantısının bu safhasında kültürünün ruhsal derinliğinden gelen sesleri dinleyerek ve biraz da akılcı bir gerekçe ile mağrurluğunu bir kenara bırakır. İlk anda işgale isyan ile verilen karşılığa gösterdiği sert tepkinin cezasını keser. Zorla ev yıkmaktan suçlu görülen Fransız askerleri, Napoléon'un emriyle yaptıklarını hayatlarıyla öder. Ardından öldürülen işgal orduları komutanı General Kleber'in katili, âdil bir şekilde yargılanır (Toynbee, 1991: 72, 73). Orta sınıf temsili Napoléon ideali, bilim ve teknoloji ile değil; adalet ile hükmetmenin mükâfatını alır ve Batı kültürü bütün dünya tarafından belki de sadece bu nedenle kabul görür.

Ancak orta sınıf bugün yaşanan yozlaşmaya ilk zamanlarındaki atılganlığı ile cevap verme kabiliyetine sahip değildir. Önceleri serbest piya-

sa ekonomisinin gereklilikleri ile donanan egemen güçler sadece işçi sınıfını ezerken; bugün hemen her birey önüne çıkan herkese ve her şeye Raskolnikov'un baltasıyla saldırmaktadır. Freud'un söylediği gibi kitle psikolojik bir sefalet içindedir. Toplumsal bağların esas olarak üyelerinin kendi aralarındaki özdeşleşmeler ile sağladığı, önder durumundaki bireylerin ise kitle oluşumunda üzerlerine düşen önemi kaybetmiş olduğu genel bir yozlaşmışlık durumu söz konusudur (Freud: 2013: 72, 73).Orta sınıfın cevap üretmek bir yana, kurduğu uygarlığın ürettiği bu büyük meydan okuma karşısında yaptığı tek şey, kendini korumaya çalışmaktır.

Artık kozmopolitizm ile birlikte anılan görkemli binalar, eğlence endüstrisi ve spor kompleksleri ile düzenlenmiş şehir yaşantısı ve onun kalabalıkları içinde tek başına bırakılmış insanlar söz konusudur. Bu insanlar esnek çalışma yaşamı içinde kendisini var eden karakter örüntülerinden uzak, "kaliteli yaşam" mefhumu peşinde sürüklenerek haklı olarak mutluluğu aramaktadır. Kaliteli yaşamın, tanımlanır ve elle tutulur bir zemini yoktur. İnsan ise kimliğini var eden geleneksel aile bağlarından yoksun ve çekirdek ailesini dahi kuramamış bir biçimde, bu zemini inşa etmeyle uğraşır (Bauman, 2001: 108-113). Meriokratik ideal, insanı baştan suçlu ilan ederken; o adresi açık fabrikasında çalışarak değil, parça işler ile hayatını devam ettirir. Üstelik sürekli, henüz alıştığı mahallesi ve sokağından, komşularının haberi dahi olmadan bir gece yarısı ansızın ayrılmak; bulduğu bir parça işin ardından semtini ve hattâ şehrini değiştirmek zorunda kalır (Sennett, 2002: 9-10). Ölüsünü gömecek bir avuç insanı bir araya toplamayı başarmak şöyle dursun, onu gömmeye tahammül edemeyecek kadar meşguldür. Bu meşguliyet onu daha yalnız kılar; tavsiye edildiği üzere hastasını, uygarlığın armağanı son teknoloji ile donanmış ve vicdanları daha rahat kılan şehir dışında konumlandırılmış bir hastanede, uzmanların eline bırakır (Craib, 2006: 28, 29). Esnek iş planı, ailesizlik, mutlu olmak için peşinde koşulan "kaliteli yaşam" mefhumu ile örülmüş ama sürekli ayaklar altından kayan zemin ve güvensizlik içinde yaşayan ve sadece işe yararlılık ölçütü ile bir arada olan kalabalıklar (Bauman, 2001: 71-73), bütün bireyleri yalnız, orta sınıfı ise yeni bir mitosun içine sürüklercesine deneyim yoksunu bırakır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 58, 59). Freud'un söylediği gibi insanlık artık sırtına yüklenen bu ağır yük; acı, hayal kırıklığı ve üstesinden gelemeyeceği daha birçok görev karşısında (Freud, 2013: 35), uygarlık adına vazgeçtiklerine sarılır. ...*Böyle bir bireysel yazgı ya da kriz ve savaş kolektif bir yazgı söz konusu olduğunda, doğa, kendisini defedeceğini vaat eden sürecin aracılığıyla, gerçek öz-varlığını koruma mücadelesi olarak dizginlerinden boşalır* (Adorno ve Horkheimer, 2010: 52).

İnsanlık âdeta, birbirinin kurdu olduğu toplumsal sözleşme öncesi dönemi yaşamaktadır ve dizginlerinden boşalan şey saldırganlıktır. Saldırganlık ise sanıldığı gibi aksine insanda var olan temel ve bağımsız bir içgüdüdür. Bu içgüdü, erosun (cinsellik ya da daha genel anlamda sevgi) yanında rastlanılan, dünyanın hâkimiyetini onunla paylaşan ölüm içgüdüsünün bir türevidir olarak çalışır ve erosla bir aradayken tanımlanır; ancak asıl önemli olan bunun kökenidir (Freud, 2013: 78, 79). Freud'a göre insanın temel amacı mutluluktur. Mutluluk, yoğun haz duygularının yaşanmasının istenmesi kadar acı ve keyifsizliğin yokluğu anlamına gelir. Yaşamın amacını belirleyen şey mutluluktur; ancak mutluluk olanakları oldukça sınırlı, mutsuzluk olasılığı ise çok yüksektir. Acı insanı kuşatır: ölüme doğru seyrederken ağrı ve kaygıdan yoksun kalmayan vücudu; karşı konulmaz, acımasız ve yıkıcı güçlerle onu mahveden dış dünya ve birbirleri ile olan ilişkileri (2013: 36, 37). Bu son acı kaynağı, en can alıcısıdır ve bu acıdan kurtulmanın şöyle ya da böyle birçok yolu olsa da insan için kendi eliyle yarattığı düzenin koruma ve mutluluk kaynağı olmak yerine niçin acı kaynağı olduğu sorusu daima cevapsız kalır (2013: 45).

Freud, bu son acı kaynağını doğal olan kendi ruhsal bünyemize, daha doğrusu içgüdülerimize bağlama eğilimindedir. Aslında bunun nedeni de oldukça açıktır. Bilim ve teknik aracılığıyla gerçekleştirilenler, insanlığı kusursuzlaştıran kültürel kazanımlardır. Bu kazanımlar ile birlikte insanlığın uygarlıktan talepleri vardır: güzellik, temizlik ve düzen. Toplumsal ilişkileri düzenleme çabasının ilk ürünüdür uygarlık. Böyle bir çaba olmaksızın bu ilişkilerin insanın keyfi iradesine kalması kaçınılmazdır. Fiziksel açıdan daha güçlü olanın içgüdüsel itkilerinin yönlendirdiği biçimde kendi çıkarına göre yaşaması daha muhtemeldir. Bu nedenle kaba kuvvetini işe koşan insanın yerine topluluğun gücünün öne çıkarılması, uygarlığın belirleyici ilk adımıdır. İnsan tek başına kendi tatmin olanaklarını ya da mutluluk ihtimallerini kısıtlayan hiçbir şey tanımazken, topluluk içinde bunların sınırlandırmasını göze alır. Çünkü güçlü ya da değil, toplumsal ilişkileri düzenleyen hukuki güvence nedeniyle hemen herkes sınırlı da olsa acıdan ve keyifsizlikten kaçınabilecek ve mutlu olmayı başarabilecektir. Öyleyse güzellik, temizlik ve düzen gibi taleplerin ötesinde çok daha önemli bir talep daha vardır ki o da adalettir. Adalet, bir kez kurulmuş hukuk düzeninin hiçbir bireyin, grubun, kastın ya da sınıfın yararına bozulmayacağına garantisidir. İçgüdüsel enerjilerden feragat ederek, bunları sınırlandırmaya ya da yücelterek ikame alanlarda verimli bir şekilde kullanılmasını ve dolayısıyla uygarlaşmayı sağlayan bu güvencedir: uygarlık adına, içgüdülerin dışlanması ve yadsınmasına razı olunmasının temel nedeni budur (Freud, 2013: 50-56). Bu güvence nedeniyle eros

(cinsellik ya da sevgi) başına buyruk hareket etmektense, amacı ketlenmiş bir biçimde uygarlığın gelişiminde; ailenin ve hattâ öbürleri ile ilişkilerin inşasında işe koşulur. Uygarlık bir anlamda, erostan büyük miktarda enerjiyi çekerek, onu kendi kullanımına alır (2013: 57-61).

Bugün, kitlelerin psikolojik sefaleti olarak nitelendirilebilecek yozlaşmışlık hali içinde uygarlık adaletten yoksundur. “Kaliteli yaşam” mefhumu peşinde mutluluk ararken herkes baltasını çıkarmış kendi adaletini sağlamayla meşguldür. Meriokratik ideal herkesin kendi bacağında asılacağından çoktan ilan etmiş; insanlık, eğlence endüstrisinin zorunluluklarıyla kenar mahallerin ucube yıkıntıları arasından, kocaman yapıların ve aralarında hiçbir birincil bağ olmayan kalabalıkların ortasına öylece atılmıştır. Para mutluluğun ve dolayısıyla “kaliteli yaşam”ın tek kaynağıdır. Kimsenin kökü yoktur. Kök salınacak anlamlı bir zemin bulmak imkânsızdır. Her gün yeniden tanımlanan ve uyumlu kimlikler makbuldür. Köksüzlük, kaygan zeminler, öylece tek başına bırakılmışlık hali, belirli bir süreye ihtiyaç duyan deneyim ile anlık tatminleri esas alan duyuları aynılaştırır. Sorumlu olmak, sorumluluk almak zorlaşır. Güvensizlik had safhadadır ve sadece güçlü olanın kazanma şansı vardır. Yozlaşmışlığın koşulları, hukuki düzen halini aldığı anda; akıl, saldırganlığı gizlemenin ya da etkili kılmanın aracına dönüşür. Mutluluk olasılıklarının neredeyse tamamen saf dışı kaldığı böyle bir ortamda, eros gibi zorunlu bir içgüdünün akılcı bir biçimde uyanışına engel olmak artık mümkün değildir. Çünkü saldırganlık, insanın sadece zorda kaldığında ortaya çıkan bir savunma mekanizması olmasının çok ötesinde, birincil bir içgüdüdür. Dolayısıyla insan için öteki, işgücünü sömürebileceği, rızası olmaksızın cinsel açıdan kullanabileceği, malını ele geçirebileceği, aşağılayabileceği, işkence edebileceği ve öldürebileceği bir tatmin nesnesi olarak görülür ve bu birincil içgüdü, koşullar elverişli olduğunda, kısıktırıldığında, kendisini engelleyen karşıt ruhsal güçler ortadan kalktığında bir anda ortaya çıkar ve işini görür (Freud, 2013: 68, 69). Eğer Freud, uygarlığın saldırganlıkla sınındığı ve saldırganlığın uygarlığın gelişimi adına tıpkı eros gibi yadsınabilen, yüceltilebilen ve sınırlandırılabilen temel bir içgüdü olduğu düşüncesinde haklıysa ve Spengler’in söylediği gibi uygarlık yozlaşmışlıksa bugünkü koşullar saldırganlık için oldukça elverişlidir. Çünkü insanlar kendini içine alabilecek denli geniş ve düzgün bir filika<sup>9</sup> bulamadığı için can yeleklerine yönelmiştir. Can yelekleri kendini engelleyen zincirlerden kurtulur kurtulmaz dirilip eski gücüne kavuşan keskin yetilerdir (Bau-

<sup>9</sup> Ticari, askerî ya da seyahat amaçlı gemilerde tehlike durumlarında kullanılmak üzere bulundurulmuş sandal ya da küçük tekne.



man, 2013: 76). Sınırlandırılmış olsa da mutlu olmak ya da hiç olmazsa acı ve keyifsizlik veren olasılıklardan kaçınmak adına uygarlığın sözünü dinlediğinde güçsüz olanın hiçbir zaman gerçekleşmeyecek adaletin tecelli etmesini beklemekten başka çaresi yoktur. Öyleyse insanlık kendi adaletini kendisi sağlamak zorundadır. Çünkü akıl, adaletin güçlüden yana gerçekleşmesini temine yararken; içgüdüsel itkiler de ancak aklın sağladığı bilimsel olanakların kullanılması ile tatmin edilebilir. Yararlı olanın saldırganlığın akılcılaştırılmış biçimi olduğunu artık herkes bilmektedir.

Orta sınıf, kendisinin de nesnesi olduğu böyle bir bunalım içinde çözüm üretmekten oldukça uzaktır. Bütün insanlık gibi deneyim yoksundur. Sorumluluk alması zordur. Sorumluluk alması durumunda, yozlaşmış toplumsal düzenin yarattığı kaygan zemin üzerinde kendi çıkarları peşinde koşan diğerleri karşısında başarısız ve mutsuz olması kaçınılmazdır. Mutluluğun feda edilmesi için hiçbir neden yoktur. Gene de alışkanlık gereği hâlâ uygarlığın kalıntılarından korkmasını salık veren vicdanın sesine kulak verebilir; kaygılarının etkisinde kalabilir ve hatta merhamet damarı kabarmış da olabilir; ancak aklının içgüdülerinin kontrolünden çıkmasına engel olamaz ve son anda akli olanın içgüdüsel olanın emrine girdiğine tanık olunur. Durdurulamaz ilerlemenin laneti durdurulamaz gerilemedir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 58):

Başka insanların talihsizlikleriyle ya da gezegenin üzücü durumuyla ilgili kaygılarımıza sağırlaşmış değiliz. Bu türden endişeler hakkında sözümüzü esirgemeyi bırakmış değiliz. Haksızlığa uğramışların savunması için olduğu kadar, paylaştığımız gezegenin korunması için de harekete geçme arzumuzu açıklamaktan caymış değiliz. Bu tür açıklamalar üzerine (en azından arasına) harekete geçmeyi de bırakmış değiliz. Aslında durum tam tersi gibi görünüyor: benliğin kendi kendine gönderme yapmasının fevkalade yükselişi, paradoksal bir şekilde, insanların ıstırabına karşı artan bir hassasiyetle, hattâ en uzaktaki yabancıların maruz kaldığı şiddet, acı ve ıstırapa duyulan nefret ve (çare bulmaya yönelik) yoğunlaşmış hayırseverlikle omuz omuza gider. Ancak Lipovetsky'nin doğru bir şekilde gözlemlediği gibi, bu tür ahlâki dürtüler ve yüce gönüllülük feveranları, zorunlulukları ve uygulamaya yönelik yaptırımları elinden alınmış, 'ego önceliğine uyarlanmış' olan 'acısız ahlâk' örnekleridir. 'İnsanın kendisinden başka bir şey uğruna' harekete geçmesine sıra gelince, tutkular, egonun esenliği ve fiziksel sağlığı her şeyin önüne geçer ve etmek istediğimiz yardımın sınırlarını belirler... Çoğunlukla 'kendimizden başka bir şeye (ya da kişiye)'

bağlılık dışavurumları her ne kadar içten, hevesli ve ateşli olsa da fedakârlık noktasına varmadan durur... (Bauman, 2013: 65, 66)

## VE HANEKE!..

Bütün söylenenler, bunların Haneke'nin sözleri olduğunun düşünülmesi içindi. Asla belirli bir tema üzerine film yapmak üzere yola çıkmam der, kendisi (Akt. Schiefer, 2012:1).<sup>10</sup> Filmleri, film dilinin ötesinde bir gözle değerlendirildiğinde, yönetmenin haklı olduğunu düşünmemek için neredeyse hiçbir neden de yok. Gene Toynbee ile başlayalım. Greko-Romen tarihin bugünkü Batı uygarlığını anlamanın anahtarı olduğunu söylüyor tarihçi. Bunun ilk nedeni belki de kendisinin klasik tarih üzerine aldığı eğitim. İkinci nedeni ise kendisinin de söylediği gibi artık kapanmış bir defteri uzaktan seyredabiliyor olmanın bugünü anlamayı kolaylaştıracağı düşüncesi. Uzaktan seyredildiğinde Greko-Romen bütünlüğü içinde değerlendirilebilir; böylece hiçbir uygarlığın bu sondan kaçınmayacağını anlaşılmaması da sağlar (Toynbee, 1991: 7-13). Bu anlayış, Batı tarihini genel görünümü içinde bütünlüklü bir biçimde göremeyen ve onun da bir sonu olabileceğini okuyamayan yaratıcısı orta sınıf için önemli bir ders. Bugünün modern dünyanın yaratıcısı olan Batılı orta sınıf küçük bir azınlık halinde başına açılan sorunları çözme yeteneğinden yoksun. Nedeni ise bu dersi almamış olması. Toynbee'nin belirttiği gibi, dünyaya ekonomik ve siyasal açıdan hâkim olduğu ya da olunabileceği düşüncesi, orta sınıfı, güneşin sonsuza dek tepelerinde parlayacağına ikna etmiştir; ancak durum hiç de öyle değil; ve üstelik orta sınıf yaşadığı bunalımı, akan tarihî gerçekliği bütünlüklü biçimde göremediği için anlamlandıramıyor bile (1991: 19-27).

Sistematik felsefenin yerine şüpheli bir tavırla belirli temalar üzerinden uygarlığının yaşadığı bunalımı ve karşı karşıya kaldığı meydan okumaları kendi felsefecileri ve sanatçıları aracılığıyla anlamlandırmaya çalışsa da orta sınıf için bütünlükten yoksundur bu bakış. Goethe'nin akılcılaştırılmış dünya ile geçmişin şövalyelik ruhu arasında kalışını bu sınırlı bakışın sonucu olduğunu söylemek mümkün:

Almanya'nın sefaletini yenmeye Goethe'nin bile gücü yetmemiştir; tam tersine, kendi yenilmiştir buna ve Almanların en büyüğünün bu sefaletle yenilmesi, bu sefaletin içten fethedilemeyeceğinin en büyük kanıtıdır... Mizacı, enerjisi, bütün manevi eğilimi, onu pratik hayata

<sup>10</sup> [http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?content-id=1164272180506&artikel\\_id=1332442011817](http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?content-id=1164272180506&artikel_id=1332442011817) (Erişim Tarihi: 20.04.2014)

yöneltiyordu; karşılaştığı pratik hayat da sefildi. Nefret etmesi gereken bir çevrede yaşaması ve bu çevrenin, içinde hareket edebileceği, bağlandığı biricik çevre olması ikilemi, işte Goethe hep bu ikilem içinde bulmuştur kendini. Yaşlandıkça da bu güçlü şair, savaş yorgunu olarak önemsiz Weimar Bakanlığı ardına çekmiştir kendini (Marx, Engels ve Lenin, 2006: 173, 174).

Almanya'yı sefalete iten Batı uygarlığının sözü edilen yozlaşmışlığıdır aslında ve bu yozlaşmışlık, yaşanan adaletsizlik karşısında saklandığı yerden çıkan saldırganlığın, uygarlığın hamurunu mayalayan şey (rasyonalite) ile birlikte dünyayı yaşanmaz kılmaktadır. Ve Haneke, bütüncül bir şekilde görülemediği için anlamlandırılmayan Batı uygarlığının bu halini, sınıfsal aidiyetine rağmen bütün çıplaklığı ile görür ve tartışmayı göze alır. Belirli bir tema ile ilgili film yapmak yerine bütün filmleri baştan sona yozlaşmışlık, adaletsizlik, akılcılaştırılmış saldırganlık ve merhamet üzerinedir. *Ölümcül Oyunlar*'ı (Funny Games) ele alalım. İlk Almanca sürümü (1997) ardından yıllar sonra (2007) Hollywood örneği ile izleyicinin karşısına çıkarılan, klasik film geleneğinden izler taşıdığı için de Haneke'yi popüler kılan ünlü film. Gerçekten gerilimin had safhada olduğu, olayların tıpkı klasik anlatıda olduğu gibi neden-sonuç ilişkileri silsilesi içinde ilerlediği, Guy Debord'un gösteri toplumuna,<sup>11</sup> Adorno'nun ise kültür endüstrisine özgü bulduğu toplumsal düzenlemelerle örtüşen bir anlatıya<sup>12</sup> sahiptir bu film. En azından ilk bakışta öyle görünür.

Film, Mozart'a atıfta bulunan klasik müzik ezgileri ile başlar. Bu giriş oldukça önemlidir. Mozart (1756-1791), Tanrı'nın hükmünün kendileri için hayata geçtiğini ve üzerlerinde parlayan güneşin hiçbir zaman batmayacağını düşünen orta sınıfın en güçlü olduğu ayrıcalıklı dünyanın örgütlendiği zamanları simgeleyen bir bestecidir. Şehir dışındaki villalarına tatile giden Anna (Anne), Georg (Baba) ve Georgie (Çocuk), orta sınıfa özgü gücün ve ayrıcalıkların sona erdiği, uygarlığın geldiği safhada yaşanan yozlaşmışlığın ve sonuçlarının yalıtılmış yaşamlarına dahi sirayet

<sup>11</sup> "Gösteri, nesnelleşmiş bir dünya görüntüsüdür... Gerçek dünyaya bir eklenti, ona ilave edilen bir süs değildir. O, gerçek toplumun gerçekdışılığının can alıcı noktasıdır. Gerek enformasyon ya da propaganda, gerekse reklâm ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleriyle gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut modelini oluşturmaktadır" der Guy Debord (Debord, 2006: 36, 37).

<sup>12</sup> "Bütün dünya, kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir. Film, gündelik algı dünyasının ayısını yaratmayı amaçladığı için, dışındaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımçıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri ampirik nesnelere ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışındaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz devamı olduğu yanılmasını yaratmak o kadar kolay olur..." Adorno'ya göre (Adorno, 2008: 55).

edebileceğinden habersizdir. Aile, kendilerini ayrıcalıklı kılan dünyalarında gücün esrikliği ile büyülenmiş gibidir. Sirenlerin ezgileri karşısında serseme dönen mitos kahramanlarını andırırçasına yalıtılmış dünyalarından gelen sesin, yani arabalarında çalan klasik müziğin eşliğinde gücün zevkini sürer. Ancak bir süre sonra kamera dışarıya çıkar ve tepeden bir açı ile araba takip edilir ve bu sahnede, izleyiciye olabildiğince akılcı bir biçimde düzenlenmiş ve diz çöktürülmüş doğal çevrenin ortasında büyülenmiş ve akıbetlerinden habersiz bir halde yolculuklarına devam eden bir aile manzarası çizilir. Bu görüntülerle birlikte John Zorn'un sert punk müziği de mağrurluğun büyüsunü bozar. Çünkü bu müzik, uygarlığın yozlaşmış diliyle, iç acısıyla seslenir ve orta sınıf için akıbetini haber verircesine klasik müziğin büyüleyici ezgilerini ezer. Bir anda bütün izleyici kendini güvensizliğin eline bırakır: gösteri toplumunun ve kültür endüstrisinin eliyle akıllara kazınan ve akılcı bir biçimde düzenlenen toz pembe dünyanın arkasında gizlenmiş bir gerçektir bu.

Bu sahne ardından gerilimin düştüğü ve gerilime neden olan düğümün çözüldüğü hiçbir an yoktur ve filmin sonuna dek de olmayacaktır. Paul ve Peter adında iki genç (katil) daha önce defalarca denedikleri akılcı yöntemleri ile ailenin tatilini; uygarlığın yozlaşmışlığı karşısında ortaya çıkan meydan okumalara cevap vermekten aciz, kendi elleriyle kurdukları uygarlığın içinde deneyim yoksunu kalan biçare orta sınıfın yalıtılmış yaşamlarını, onlara zehir eder. Kapıları çalındığı andan itibaren artık kaçılacak bir yer kalmadığı görülür. İki katilin akılcı yöntemleri, oyunları karşısında kaçış denemeleri her defasında boşa çıkar. Sıradan gerilim türü izleyicisi, Paul ve Peter'in defalarca denedikleri ve bu kez bu aileye uyguladıkları cinayet öncesi ritüelleri, klasik film anlatısının kurduğu öykü için gerekli olan, sebepsiz ve anlamsız şiddet sarmalı olarak tanımlayabilir. Ancak Haneke'nin tartışmaya açtığı, filmin başından beri karşı karşıya kalınan akılcılaştırılmış saldırganlığın, yalıtılmış dünyalarında üzerlerindeki güneşin hiçbir zaman batmayacağını düşünerek güven içinde yaşayan orta sınıfın mayaladığı uygarlığın bu safhasında ortaya çıkan ve her yere sızan yozlaşmışlığın sonucu olduğu gerçeğidir. Freud'un söylediği gibi saldırganlık temel bir içgüdüdür ve insan, öbürünü kendi isteklerini sadistçe doyurabileceği bir nesne olarak görme eğilimindedir (Freud, 2013: 68, 69). Haneke, uygarlığın bu eğilimi dizginleyemez noktaya gelişine, gösteri toplumunun ve kitle kültürünün düzenlemeleri üzerinden ama bu düzenlemeler eliyle izleyicide katharsise yol açmadan dikkat çeker. Georg'un (tıpkı klasik anlatıyla hemhal olmuş sıradan izleyici gibi), bir yerde Paul'e (genç katillerden biri) kendilerine uygulanan 'sebepsiz ve anlamsız' şiddetin nedenini sorduğunda, katilin zaman zaman kamera-

ya da dönerek (izleyici de anlasın diye) söyledikleri, anlatılanları özetler niteliktedir:

*Paul:* Bilmiyorum... Anlatması zor, sen de biliyorsun... Bu bir oyun... Babası başardı ama o başaramadı. Aslında o kötü ve yozlaşmış bir aileden geliyor. Beş kardeşinin hepsi uyuşturucu bağımlısı. Baba alkolik, annesinin de ne yaptığını siz hayal edin. İşin gerçeği onu beceren de o. Zor ama gerçek.

*Georg:* İğrençsiniz, çocuğun önünde terbiyesizce davranmayın.

*Paul:* Pardon nasıl bir cevap istersiniz, hangisi sizi tatmin eder? Zaten söylediklerim doğru değil. Siz de benim kadar iyi biliyorsunuz. Ona bir bakın. Kötü bir çevreden geldiğine gerçekten inanıyor musunuz? Görüyorsunuz ya o şımarık serserinin teki. Dünyanın pisliği ve iğrençliği onu sarmış. Yaşamın boşluğu altında ezilmiş. Çok zor, bundan emin olun. Görüyorsunuz, yine gülüyor. Pekâlâ, tatmin oldunuz mu ya da başka bir şey anlatayım mı? Aslında o bir uyuşturucu bağımlısı. Bunun için sinirleri bu kadar gergin. Ben de bir bağımlıyım. Şık evlerde oturan zengin aileleri soyuyoruz. Böylece mal alabiliyoruz. Herkes birbirinden habersiz. Yalnız. Kimse kimseyle ilgilenmiyor. Issız doğayla baş başa. Herkes birbirinden korkuyor, artık öyle bu toplum. Bu kadar yeter mi? Daha uzun metraj süresine ulaşmadık mı? Mantıklı bir gelişmeyle gerçek bir son istiyorsunuz değil mi? Oyunun kurallarına uyman yeter ve her şey yoluna girer... (*Ölümcül Oyunlar*, 1997)

Yaşanılan yozlaşmışlık ve onun neden olduğu adaletsizlik karşısında hassasiyetler ne kadar yoğun olursa olsun, fedakârlık noktasına geldiği anda aklın içgüdülerin emrinde hareket edişini ve hassasiyetlerin kişisel çıkarlar karşısında hiçbir şey ifade etmeyişi anlatan etkileyici bir filmdir *Bilinmeyen Kod* (Unknown Code, 2000). Film, oldukça etkileyici bir sahne ile başlar. Balkanlardan Fransa'ya gelmiş Maria adlı bir kadın sokak başında yerde oturmuş dilenirken oralardan geçen Jean adlı bir genç, elindeki kese kâğıdını buruşturarak Maria'nın suratına fırlatır. Bu mağrur durum karşısında kendini tutamayan Afrika asıllı bir başka siyahi gencin, Jean'a gösterdiği tepki gene büyük bir mağrurlukla karşılık bulur. Polisler siyahi genci belki de sadece siyahi olduğu için haksız bulur ve yaşanan adaletsizliğin gerçekliği, orta sınıfın hassasiyetlerinin ikiyüzlülüğü ile birlikte izleyicinin yüzüne çarpılır. Haneke'nin ikinci sinemaya özgü çağdaş anlatı unsurları kullanarak parçalı bir anlatımı tercih etmesinin nedeni, bu anlatımın filmde uygarlığa özgü kalabalıkların birbiri ile bağının fiziksel yakınlığın ötesinde bir anlam ifade etmediğini göstermeye yaramasıdır.

Aynı zamanda böylece asıl olanın sınıfsal farklılıklar ve orta sınıfın öteki ile arasına çizdiği ve giderek belirginleşen sınırlar olduğu da görülür.

Jean'ın çiftçi babasının yanında taşralılığın suhuleti içinde yaşamak yerine uygarlığın kalabalıklarına tâbi hercümerç ve barbarlık içinde yaşama isteği, filmin temel sorununa dair önemli bir ipucudur. Taşralılık, kültürün derinliklerinden seslenerek ötekini önemseyen karşılıksız sorumluluğu öncelerken; uygarlık kalabalıklarının içinde kişisel çıkarların bencilce hayata geçirilmesi anlamına gelir. Bu bencillik ötekini sadece içgüdülerini doyuracağı bir nesne olarak görür ki, Maria'nın yüzüne fırlatılan kese kâğıdı, engellenen içgüdülerin saldırganca hayata geçirilebileceğinin güzel bir örneğidir. Jean'ın ağabeyi, sevgilisi oyuncu Anne'a Balkan mezaliminden fotoğraflar ile hassasiyetini içeren mektuplar yollayan bir savaş fotoğrafçısıdır. Dönüşü ile birlikte bu hassasiyetin şifreli kilitler ile korunmuş evlerin; sadece kendilerinin eğlenebildiği restoranların içinde saklı, bir araya gelinen yemeklerinde, kendi gibi ayrıcalıklı orta sınıf temsili arkadaşları ile yaptıkları entelektüel sohbetlerinin malzemesi olmaktan öteye geçmemesi ise ayrıcalığa dayalı hâkimiyetin mağrurluğunun tezahürüdür. Tıpkı Kraliçe Elizabeth'in (1533-1603) sokakta serkeşçe dolaşan ve dilenenler karşısında gösterdiği tepkinin akılcı bir benzeridir yaşananlar aslında ama artık orta sınıfın saklanacak yeri yoktur. Yozlaşmışlık ve yarattığı adaletsizliğin saldırganlığa evrilişi ile birlikte ortaya çıkan şiddet karşısında etrafına ördüğü duvarların orta sınıfı koruması zordur. İkiyüzlülüğü ile örülü uygarlığının yüzüne tükürterek orta sınıfı kendine getirmeye çalışır, Haneke. Cezayir asıllı Fransız gençlerden biri bindiği metroda bir süre taciz ettikten sonra Anne'ın yüzüne tükürür; tükürür ama tıpkı bugün ötekileştirilerek paramparça edilmiş ülkelerinden Avrupa sınırlarına dayanmış Ortadoğulu göçmenlere yapıldığı gibi Maria sınır dışı edilir ve tekrar geri gelmek zorunda kalsa da Batı çıkarlarının paramparça ettiği Balkan topraklarına, evine döner. Vicdanlar sadece uygarlığın vaatleri nedeniyle sızlar. İnsanlık her ne olursa olsun içgüdülerinin esiridir.

Kişisel çıkarların saldırganca gözetilmesi yozlaşmışlığın uygarlığı anlamsız kılışı ile ilgili olduğu kadar, orta sınıfın her zaman bunu önceliyor olması ile de ilgilidir. Asıl olan bu çıkarların toplumun geri kalanı için hiçbir şey ifade etmez hale gelişi ile birlikte açığa çıkan saldırganlığın orta sınıfı hâkim kılan aklın öncülüğünde daha zekice işe koşuluşudur. *Piyano Öğretmeni* (The Piano Teacher, 2001) saldırganlığın temel bir içgüdü olarak, doyurulmamış ve uygarlık adına başka alanlara zerk edilmiş erosun, ilk insanda olduğu gibi olanca haşmetiyle dışavurumunu gözler önüne seren ve aynı zamanda, saldırganlığın zekice hayata geçirilişini ör-

neklendiren bir filmidir. Profesör Kohut, akılcılaştırılmış, öngörülebilir ve oldukça düzenli olan yaşamına koşut gün geçtikçe bastırılmış içgüdülerinin etkisiyle hareket eden, bu etkinin bütün kariyerini alt üst etmesini engelleyemeyen bir piyanist olmasının ötesinde uygarlığın kendisini simgeler aslında. Uygarlık çöküş içindedir ve onu mayalayan eller, bu çöküşün önüne geçmekten acizdir. *Kış Gezgini*'nin (Die Winterreise, 1828) ezgileriyle birlikte kulaklarda çınlayan sözlerinin de bu çöküşe atıfta bulunmak istercesine piyano öğretmenin yaşamına eşlik ettiği görülür. Bir yerde Schubert ezgilerine eşlik eden sözlerinde solistine şunları söyler: *Bir firmına koptu, gökyüzü gri bir elbiseye büründü; bulutlar paramparça oldu, büyük bir karmaşa içinde...*

Karmaşa aslında yozlaşmışlığın pornografik görüntüsüdür. Bu görüntünün söylediği hazza dayalı yaşantının saldırganlığın en üst düzeyde dışavurumu ile birlikte bütün yaşamı esir alışıdır. Bu yaşam kültürün uygarlığa evrildiği inorganik safhadır. Filmin neredeyse her görüntüsüne sızmış bu inorganik safha, Profesör Kohut'un öğretmenliğinde hazırlanan Schubert'in *Kış Uykusu* resitalinin prova kesitleriyle kesintiye uğratılır. Solist piyona eşliğinde yaptığı provada sık sık *Kış Uykusu*'nun şu dizelerini seslendirir: *Köpekler havlıyor, zincirlerini zorluyorlar, insanlar ise yataklarında uyuyor...* İnorganik olanın gösterisi ise uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü düşür (Debord, 2006: 42).

Kohut, uygarlığın erosun saldırganca dışavurumu ile örgütlenmiş bir toplumsal düzeneğin tam ortasına düşmüş perişan halinin temsilidir ve uygarlık, ne kadar çırpınırsa çırpınsın batmaktadır. Aklın öncülüğünde gelişen bilim ve teknik, uygarlığı daha çekici kılarken paradoksal bir biçimde insan doğasını geliştirmek yerine belirli bir süre yatıştırmıştır. Yozlaşma kaçınılmazdır. Bilim ve teknik uygarlığın kendini daha çekici kılmak üzere düzenlediği gösteriyi mümkün kılmıştır sadece. Yaşamın içinde çekilir çekilmez yozlaşmışlığın gerçekliğinin bütün çıplaklığı ile göstereceği tek şey, insanlığın dünyaya adımını ilk attığı ânin korkutucu manzarasıdır. *Kurdun Günü* (Time of the Wolf, 2003) bu korkutucu manzara ile açılır. Bütün teknolojik olanaklardan yoksun kalındığı bir anda, belirli bir süre korunabilmek için kendine bir sığınak arayan Anne ve ailesinin kır evlerinde karşı karşıya kaldıkları canilik, âdeta toplumsal sözleşme öncesi dönemi andırır. Doğayı dize getirmek için kullanılan teknolojinin insan doğasının gelişmesini önlediğini doğrulayan bu manzara karşısında izleyicinin kendisine soracağı tek soru itiraf etmesi zor olsa da böyle bir durumda kendisinin de benzer bir şekilde davranıp davranmayacağı olacaktır. Söylediklerine bakılırsa Haneke'nin istediği de budur.

*Kurdun Günü Elektriğin artık olmadığı, suların musluklardan artık akmadığı bir zamanda insanların birbirlerine nasıl davranacağına ilişkin bir filmdir... ve aslında insanlığın ilk kaygılarına odaklanmaktadır* (Akt. Sharrett, 2003: 9).<sup>13</sup>

Haneke'nin söylediği ise teknolojiye rağmen barbarlık, zaman zaman yaptığı gibi uygarlığın bir yerlerinde gün yüzüne çıkacağı zamanı beklemek üzere saklanmaktadır ve artık saklandığı yerden çıkmaması için hiçbir neden yoktur. Uygarlık tıpkı şimdi olduğu ve gösteri toplumunun sahte düzenlemelerin arkasında gizlendiği gibi güçlünün gücü oranında hayatta kalma şansının artacağı başka bir toplumsal modele dönüşmekten geri durmayacak kadar hazırdır. Saklanılan saklandığı yerden çıkmasını diye Haneke, öleni çağırır ve merhamet diye bağırır. Anne'ın oğlu bütün masumiyeti ile yaşananlara anlam veremeyerek soyunur ve ısınmak için yakılan ateşin içine atar kendini. Onun merhamet çığlığını duyan bir adam onu kucaklayarak izleyiciye şöyle seslenir: *Göreceksin her şey düzelecek. Belki de yarın. Belki yarın büyük bir araba gelecek buraya. Bir spor araba. Bahse girerim seviyordundur onları ve bir genç dışarı çıkıp, her şeyin yoluna girdiğini söyleyecek. Kızarmış güvercinlerimizle içecek bol bol suyumuz olacak ve belki de ölen tekrar hayata dönecek. Ne dersin?* (Time of the Wolf, 2003)

Haneke'nin filmlerini birbirinin devamı gibi algılamak doğru olmaz muhtemelen. Böyle bir değerlendirme yanlış okumalara neden olabilir. Ancak insan, onun filmlerini uygarlığın meydan okumalarını kendine konu edinen büyük bir filmin sahneleri gibi değerlendirmekten de kendini alamaz. Onun filmleri büyük bir filmin sahneleri gibidir. Bir sahnesinde uygarlığın yozlaşmışlığı karşısında ilk zamanlarına dönen insanlığın halleri; öbür sahnesinde, bu hallerin zekice olduğu şüphe götürmez gizlenme çabası ve başka bir sahnesinde de, bu çabanın işe yaramazlığı ve bu duruma neden olan ikiyüzlülüğün açmazları konu edilir. Böyle olunca da bu sahneler ister istemez uygarlığı esir alan sorunlarla birlikte anılarak birbirine bağlanır ve belki de en anlamlısı da budur. Böyle filmlerden biridir *Saklı* (Hidden, 2005). Uygarlığın yüzleşemediği karanlık geçmişine atıfta bulunur. Kabul edilemez gerçekliği, bu gerçekliği sahteliğini defalarca (George'un evine ve işine bir zarf içinde gelen imzasız resimler ve videolar) uygarlığın yüzüne vurmaya çalışır Haneke, George'un karanlık geçmişi de bu gerçekliğin somut örneklerinden sadece biridir ve simgeseldir. Cezayirli evlatlık kardeşini (Majid) özgürlüklerin beşiği Fransa'da yaşanan ve oldukça politik sayılabilecek olaylara karışmasını bahane ederek

<sup>13</sup> <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> (Erişim Tarihi: 03.03.2014).



ihbar edişini, tıpkı orta sınıfın beraber yola çıktıklarını iktidar yolunda yarı yolda bırakışı gibi ele alır Haneke. Ait olduğu sınıfın adalet, özgürlük ve eşitlik gibi palavralarını insani bir dramın çarpıcı sonu ile uygarlığın yüzüne vurur. Majid, George'un gözü önünde boğazını keser, kanlar fışkırırken bu yabancılaştırıcı sahne karşısında Haneke izleyenleri şoka uğratmaya çalışır. Uygarlığı kuran kanlı ellerin, barbar diye tanımladığı öteki karşısındaki aczidir sorun. George'un tıpkı ait olduğu orta sınıf gibi, dünyanın hâlâ kendi istediği yerde durduğunu sanarak, kurduğu uygarlığın vaatleri ile ilgili tartışırken; bu vaatlerin vakti saatinin geçtiğini ve şu an yaşananların bu vaatlerin hiçbir zaman gerçekleşmemesi nedeniyle uygarlığın sonunu hazırladığını görmesi için bu şoka ihtiyacı da vardır. Gösteri bütün yalanlarına rağmen sahte olduğunu bağırılmaktadır. Bu bağırış karşısında kendi kişisel hikâyesi ile baş başa kalan George'un kulaklarını tıkarcasına yorganın altına saklanmaktan başka çaresi yoktur:

Saklı, sahici düzeyde yapılmış, Fransa'nın Cezayir'i işgaliyle ilgili bir film; fakat daha kişisel bir hikâye üzerinde duran bir film. Özellikle kişisel suçluluğu, bu suçluluğun inkâr edilmesini anlatan bir film. Ana karakter, öbür Arap karakter ile birlikte bir Fransız Erkeği. Fakat bu filmi, bireysel suçluluk ile ilgili politik bir hikâye olarak görmekten çok, geçmişin bir hikâyesi olarak görmek açıkçası yanlış olur. Bu yüzden bu filmin hikâyesi politik değil de felsefi olarak nitelendirilebilir (Akt. Sharrett, 2003: 9).<sup>14</sup>

Bu felsefi tartışmanın temelleri, uygarlığın ilk safhasında; Batı'nın uygarlığa evrilişi seyrinde, feodal bağların çözülüşü arifesinde, para ekonomisine geçişin hemen öncesinde atılır. En azından Haneke, *Beyaz Bant*'ta (The White Ribbon, 2006) bunu ima eder. Beyaz bant, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce bir Alman kasabasında, etkisini gittikçe yitirmiş ancak bir biçimde devam eden feodal ilişkiler içinde oldukça faal ruhban sınıfını temsil eden bir rahibin çocuklarının koluna bağladığı; masumiyeti ve safiyaneliği simgeleyen bir bağıdır. Haneke, bu bağın kutsallığına inanan ve inandıran sınıfsal ilişkiler örüntüsü içinde yaşayan kasabaya özgü toplumsal düzenin hiç de görüldüğü gibi olmadığını; filmin başından sonuna kadar bilinmezliğini koruyan ve üstü kapanan gizemli olayların iç yüzünü tarihsel romana özgü anlatı biçimine başvurarak görünür kılar. Kamerasını yozlaşmışlığa ve onun koşullandırdığı adaletsizliğe giden yolda engellenemez hale gelen içgüdüsel itkilerin ve tabii ki saldırganlığın toplumu esir almasının ilk zamanlarına çevirir. *Beyaz Bant*, beyinin top-

<sup>14</sup> <http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

raklarında çalışmaktan başka çaresi olmayan marabaların, kasabanın rahibinin de onayıyla karın tokluğuna razı olmak zorunda oluşunu, aksi halde de toplumsalın dışına itilerek cezalandırılışını resmeder. Var olan sınıfsal ilişkiler içinde etkin kasaba doktorunun temsili ayrıcalığı nedeniyle kızına uyguladığı istismara göz yumulduğu toplumsal düzenin halet-i ruhiyesini konu eder. Bu halet-i ruhiye yozlaşmışlığı, adaletsizliği ve saldırganlığı mistik bir gizemle olağanlaştırır ve beyaz bir bağ ile görünmez kılar; uygarlığın bugünkü safhasında Batı, bütün olup biteni akılla olağanlaştırıp başarı ile taçlandırır. Değişen hiçbir şey yoktur ve Haneke bu filmi, sanki izleyicinin bunu anlaması için kullanır.

Oysa uygarlığın “şafağında hızla çoğalan ütopyacı tasarılar, mutsuzluk nedir bilmeyen bir toplumun çerçevesini çizerken, esas olarak orta sınıfa ait düşleri ve özlemleri yansıtmış, dolaşıma sokmuş ve kaydetmiştir” (Bauman, 2013: 73) der Bauman. Ancak Haneke, tasarılar ile gerçekliğin nadiren birbiriyle örtüştüğünü söyler *Aşk'ta* (Amour, 2012). Yaşlı Anne, kocası George'a bunu söylediğinde, tasarıların iflas ettiği, orta sınıfa ait düşlerin ve özlemlerin uygarlığa feda edildiği, herkesin kendi için yaşadığı ve kişisel çıkarların içgüdülerin güçlü etkisi altında doyurulduğu acımasız bir dünya söz konusudur. Bu dünyaya rağmen aşk ile yaşamak zordur. Sorumluluk almanın, ötekini karşılıksız sevmenin ve fedakârlığın mutsuzlukla aynı anlama geldiği bir dünyada mutlu kılan tavsiye edildiği gibi akılcı olanı yapmaktır: ölümleri yaşam alanlarının dışında gösteri düzeninin ötesinde bir yerlere defnetmek; hastaları uzmanların eline terk etmektir. Yas bile uzmanlaştırılmıştır:

Ölüm, ölmek ve yas tutmak artık günlük yaşamla bütünlük içinde değildir; ölüm, önce tıp kurumlarında bir alt-bölüm haline getirilerek tecrit edilmiş bir alana, sonra da bu konuda uzman kurumlara –bakımevlerine– taşınmıştır. Yas, bu yüzyılın büyük kısmında düzensiz biçimde ‘sürüklenmiş’, yas tutmayla ilgili yerleşik toplumsal kuralların geçerliliğini kaybedişinin ardından da yavaş, nispeten yalıtılmış bireylere rehberlik edecek ‘uzmanlar sistemler’ çıkmaya başlamıştır (Craib, 2006: 28, 29).

George'un felçli eşini akılcı bir biçimde işini sadece parası için yapan uzmanların eline bırakmayı, böyle bir dünyaya karşı etkileyici bir meydan okuyuştur. Saçı taranırken canının acıtılmasına bile tahammül edemediği büyük bir aşkla sever Anne'ı George, ama bu aşk uygarlığın ihtiyaç duyduğu ve çoktan yitirilmiş merhamet duygusunu içerir aynı zamanda. Onu bakımevlerinin insafına terk etmez, kendi elleriyle acısına ortak olur. Bu acının eşi için çekilmez bir hal aldığı ve geri döndürülemez oldu-

ğunu anladığı anda da kendini feda eder. Aşkını feda eder. Sevdiğini öldürür ve meşguliyetlerin cenaze törenlerini, olabildiğince akılcı kıldığı uygarlığa inat, ölüsünü özenle ebediyete uğurlayacak kadar insanidir. Bu insani durum, Haneke için, uygarlığın paradoksal bir biçimde ihtiyaç duyduğu şeye, merhamete dair konuşması için büyük bir fırsat olur. Bu film âdeta Haneke'nin bütün filmlerinin son sahnesidir ve merhamete dairdir:

Umutları çökeldikleri gerçeklikler içerisinde çoğu zaman fark etmek zordur. Görünen o ki kendi zenginliklerinin ve hazlarının peşinde ben-cil bireylerin işlettiği piyasanın 'görünmez eli', insanları karşılıklı zulümlerin dehşetinden korumakta isteksiz ve aciz kalmıştır. Elbette, ne çoğu insanı tutkularının bağımlılığından kurtarmayı ne de özgürleştirilmekte başarılı olduğu azınlığı mutlu etmeyi başarmıştır. Kişisel çikara aykırı olduğu iddia edilen ve kişisel kazançlara ilişkin temkinli ve mantıklı hesaplamalar sonrasında yüz çevrilecek ve belki de bastırılacak dürtülerin, mutluluk için, en saf kişisel yararların izinden gitmek kadar vazgeçilmez olduğu anlaşılmıştır. İnsanların yaşamlarında tatmin olmadıkları için, almaya, mahremiyetlerini korumaya, kendilerini savunmaya olduğu kadar, vermeye, sevmeye ve paylaşmaya ihtiyaç duydukları ortaya çıkmıştır (Bauman, 2013: 77, 78).

## SONUÇ YERİNE...

Thomas S. Eliot kültürün aktarımında seçkinlerin rolünden söz eder. Seçkinler, sınıflı toplumda şu ya da bu sınıftan değil de genellikle hâkim olan sınıftan gelir ve kültürün, hâkim sınıfın çıkarları etrafında örgütlenebilmiş toplumun geri kalana aktarımını sağlayan insanlardan oluşur. Bu grup, içinden çıktığı sınıfın değerlerini, üstünlüklerini, ideallerini ve vaatlerini önemli bir seçkinlik ölçütü haline getirir ve sonraki hâkim sınıfın bu ölçütleri kendilerine kıstas almasını garanti eder. Orta sınıfın burjuvaziye evrilen iktidar seyrinde aristokrasinin kültürel ölçütleri gene kültürel seçkinler eliyle orta sınıfın erişmeye çalıştığı, öykündüğü ölçütler olarak işlev görmüştür. Ancak bugün sadece başarı esasının önem taşıdığı kitle toplumunda, daha doğrusu kültür endüstrisinin her şeyi birer gösteri haline getirdiği bir zamanda seçkinlerin yetiştirilmesinde nasıl bir yol izleneceği oldukça kuşkuludur. Çünkü başarı kıstası esas alındığı andan itibaren seçkinlik sürekli değişen bir grup özelliği gösterir (Eliot, 1981: 33- 38). Aslında uygarlığın yozlaşma ile eşdeğer görülüyor ve inorganik bir yapı olarak niteleniyor olması ile örtüşen bir kaygıdır bu. Bu kaygının gerçek olması nedeniyle belki de Batı uygarlığı bugün karşı karşıya kaldığı meydan okumalara cevap üretemiyor. Yozlaşmışlık ve onun yarattığı adalet-

sizlik ile birlikte artık dizginlenemez hale gelen ve üstelik insanlığın geldiği akli aşamada olabildiğince zekice hayata dönen saldırganlık, büyük birer meydan okuma halinde uygarlığı zorlarken; kendilerini seçilmiş insanlar olarak gören Batılı orta sınıf (Toynbee, 1991: 99), kendisine aktarılan kültürel birikimi kitle toplumu sürecinde taşıma ve aktarma üstünlüğünü gösterecek yeteneği üretmediği için bu meydan okumalara cevap üretmek bir yana kendini korumaktan bile aciz kalıyor. Belki de olması gereken oluyor. Toynbee, uygarlıklar kurulduktan sonra meydan okumalara karşılık vererek büyürler, der. Üstesinden gelemedikleri bir tehditle karşı karşıya kaldıklarında ise parçalanır ve yıkılırlar (1991: 51). Bugün Batı uygarlığı fizikî olmasa da er ya da geç gerçekleşecek bu durumun psikolojisini yaşamaya çoktan başlamış, kültürel dönemine ait değerleri koruyamadığı ve taşıyamadığı için genişlemesine ve kendisine öykünülmesine olanak sağlayan gönüllerdeki kabulü yitirmiş ve hattâ Batı uygarlığı vaatleri çoktan parçalanmıştır. Haneke, seçkin bir tavırla karşı karşıya kalınan tehlikeye, sinemanın elverdiği ölçüde ve sanatın gücünün yettiğince dikkat çekerken; bu parçalanmışlığın halet-i ruhiyesi üzerine söz söylemeye çaba sarf eden ender yönetmenlerden biridir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2002). *Essays on music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2006). *Eleştiri* (2. baskı) (Çev. M. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (3. baskı) (Çev. N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen).
- Adorno, T. W. Ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. N. Ünler, E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Yaşam Sanatı* (2. baskı) (Çev. A. Sarı). İstanbul: Versus Kitap.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür* (Çev. E. Uşşaklı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Botton, A.D. (2008). *Statü Endişesi* (4.baskı) (Çev. A. S. Bayer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Camus, A. (2006). *Sisifos Söyleni* (9. baskı) (Çev. T. Yücel) İstanbul: Can Yayınları.
- Comte, A. (2001) *Pozitif Felsefe Kursları* (Çev. E. Ataçay). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Craib, I. (2006). *Hayal Kırıklığı* (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu* (2. baskı) (çev. A. Ekmekçi, O. Taşken) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliot, T. S. (1981). *Kültür Üzerine Düşünceler* (Çev. S. Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Freud, S. (2013). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (4. baskı) (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılınç, B. (2014). *Michael Haneke Filmleri: Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları*. Konya: Literatür Yayınları.
- Lukács, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (5. Baskı) (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Marx, K., Engels, F. ve Lenin, V.I. (2006). *Sanat ve Edebiyat* (2. baskı) (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basın Yayın.
- Marx, K. (2008). *Gazete Yazıları* (Ç. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sel yayıncılık.
- Marx, K. (2009). *1844 El Yazmaları* (5. baskı) (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, K. (2009). *Kapital Birinci Cilt* (9. baskı) (Çev. A. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Montaigne (2015) *Denemeler* (26. baskı) (Çev. S. Eyüpoğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Schiller, F. V. (1999). *Estetik Üzerine* (Çev. M. Özgü). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sennett, R. (2002). *Karakter Aşınması* (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Spengler, O. (1997). *Batının Çöküşü* (2. baskı) (Çev. G. Scognamillo, N. Sengelli). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toynbee, A. (1991). *Medeniyet Yargılanıyor* (Çev. U. Uyan). İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Wallerstein, I. M. (2006). *Tarihsel Kapitalizm* (4. baskı) (Çev. N. Alp). İstanbul: Metis Yayınları.

## İnternet Kaynakları

<http://www.kinoeye.org/04/01/interview01.php> (Erişim Tarihi: 03.03.2014)

<http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?content->

[id=1164272180506&artikel\\_id=1332442011817](http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?content-id=1164272180506&artikel_id=1332442011817) (Erişim Tarihi: 20.04.2014)

# DEMİRKUBUZ SİNEMASI: KÖTÜLÜK ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

**Asuman Susam**

*Aşağıya, cehennemın ağızını açmış çukuruna bakan herkesin başı döner.*

Kierkegaard

90'lerden sonraki verimlerine baktığımızda oluşan ortak özellikleriyle 'Yeni Türkiye Sineması'ndan rahatlıkla söz edebiliriz. Bu sinemanın kurucu yönetmenlerinden biri hiç kuşkusuz Zeki Demirkubuz'dur. Auteur yönetmen özellikleriyle ilk filmlerinden bu yana eşsizliğin, kusursuzluğun değil kendine özgülüğün, orijinalliğin peşinde bir sinemada ısrar eden Demirkubuz, Yeşilçam yönetmenliğinin anonim tavrından kişisel öğelerin vurgulandığı bir sinemaya geçişin en önemli temsilcilerindendir. Yönetmen, hayat ve sinema ile oluşturduğu bağı özgün metinler ve sinematografik özelliklerle kurarak film diliyle kendine özgü bir dünya yaratmayı başarmıştır.

“Yalnızca bir meta olarak tüketilmek istenmeyen her çeşit sanatın amacı, kuşkusuz, kendine ve çevresine, hayatın ve insanlığın varlığını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hattâ belki de hiç açıklamaya bile gerek kalma-

dan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir.”<sup>1</sup> Demirkubuz sineması da böyle bir oluş sürecinin deneysel alanında varlık bulur. Onun sineması da çözümlenmelerle, yanıtlarla pek ilgilenmez; içe bakmak, derinlerimizi keşfe çıkmak, oluş süreçlerindeki eyleyen özne hallerimizin içindeki beni anlamak için sinema yapar. O nedenle yanıtlar veren bir sinema olmaktan çok sorular soran bir sinemadır onunki.

Topluma değil bireye odaklanır yönetmen ısrarla filmlerinde. Bu kimilerince toplumsalı gözden kaçırma sayılsa da yönetmen bu ısrarlı tercihini şöyle açıklar: “... Tek şansı olan sinema kişisel sinemadır. (...) Kişisel sinema ile kastettiğim toplumsal, sosyolojik, ulusal olmama durumu değil. Zaten doğası itibarıyla kişisel olan bir şey bunları da içerir. (...) Bana göre her şeyden önce toplumsal olan, bütün mazlumiyetine, edilgenliğine rağmen, faşizm olma durumudur. Toplum dediğimiz olgu her şeyden önce müdahale ögesinin ön planda olduğu, birinin dediği gibi, sadece korunma duygusuyla en başta ortaya çıkmış, iktidarın ele geçirilmesiyle, insanı, bireyi yok etmekle eşanlamlı bir konuma dönüşmüştür. (...) Tarih bireyin toplumsal olana karşı savaşımıdır.”<sup>2</sup>

Zahit Atam, Auteur kurama dair Sarris Andrew’un “1962 Yılında Auteur Kurama Ait Notlar” çalışmasından söz ederken<sup>3</sup> Auteur yönetimde bulunması gereken üç temel özelliğe vurgu yapar: teknik performansla ortaya çıkan yetenek ve beceri, ayırt edici kişisel özellikler ve filmlerle kurulan içsel anlamla yönetmenin yaşamı arasındaki gerilim. Demirkubuz’un ki, anlam arayışının bağlamını temelde kötülük ve yenilgi meselesine odaklanarak gerçekleştirmesiyle, karamsar tonlu varoluşçuluğuyla, çerçevelemelerinden kurgu ritmine ve stiline, oyuncu seçim ve kullanımına, ışık ve efektle arasına yerleştirdiği mesafeye dek kendine özgünlüğünün çemberi içinde ve o çemberi sürekli genişleterek zaman zaman ona amorf biçimler aldırılmayı göze alarak sürdüren bir sinemadır. İnatçı bir tutarlılıkla oluşan Demirkubuz sinematografisi, edebiyat yaratmaya çalışan bir yönetmenin içerisi-dışarısı gerilimine odaklanarak, daha çok içeriden çıkardıklarıyla dışarıya bakarak oluşmuş bir sinemadır.

Varoluşçuluğun sınırlarında kendi iç özgürlüğüyle anlam arayan daha çok da anlamları yıkmaya çalışan yönetmen, filmlerinde kendi tekstlerini oluştursa da zaman zaman büyük yazarlarla gerçekleştirdiği uğraklarla da

<sup>1</sup> A. Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Çeviren Füsün Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 42

<sup>2</sup> Ruken Öztürk, *Kader: Zeki Demirkubuz*, İstanbul, Dost Kitabevi, Ankara Sinema Derneği, 2006, s. 59.

<sup>3</sup> Zahit Atam, “Yeni Sinemanın” Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniv. Sos. Bil. Enst. İstanbul: 2010, s. 256.

arayışlarına dair bir şeyler söyler. O sözler anlam kazanmaya en başta yazar seçiminden başlar. Dostoyevski, Camus ve Nahit Sırrı Örik... Zeki Demirkubuz uyarlamalarına bakmak, uyarlama koşulları ve tekniklerinin çok ötesinde bambaşka bir soyutluğun alanında durmayı gerektirir o nedenle. Sinemaya başlamadan çok önce edinmeye çalıştığı edebiyatçı tavırını en çok ele veren filmleri o nedenle *Yazgı*, *Kıskanmak* ve *Yeraltı*'dir sanki. Birbirine hiç benzemeyen bu üç yazar, hangi özellikleri nedeniyle bir yönetmenin yaratım dünyasına sızmışlardır? Ayırıcı özelliklerinden çok birleştirici özelliklerine yoğunlaştığımızda her üç yazarın da kendi dünya algıları içinden ele aldıkları meseleler, felsefenin yüzyıllardır yanıt aramakta olduğu konulardır: kötülük, kader ve yenilgi...

*Yazgı*, bir devlet dairesinde memur olan Musa'nın merkezinde gelişen olaylarla kurulmuştur. Olaylara, çevresine ve yakınlarına karşı kayıtsız biridir Musa. Hayatın akışına kendini teslim etmiştir, neredeyse hiçbir durum karşısında iradi bir eylem geliştirmez. Hiçbir şeyi sorgulamaz, başına gelen her şeyi sineye çeker, kabul eder. İçinden olumlu ya da olumsuz neredeyse hiç duygu çıkmaz. Annesi ölür hiç tepki vermez, kendisiyle evlenmek isteyen birine sadece o istediği için karşı koymaz. Karısı onu patronuyla aldatır. Patron karısını ve çocuklarını öldürür suçu Musa'nın üstüne atar. Bu durumda da o kendini kurtarmaya yönelik hiçbir çabanın içine girmez. Filmin sonunda dört yıl boyunca boşuna hapis yattığı patronun itiraf mektubu bırakarak intihar etmesiyle gerçek ortaya çıkar. Musa özgürlüğü için sevinmez bile. İçeride ve dışarıda Musa'nın özgürlüğü hissedışı aynıdır. Serbest bırakıldığında da dünya değişmemiştir onun için.

*Kıskanmak*, edebiyatımızın en özgün yazarlarından Nahit Sırrı Örik'in romanından uyarlanmıştır. Kötülük üzerine elini korkak tutan edebiyatımızın dönemi için cüretkâr sayılabilecek metinlerindedir *Kıskanmak*. Elbette Demirkubuz'un bu romanı ıskalaması düşünülemezdi. Roman yalnızca ve saf kötülük meselesiyle ilgilenmeyip yazgı meselesini de düşünmeye çağırın metinlerden. *Kıskanmak*, arzu ve kötülük üçgenleriyle kurulmuş bir roman, yönetmen de bunu filmde korumuş. Öykünün başkahramanı Seniha kötücüllüğün hayret verici sınırlarında gezinmesiyle ürperici bir antikahraman. Film, hayatını ağabeyinden intikam alma düşüncesi üzerine kurmuş Seniha'nın bu amacına ulaşmaya çalışma hikâyesini anlatır. Bu romanın temel çerçevesidir. Ama bu genel amaca ulaşma yolunda ilerleyen öykü ara çatışmalar, gerilimler iç hikâyelerle Seniha'nın ağabeyi Halit'in karısı Mükerrerem ile ilişkisiyle, Mükerrerem'in Halit'i aldattığı sevgilisi Nüzhet'le yaşadığı yasak aşkla desteklenmiştir. Bu yasak aşk ve onun etrafında gelişen olaylar Seniha'nın kötücüllüğünün zeminini ve araçlarını oluşturur. Bize kötücül bir dünyayı özellikle psikolojik durum-



lar, duygu düşünce ve davranışlarla vermeye çalışan roman kötülüğün okuyana pes dedirten yaratıcı dünyasını ilmek ilmek örer. Hikâyedeki en önemli yan bir kadının hiç suçluluk duymadan kötülük yapması, yazgıyla oynaması, bundan hiçbir biçimde kendini alıkoyamamasıdır. Seniha eğer ki gözünden iki damla yaş döktüyse ve yeis içinde Karadeniz'in çalkantılı gri denizine gözlerini indirdiyse bu, içinin bataklığına istediği kişiyi çekip alamamasındandır. Ağabeyinden intikam alma peşinde içini kurutur, hayatını tüketirken neden olduğu kötülüklerin kimlerin yaşamlarına nasıl mâl olduğu onu hiç ilgilendirmez. Elinden gelen her şeyi yapmış olmasına rağmen kötülüğün istediği yıkımı ağabeyine yapmamış olması narsist krizlerini azdırır. Bir tek arzu ve teselli kalır ona, ağabeyinin ondan önce ölmesi...

Negatif bir roman kişisi olarak Seniha, üzerinde geniş geniş konuşulacak karakterlerdendir. Psikoanalitik açıdan yaklaşıldığında nesne ilişkisi süreci daha ilk yaşlarda annesiyle sağlıklı ve eksik teması nedeniyle sakatlanmış biridir Seniha. Bu temel problem, süreç içinde sevgisizliğin ve duyarsızlığın üst üste yığıldığı aile ortamında yarığın kapanmasına değil derinleşip kronikleşmesine yol açar. Sevmenin karşısında sevgisizlik, iletişim yerine iletişimsizlik, güzellik karşısında çirkinlik... Seniha başlangıçta dışarının etkisiyle beliren yoksunluk, eksiklik duygularını içinde katılaştıran, tüm negatif değerler içinde taşlaşmış bir genç kadındır. Öyle bir noktaya gelmiştir ki dışarının bakışının bir hükmü kalmamıştır. Kendi içindeki eksiklik, değersizlik tüm dünyanın ona bakışına dönüşmüştür. Bu katı bir yalnızlıkla acımasızlık, sevgisizlik ve kötücüllük olarak hayatının tüm alanlarındaki eylem ve düşünüşü ele geçirmiştir. Hiç sevilmediği için sevemeyen, hiç merhamet görmediği için merhamet edemeyen, hiç güzel hissettirilmediği için kendini iyi, güzel ve değerli bulmayan bu nedenle de iyi, güzel olan her şeyden tiksinti duyan bir insana dönüşmüştür. Haset ve kıskançlık onu ele geçirmiştir. Etten kemikten değil haset ve kıskançlıktan yapılmış biridir o.

Arzu ettiğimiz ve bizim olsun istediğimiz bir şeyin bizde değil başkasında olması, bize değil ona haz vermesi duygusunun yol açtığı kırgınlıkla baş etmek... mümkün müdür? Neden ve nasıl başlamıştır bu olumsuz duygu sorularına psikiyatri yanıt verirken o en eski, ilk ilişkiye bak, der. Bu kökensel ilişkideki, anneyle ilişkideki başarısızlık o çok eski hastalığı başlatır.

Patolojik boyuta ulaşmış haset duygusunun tatmin edilmesi neredeyse imkânsız görünür Seniha'da.. Artık öznenin kendi içinden kaynaklanan bu duygu, kırgınlık ve öfke, nesnesini yok edene ya da dikkatini bir başka nesneye yöneltene dek rahat nefes aldirmayacaktır ona. Ağabeyin orta-

da olmadığı zamanlarda bu içerideki akrep yuvası zehrini akıtmak için Mükerrerem'e yönelecektir mesela.

Melanie Klein *Haset ve Şükran* kitabında haz ve onun sağladığı şükran duygusunun bu güçlü negatifiği dönüştürebileceğini söyler. Bu şükran duygusu kişiyi bütün bütün iyileştirir mi bilinmez? Seniha için başkalarından gördüğü iyilik ve sevilmeden çok ağabeyinden gelebilecek sevgi onu iyileştirebilirdi ancak. Ama bu olmaz. Seniha'nın arzuladığı şey aynı zamanda güzelliştir ki, o da ağabeyinde vardır. Onu ele geçiremeyeceğine göre tüm enerjisi o güzelliği yok etmek için harcanacaktır. Çirkin ve sevilmemiş Seniha sınır kişilik olarak bile isteye yaptığı kötülükleri, bundan hiç pişmanlık duymayıyla tutarlı, güçlü tekinsiz bir kişiliktir. Kendilik algısıyla ilgili sıkıntı nesne ilişkilerini de elbette etkilemiştir.

Uyarlamaya eleştirel yaklaşanlar da oldu. Romanın edebiyatımızdaki nadir örneklerden biri olmasına dair bütün izleri görmek isteyenlere film, belli ki eksik de geldi. Seniha'nın derdi, haseti, kıskançlığı filmde arzu üçgeni hikâyesinin gölgesinde kalmış gibiydi. Güzellik ve çirkinlik, beden ve haz, sevgisizlik, iletişimsizlik... gibi her biri kendi çemberinde derin kuyulara kapak açan meselelere film doğal olarak romandaki gibi değinmemiştir. Bu biraz yönetmen tercihi, biraz sinema dili ile roman dili arasındaki farklarla ilgilidir diye düşünebiliriz. Sinema açısından, özellikle Zeki Demirkubuz sineması açısından filmin mükemmelliğinden çok neden böyle bir film sorusu daha anlamlı olacaktır. Camus'den Dostoyevski'ye, Örik'e kadar ruhsal huzursuzlukları ve insanlık sorgulamaları birbirine değen yazarlarla edebiyatın mecrasında bir yönetmenin gezinmesi rastlantısallık ve sıradanlık taşımaz. Fikirler üzerine sinema yapan bir yönetmene bakışta *Kıskanmak*'ın filme alınmış olması önemlidir. Kuşkusuz yönetmenin malzemesine bakışı da izleyenler için önemlidir. *Kıskanmak* karanlık bir romandır. Sinema ise çokça atmosferdir. Çerçeve içi kadar çerçevenin dışına sarkan, oraya kaçan ya da oraya sığınanlarla anlam ve atmosfer oluşur. Bu film kimi açılardan Seniha'nın romandaki ayrıntılı çokkatmanlılığını yakalayamamışsa da yönetmenin başarılı atmosfer kuruculuğu ile tekinsiz, gerilimli, neşesiz, sevgisiz ve hayatsız bir dünyayı ışıkla, gölgeyle, renkle, dekorla yaratmayı bilmiştir.

*Yeraltı* da Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanının serbest bir uyarlamasıdır. Çift değerli, bölünmüş bir kişiliğin arzu-akıl gerilim hatındaki durumunu anlatır. Yukarıdakilerin akılcı normalliği, yeraltının anormalliği metaforik bir dille yansıtılmaya çalışılır. Yeraltı insanı bir antikahramandır. Yukarıdakileri ikiyüzlü ahlâkçılıklarıyla aşağılar, kendisini onlardan çok daha akıllı sayar, kibriden gözleri puslu görür çoğu

zaman ama kendi riyakârlığının da çoğu zaman bilincindedir. Normalle-  
rin dünyasına karşı kontrol edilmesi zor bir öfke ve nefret taşımaktadır.

Filmin ana karakteri Muharrem de Musa gibi memurdur, yalnız yaşa-  
yan biridir. Can sıkıntısı başat duygusudur, o da Musa gibi çevresiyle iliş-  
kisizdir. Ev ve iş arasında başıboş şehir gezintileri ile sıkıntısını geçirme-  
ye, içindeki boşluğu doldurmaya çalışır. *Yazgı*'nın Musa'sı gibi dışarıyla  
onun da kurduğu bağ televizyondur. Bir de eve temizliğe gelen apartman  
görevlisi Türkan. Film büyük ölçüde Türkan ve Muharrem'in karşılıklı  
konuşmalarıyla kurulur. Hiç görmediğimiz ev sahibi, yönetici böylelikle  
filme dâhil olurlar. İkiside de Türkan'ın başı derttedir. Bedensel engelli  
olan, karısının ölümüyle yapayalnız kalan bu kayıp ruh, bunalımlarını kö-  
peklerle gidermeye çalışır. Uluma bir metafor olarak ev sahibinden Mu-  
harrem'e geçecek önemli bir metafordur. Bu ilkel metafor acı çekmenin,  
yalnızlığın ve vicdan ağırlığının yansıtıcısı olarak irkiltici bir etki bırakır  
izleyici üzerinde. Aynı zamanda id'in dışavurumunu yansıtan dikkat çe-  
kici bir yabancılaştırma efektidir.

Evden kovulan Türkan vedalaşmaya geldiğinde Muharrem karara kar-  
şı çıkmak için ev sahibinin kapısına gider. Eril şiddete karşı korumak  
ister kadını. Ama konuştuğu kadar cesur değildir Muharrem. Ev sahibi  
ağır şartları olan bir sözleşme ile Türkan'ın kalmasına izin verir ki bir kö-  
leleştirmedir bu. Koşullardan biri de "o kıl herif"le görüşmemesidir. Mu-  
harrem'in içindeki kötü bu nedenle harekete geçer. Kendisinin cesareti  
olmadığından kadına adamı öldürmesini önerir. İşbirliği içinde adamı öl-  
dürecektir. Planı denerler, başarılı olamazlar. Sonrasına Türkan adam-  
la evlenir. Bu durumu davasına ihanet gibi görür Muharrem. Yeraltından  
biri üste çıkmış ve onu yapayalnızlığıyla bırakmıştır. Muharrem melanko-  
linin de girdabındadır. Bir vakitler inandığı değerlerin hepsini yitirmesi  
ve bu eksikliğin telafisiz acısı duygu dünyasının belirleyenidir. Ciddi ve  
büyük bir inanç kaybıdır yaşadığı. Tıpkı Musa gibi. Her ikisi de iflah ol-  
maz inançsızlardır.

Bu melankolik yalnızlık onu iletişim sorunlu, uyumsuz biri de yapmış-  
tır. Yazma heveslisi bir yazar adayından dosya işlerine bakan vasat bir  
memura dönüşmüştür. Toplumsal ilişkileri kuralına göre oynamayı red-  
dettikçe gördüğü ikiyüzlülükleri deşifre ettikçe de giderek yalnızlığın ve  
sevgisizliğin alanını büyümüştür hayatında. Hayata bu anlamıyla katılan  
değil onu izleyendir. Muharrem'in kameraya doğru baktığı bir plan bizim  
de ikiyüzlülük suçuna dâhilliğimizi ve röntgenciliğimizi vurgular nitelik-  
tedir.

Görünmez olmaksansa sarsaklığı ve komik durumlara düşmeyi, aşağı-  
lanmayı yeğler. Suç işlemek bile görünmez olmaktan yeğdir Muharrem

için. Tuhaf da bir hazza ulaştırır bu onu: Utanç, suçluluk duygusu ve aşağılanma... O araftadır. Ne bu tarafa bütün bütün geçebilir ne de yeraltında yaşamaya bütün bütün teslim olur. Eski arkadaşlarıyla yaşanan karşılaşma da bastırılmış olduğu tüm negatifliği tetikler. Kızıl Elma adlı dergi mekânında buluşan arkadaşların arasında Muharrem bir görünmez adamdır, istenilmeyendir. Kamera bu planlarda Muharrem'i bize göstermez. Arkadaşlarından Cevat'ın yazarlık başarısı için bir şölen düzenlenmektedir. Muharrem için yalancı ve sahtekâr biridir Cevat. Ve bu şölenin odağındaki kişidir. Kimse bu yargılarıyla Muharrem'in davete katılmasını istemez. Bunu belli de ederler. Muharrem orada onlarla olma arzusu ve istenmeme duygusu arasındaki geriliminden hınç ve öfke duygularını çıkarır. "Belki öç almaya bile kalkışır, ama beceriksizce, miskin miskin, uzaktan uzağa, sinsice ne öç almak hakkına ne de başarısına inanmadan yapar bunu; öbür yandan öç almak istediği kimseden yüz kat fazla üzüleceğini, ötekinin kılınının bile kıpırdamayacağını da baştan bilir."<sup>4</sup>

İkiyüzlü ve sahtekârlıkla suçladığı birinin yükselen başarı grafiği karşısındaki kendi hali, dışarıyla kurulamayan bağın noksanlığı onu kendine, kendi otoerotizmine döndürür. Baba imgesi karşısında bir günaha... Kendiyle kurduğu bu bağ da dışarının gürültüsüyle bozulur. Dışarıdan kurtuluş yoktur. Öfkeyle balkona çıkar. Gürültünün geldiği yere doğru bağırma, eline geçeni fırlatmaya başlar. Öfkesine tuhaf korkusu da eşlik etmektedir. Elindeki patates karşı camı kırar. O andan sonra patates Muharrem'in silâhına dönüşmüştür artık. Dışarıya karşı güç kalkanı olarak simgeleşmiştir onun için.

"Her şeyle aramda gizli bir kavga başladı. Ama bunu umursayacak, geri adım atacak biri değildim... Yalnızca ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini atlatabilmek için bir şeyler yapmam gerekiyordu... Başlangıçta meraklı ve yumuşaktı... Giderek tutkulu ve yakıcı olmaya başladı. Sonra da giderek ufak çaplı bir fuhuş âlemi yarattım... Birbirinden karanlık yerlerde dolaşıyor, çirkin ve utanç verici olan her şeye karşı söndürülemez bir istek duyuyordum." Türkan yenilgisi, Cevat'la tetikle- nenler ile Muharrem dışarıyla içeri arasındaki dengesini iyice bozar. Yükselen nevrotik krizlerini yeraltı dünyasında dindirmeye çalışır. Şölen gününe kadar yaşanan iç sıkıntı ve hesaplaşma kurtçukları tüm gücünü neredeyse yiyip bitirir. Bir yanda öç alma duygusu bir yanda bunun suçluluğuyla baş edememe halleri onu daha sarsak, komik ve aşağılayıcı durumlara düşürür. Bunu bir biçimde arzu da eder, çünkü suçluluktan ancak

<sup>4</sup> F. M. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, Çev. Mehmet Özgül, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, 12. Baskı, s. 175

böyle kurtulabilecektir acıyla... “En önemlisi de kendimi her davranışım-  
da suçlu bulmamdır, daha kötüsü, değişmez yasaların bir sonucuymuş  
gibi suçsuzken bile kendimde bir suç aramamdır.”<sup>5</sup>

Yukarıdakilerle, büyük öteki ile buluşmaya hazırlanma süreci Nietz-  
schei bir “güç istenci”ni çağırıştırır. Güce duyulan dayanılmaz arzu ile  
yasağı çiğnemenin verdiği ağır suçluluk duygusu arasında derin bocalama  
buluşma öncesi anksiyeteye neden olur. “Sabah üzerimde cinayet işleye-  
cekmişim gibi bir ağırlıkla uyandım.” Şölen sahnesi filmin kalbi gibidir.  
Muharrem’in dünyasına ait her şeyin ayaklandığı, ayaklar altına alındığı  
yer... “Bizi şaşırtan Muharrem’in cüreti, çektiği çekmediği söylevlerde  
gizlenen, aşağılanmaktan duyduğu acıyla karışık zevkte ağır ağır indiği  
basamaklardır.”<sup>6</sup> Muharrem yumruk yedikçe acının sarhoşluğuyla daha  
çok yumruk isteyen bir boksör gibidir burada. Yönetmenin karşılıklı çe-  
kim tekniğiyle verdiği Cevat ve Muharrem diyalogu bu acıklı durumu  
arenadaki gladyatörlerin savaşına dönüştürmüştür.

Büyük yenilginin ardından bir seks işçisiyle birlikte olur. İdin süpere-  
goyla kapışmasıdır seyredilen. Güç istencinin simgesi patates kadının  
elindedir. İki var olamayan arasındaki güç geriliminin galibi Muharrem  
görünmektedir. Aşağılama ve korkutma ile kendi öcünü dolaylı nesneden  
alır. Daha doğrusu almaya çalışır. Ama iç çatışmasının bir yeneni yoktur.  
İlkel hırkıtlar ve ulumalarla idiyle aslında barışmaya çalışmaktadır.

En çok kendine saldıran ve acımasız davranan Muharrem finale doğru  
Türkan’ın da evleneceğini öğrendikten sonra ona da sözlü saldırıda bulu-  
nur. Evi terk eden Türkan’dan sonra mutlak yalnızlık ve ıssızlığın ortasın-  
da nevrozuna yenik düşer ve evi harabeye çevirir. Eve dair saldırı yıkım  
benliğine yaptığı bir saldırdır. Türkan’ın sabah açık bıraktığı kapıdan bir  
önceki gece adresini verdiği kadın girer içeri. Şefkat ve rikkatle yaklaşır  
Muharrem’e. Kadının dizinde ağlayan Muharrem: “İyi olmak istiyorum.  
Ama bırakmıyorlar. İyi olamıyorum.” der. Bir rahmin içinde gibidir. Ora-  
da olmayan haliyle konuşur. Bu ses biraz da dili olmayan onun için gö-  
rünmez olan ve bunun için de gitmek zorunda olan kadın adına da konu-  
şur. Aralık kapıdan apartman boşluğundan sızan ışık gidenin ardından  
kalanı koyu bir karanlığa bırakarak söner. İçerinin tek ışığı da gider. “Acı  
en üst sınırına ulaştığında alçakçasına zayıflama yerini daha önce tatma-  
dığım cinsten başka bir duyguya bıraktı. Kendini olanca hızıyla hissetti-  
ren diş ağrısına benzeyen zevkli bir duygu. Birden başıma gelen felaket-  
lerin nedeninin bu olduğunu anlamaya başladım. Artık değişmeyeceğimi,

<sup>5</sup> Age.,176.

<sup>6</sup> Age.,177.

bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyor-  
du.” Ulaşılamaz ve ele geçirilemez kayıp nesnenin yası bitimsiz bir mel-  
lankolidir artık.

Zeki Demirkubuz’da kötülük, kader, yenilgi, ölüm ve intihar motifleri kuşkusuz bitmek bilmez bir döngünün içinde tüm filmlerinde gözlenilen-  
dir. Ancak bu üç film, yönetmenin içindeki edebiyat yaratma arzusunun sinemaya düşen kuvvetli gölgeleri olarak da –ki kuvvetten kasıt burada büyük sinematografik başarıya sahip oluşları değildir– yazarların ve yö-  
netmenin yaşamı ve kendilerine özgü dünya fikrini sorunsallaştırma bi-  
çimleriyle yansıttıkları akrabalık açısından da önem taşımaktadır. Sinema grameri açısından uyarılama yöntemlerine dair de çok şey söylenebilecek bu filmler, akıllarda sinematografik etkilerinden çok metafizik bağlamda bizi nasıl huzursuz ettikleriyle kalmıştır. Uyarlamalarındaki serbestlik, yönetmenin yazarlarla kurduğu bağı ne derece ve nereye kadar korudu-  
ğunu, bağı nerelerde başkalaştığını, zayıfladığını izleyene anlatır. Bu başkalaşma ya da sapma yüksek bir entelektüel farkındalıkla yer bulmaz Demirkubuz’un filmlerinde. Öyle bir iddiası yoktur. Tam tersine entelektüel dünyanın kuvvetli araçlarını –edebî metinleri– kullanmasına karşın onları entelektüalizmin dışına fırlatarak filmleştirir. Demirkubuz sinema-  
sında üzerinde durulması gereken yerlerden biri de belki budur. Bilinçli bir çabadan çok kendiliğindenlik taşıyan bu hal giderek onun sinemasal özelliklerinden biri olmuştur.

Yönetmen hakkında yapılan akademik çalışmaların büyük bir kısmı, onu kaynağını Fransız Yeni Dalga sinemasından alan Varoluşçu sinema-  
ya yakın tutar. Kimi noktalarda buraya yakın dursa da Demirkubuz sine-  
ması, auteur kuramının temel ilkeleriyle de kucaklaşan, en önemlisi sine-  
mayla edebiyat yapan bir özelliktedir. Bu nedenle görsel göstergelerin etki gücünden çok öne çıkan filmin metnidir. Kadraj içindeki hareket ve hareketsizlik, eylemlerden daha çok bunlar hakkında geliştirilen mono-  
loglar ve diyaloglardır filmin anlamını oluşturan. Çerçeve içine dair bi-  
çimsel mükemmellik arayışına boş vermiş gibi görünmesi yönetmenin bir-  
az da bundandır. Filmlerinin bir kısmındaki görüntü yönetimindeki va-  
satlık bir anlamda bu nedenledir. Gözün yanılması, teknik yetersizlikler vb gibi dış etkenlere bağlı bir vasatlıktan çok anlam kurma derdinin odak noktasını görsel gösterenlerden çok metnin, diyalog ve iç seslerin oluşturma-  
sındandır. O nedenle yönetmenin sinemasıyla yakınlaşırken varoluşçu sinemayla kurulabilecek güçlü bağ, iç gerilimin sözel alanına aittir daha çok. Edebiyatçı gibi davranan ve anlam arayışını edebiyatçı gibi kuran bir yönetmenin tavrıdır karşılaştığımız.

Felsefenin olduğu kadar sanatın da anlam arayış alanının temel sorun-sallaştırmaları bireyin kurtuluşu, özgürleşmesi ve mutluluğu üzerinedir. Varoluşçu algıda da bu değişmez; o da bireyin yaradılışa mahkûm edilemeyeceğini, özünü biçimlendirebileceğini savunan bu anlayış tercihler, seçimler, kader, yabancılaşıma meselelerine etki alanı günümüzde de devam eden bir pencereden bakmaya çalışır. Varoluşçu bir oluş haline, modern toplumda yaşayan ve her yandan kuşatılmış bireyin trajedisine yönelir. Kazı alanı bir anlamda bu yitik bireylerdir. İnsanı özünden uzaklaştıran her şey en çok da toplumun baskısı, normlar, ödevler, görevler, zorunluluklar ve sorumluluklar yabancılaşımanın kaynağıdır. “Yabancılaşıma ego çatışmasının şiddetini kanıksatacak kadar güçlü bir olgudur. İnsanın maddi, düşünsel ve duygusal varlığını belirlenmiş, örgütlü üretim tarzı ve ilişkileri içinde üretme biçimleri sonucunda ortaya çıkan bir insanlık durumudur.”<sup>7</sup>

Yabancılaşımanın paradoksuysa insanın buna hem insan ilişkileri nedeniyle maruz kalması hem de bu ilişkiler yoluyla ve onun sayesinde onu aşabilmesidir. Başkası bu nedenle cehennemdir, der Sartre. Peki ya insanın kendi karanlık ve tekinsizlikleri ile ilgili kavrayışları? “Cehennem, J.-Paul Sartre’in iddia ettiği gibi, başkaları değildir. Tam tersi doğrudur. İnsanların en korkuncuyla, akıl almayacak kadar monotonuyla, yani kendinle, bir yere tıklıp kalmandır cehennem.”<sup>8</sup> Dünyaya fırlatılmış olmanın ilksel acısı bu nedenle farkında olsak da olmasak da nedensiz bir iç sıkıntısı olarak içimizde durur. Buna bir de özden uzaklaşmanın, farkındalığı, kaybetmenin çözülme ve aşınma süreçleri eklenince yitmişlik, kaybolmuşluk duygusu varoluşçu öznenin merkezi sorunu olur. Kalabalıkta yiten insan... Demirkubuz’un neredeyse tüm filmlerinin esas karakterleri bu yitik insanlardan oluşur. Ancak filmlerde bir tercih olarak tema tekrar etse de her film varoluşçuluk temelli bir kıskaca alınmanın çeşitlemeleriyle kurulur. O nedenle *Yazgı*’nın Musa’sının varoluşsal trajedisine diğer iki kahramaninki farklıdır. Tıpkı üç filmde de karakterlerin ahlâkla, kaderle ve kötülükle kurdukları ilişkinin farklılık göstermesi gibi. Ama temelde tartışmaya açılan konular farklı da olsa felsefi sorun ve sorusu değişmez yönetmenin. Kötülük içimize nereden gelir ve nasıl ne şekilde bir bulantı ânının dışavurumuna dönüşür? Kötülük kaderi değiştirebilir mi? Değilse olacak olana nihilist kayıtsızlık kötülüğün kefareti midir? Musa örneğin eylemlerini nedensellik ilişkisiyle kurmaz. En çok da bu

<sup>7</sup> İ. Erdoğan, “Materyal ve Düşünsel Hayatın Üretimi ve Yabancılaşıma” *Bilim ve Ütopya Dergisi*, İstanbul: 2009, s. 11.

<sup>8</sup> Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, Çev: Şenol Bezci, İletişim: İstanbul: 2011, s. 26.

nedenle kötüye yatkınlığıyla eleştirilir. Kötülük kimi zaman *Yazgı*'daki gibi kendi kendini doğuran bir nedensizlik içinde büyür. "Bir eylem anlamdan ne kadar uzaksa o kadar kötüdür. Kötülüğün bir sebep ya da amaç gibi kendinin ötesinde var olan hiçbir şeyle bağlantısı yoktur."<sup>9</sup>

Her üç kahramanı da düşündüğümüzde içeriden gelen ve engellenemeyen kötülük itkisi hem büyük öteki ile hem de ötekiyle bağlanım sorunundan kaynaklanır. "Hayatlarımızın iç içe geçmişliği hem dayanışmamızın kaynağı hem de birbirimize verdiğimiz zararın köküdür. ... Levinas'ın dediği gibi 'Ötekiyle dayanışmanın temelinde sanki Öteki'nin zulmü vardır.'<sup>10</sup> İster teodisenin ister psikoanalizin derinliklerine sarkıtalım ipi, oluşa ve hakikate ait durum değişmez. Kötülük Musa'nın ve diğerlerinin içinde harekete geçmediği zamanlarda öylece durmaktadır. Günah bilgisi suçu işleyen olmasa da kişinin omuzlarında varoluş kamburudur. Muharrem ve Musa bu ağırlığın altında ezilirken, Seniha herkesin suça ortaklığı yani herkesin günahkârlığı bilgisinden yola çıkarak suçun ve günahın vicdani sorumluluğunu taşımaz. Demirkubuz yalnız bu kahramanları ve filmleriyle değil, diğerleriyle de varoluşçuluğun tanrıtanıma isyankârlığı ile inançlı varoluşçularının melankolik teslimiyetçi algısını taşımaz. Ondan daha yıkıcı başka bir şey olarak durur varlığa ve oluşa bakış. Nihilist, hiççi bir bakış baskındır onda. Dünya amaçsız ve sonuçsuz bir yerdir ki bizi hiçe ve saçmaya vardırır. Ki varlık onda, boşlukta yüzer. O nedenle hiç tamamlayamaz kendini ve tanımlayamaz. "Sadece kim olduğumuzu bilmediğimizde kendimizle ilgili bilgiye sahip oluruz" (Scotus Eriugena). Musa'nın yazgı deneyimi bütünüyle böyle bir şeydir. Dostoyevski *Karamazof Kardeşler*'de bundan söz eder. Kötülük tecrübelerinin mutlak iyilik tecrübeleri kadar gerekli olduğundan... Muharrem'in tüm alanlarda kendini aşağılatmaya yönelik tavırları, kötülükle bağı bir biçimde iyinin alanına geçme mücadelesinin savaş alanı gibidir. Muharrem'de kötülük içerideki giderilemez eksiklikten kurtulmanın yolu olsa da final sahnesi bize gösterir ki o eksiklikten ne yapılırsa yapılsın kurtuluş yok. Demirkubuz filmlerinin finallerindeki belirsizlik bu açıdan bakıldığında bir çıkış yok durumu, bir kurtuluşsuzluğu, bireyin kısıtlanmışlığını işaret etmek içindir.

Suskun ve opak karakterlerle, mat tonlarda kurulu atmosfer hayatın anlamının hangi doğrultuda sorgulanacağını ipuçlarını filmlerde en baştan verir: iletişimsizlik... karakterlerin eylemlerini saçmanın, irrasyonelliğin çemberine alan iletişimsizlik yabancılaşmanın şahikasına dönüştürür onları. Yönetmenin minimalist bir film algısında ısrarının nedeni de bu

<sup>9</sup> *Age.*, s. 9.

<sup>10</sup> *Age.*, s. 35.



işsel derin ve karanlık süreçleri bozacak hiçbir dış müdahale istememesidir. İçe bakışı ne bir şey bölsün ne de karakterler ve seyirci katharsisle muradına ersin ister. Bu nedenle filmler askıda, bir ara bölgede sonlanır. Filmli izlerken başlayan huzursuzluk, şiddetini film bittikten sonra da sürdürsün ister yönetmen.

Diğer Varoluşçular gibi birey odaklı, bireyin işsel yolculuklarına odaklanan bir sinemacı Demirkubuz. Toplumsal etkileşim ve süreçleri göz ardı etmesiyle buraları es geçmesiyle eleştirilse de o bu üç filmde olduğu gibi diğerlerinde de insanın birey olarak kendini yeryüzünde nasıl konumlandığıyla ilgilenmektedir daha çok. Filmlerinde bir katman olarak ya da bağlam olarak toplum ve toplumsallık güçlü hatlarıyla görünme de tekrar görsel motifler, ayrıntılar toplumsallığın kılcallarına bir biçimde dokunurlar. Aslında toplumsallıkla ilgili filmlerin söylediği kadraj dışı alanlarda, suskunluklarda, satır arası sessizliklerde çok çok derinlerden hissettirir kendini.

Zahit Atam, Demirkubuz'u varoluşçu kötümserliğin en baskın ismi olarak tanımlar. Melankolik yalnızlıklarıyla başa çıkmaya çalışan karakterler hep bir sınır durumdan sonra bir farkındalık serüvenine doğru yola çıkarlar. İç daralması, can sıkıntısı, bulantı, klorostrofobik mekânlar kötümserliğin de kötülüğün de gevşek ama sağlam ipeğini örerler.

Camus kendinden geçmiş, özgürlüğünü kaybetmiş, kurtuluş yolları tıkanmış bireyin önüne iki yol çıkarır: başkaldırı ve intihar. Trajik öznenin cehennemi burada başlar; yaşam bütünüyle seçimler ve seçtiklerimizin sorumluluğuyla ödediğimiz bedellerle bizi yok oluşa, giderek anlam yitimine, saçmaya ulaştırır. Bu eşikte işte, ahlâkın içinden muhasebeler de anlamını yitirir, tıpkı iyilik gibi kötülük de anlam yitimine uğrar. Kötülük kolayca eylenebilir artık.

Sartre yaşantının eylemlerle taşındığına dikkat çekerken bireyin, varlığın sürekli değişiminden de söz eder. Birey özü neyse o değildir, sürekli olandır. Bu oluş seçimler ve eylemlerle varlık bulur. Bu oluş hali hayatta olmaya ve ölüm duygusuyla mücadeleye dair sürekli bir kendini, hayatta olduğunu, varoluşunu hatırlama halidir bir anlamda. Değer yıkımı, amaçsızlık, anlam yitimi ve Tanrının ölümü bu oluş macerasında yola koyulan öznenin manipülatif kışkırtıcıları, katalizörleridir. Aydınlanmacı aklın yapılarına bir başkaldırı, bir itirazdır bu anlamda varoluşçuluk. İnsanın bilimle açıklanamaz bir varoluş alanı olduğunu bize bir kez daha hatırlatır. Tıpkı o varoluştan gelen kötülüğün olağanlığı gibi, doğallığı ve insanın buna nedensiz yatkınlığı gibi... Varoluşçu yazar ortaya koyduğu gerçeğin sağlamlasını kahramanın eylemleri ile yansıtmaktaysa Demirkubuz da böyle bir sağlamanın, hakikatin peşindedir. Bu iki biçimde yorumlanabi-

lir: ilki ilhamını ve içsel sorgulamasını varoluşçuların soru ve sorgulamalarıyla açan bir yönetmenin kendini yoklaması ve doğrulaması halidir. İkincisiyse yarattığı karakterlerin iç konuşmaları ya da diyaloglarıyla bir dünya fikrinin ikinci elden sağlamasını yapmak, teyidini onlar aracılığıyla almak halidir. Sinema bir deney alanıysa Demirkubuz kendine ait sinema ve dünya fikrini kahramanlarına söyletmez, kahramanlarıyla filmin oluş sürecinde filmi birlikte yaratıyor gibidir. Tartışmaya açıklığı da cüreti de, özgünlüğü ve tehlikeye açıklığı da buradadır.

Yönetmen için toplumun en küçük parçasının köklerindeki çürümeyle ilgilenmek toplumun ve toplumsal yaşantının röntgenini çekmektir bir anlamda. Kurtuluş ve özgürleşme fikrinin gerçekleşme alanı olarak kötülükü görür. Kötülük ve kötülükle karşılaşma zamanlarındaki eylemler, tutumlar, davranışlar bireyin insanlık sınavını oluşturur onun filmlerinde. İnsana dair inançsızdır, insandaki kötüden yana meyletme hali ve kötüye dair potansiyeli, yaratıcılığı daha çok ilgilendirir onu. Bir biçimde kötü olan ya da kötülüğe bulaşmış olan karakterleri, onları çemberine alan suçluluk duygusunun da etkisindedirler. “Kötülük sadece ontolojik bir acı içinde olanların, bu acıyı kendilerinden kaçmak için başkalarına yönlendirdiklerinde sahneye çıkar.”<sup>11</sup> Kimi zaman *Kıskanmak*'taki gibi nedenli kimi zaman da iç sıkıntısıyla birleşen nedensiz suçluluk hali vicdanı da tartışmaya açar filmlerde. *Kıskanmanın* ana karakteri radikal kötülüğün içinde yüzer, hayatları söndürür ama en ufak bir pişmanlık ve vicdan muhasebesine girmez. Yeraltı adamı ise içindeki kurdun vahşi sesi ile vicdanı arasında gider gelir. Yönetmene göre yüzleşmek için kötülük gerek, kötülükle karşılaşmak gerek.

Korku, kaygı, iletişimsizlik Demirkubuz karakterlerinde Musa ve Yeraltı adamı Muharrem'de özellikle bir dil eksikliği de doğurur. Yol açtıkları kötülüklerin dereceleri ve sonuçları farklı farklı da olsa iletişimsizlik kadar içeriden gelen kötülük itkisi, kayıtsızlık ve anlam eksikliğinin girdeğinde can sıkıntısıyla boğulma hissi üç karakterin de ortak özellikleridir. *Kıskanmak*'ta içeriden yükselen kötülük hissine kaderle oynama, kaderi değiştirme durumu da eklenir.

Demirkubuz'un Kötülük üzerine öyküler üçlemesi *Yazgı* (2001), *İtiraf* (..) *Bekleme Odası* (2003) filmleri olsa da *Kıskanmak* (2009) ve *Yeraltı* (2012) üçleme dışında kalsalar da kötülük meselesini daha felsefî ve daha derin ve çok boyutlu işlediği filmleridir. Özellikle *Yeraltı* yönetmenin ağırlıklı olarak içerikle kurmaya çalıştığı anlam arayışını biçimsel denemelerle de sağlamaya çalıştığı bir filmidir. Biçimsel denemeler Demirku-

<sup>11</sup> *Age*, s. 106.

buz'da güzel ve estetik olanın kusursuz temsillerini amaçlamaz. Askıda, ara bölgede bir sızı, bir iç sıkıntısı, nedensiz bir bulantı olarak duran varoluş kederinin ve kaderin sorgulanmasına dair işlevsellik taşır. O nedenle Demirkubuz sineması için genel olarak söylenebilecek her şey bu üç film için de rahatlıkla söylenebilir; ancak farklılıklar arayıştaki ve temadaki nüanslar nedeniyle çeşitlenir. Kendine özgülüğü bu biçime ve tekniğe ait yönelim ve tercihleri kullanırken belirir. Eklektik olmakla stil olmak arasında gidip gelen ve stil olmakta karar kılan, deneysel yaklaşımlar ve yaratım sürecinde çoğu zaman doğduğu düşünülen fikirler daha çok filmin dışıyla ilgilidir. Değilse Demirkubuz sinemanın edebiyat olduğuna, en çok edebiyattan beslendiğine ve ona yakın durduğuna inanan bir yönetmen olarak anlam arayışının temelini içerikle atar. Onun üzerine filmlerini yükseltir. O nedenle uzun diyaloglardan ve monologlardan vazgeçmez. Fikre zarar vereceğini, onu zayıflatacağını düşündüğü hiçbir dış etkene yer vermez filmlerinde. Ne müzik, ne ışık, ne abartılı, keskin oyunculuklar. Oyundan çok oyun sırasında kurulan durumlar ve onların sonuçlarıyla ilgilidir o daha çok. Filmlerindeki minimalist doğa, doğal dekorlar, oyunculuk, ışıkla oluşturulur. Hareketsiz ve uzun planlar, kameranın durağanlığı içeriğin sıkıntılı duygusunu iletmenin aracıdır yalnızca. Temel çabası ve sorunsalı insanı anlamak olan yönetmen sadelikten yanadır; anlatması gerektiği kadarını göstermesi gerektiği kadarla verir. O nedenle örneğin Musa'daki tekinsizlik rahatsız ediciliğine, suniliğine rağmen inandırıcıdır, dengelidir. Mesafeliliği esas alan oyuncu yönetimi *Kıskanmak*'ta olduğu gibi izleyicinin empati kurma kanallarını neredeyse tümüyle kapatır. İzleyicinin içine bakmasını içindeki benzer ve sıradan kötülüklerle karşılaşmasını ister yönetmen. Yüzleşmekten, hesaplaşmaktan çok bir karşılaşma hedefler. Kahramanlarına yaptığı şeyi izleyiciye de yapmak ister. Sıradan insanların içinde filizlenmeyi hazır bekleyen kötülük tohumlarını unutmamamızı söyler. Herkes herkes gibidir ve kötülük olağan bir akışta herkesin içinden hiç beklenmedik biçimlerde ya da tüm olağanlığıyla gün ışığında kendini kusabilir. İyilik ve iyimserlik; merhamet ve şefkat Demirkubuz filmlerine pek uğramaz. Onun arayışı vardır o başka; değilse koyu yalnızlıklarının çemberini kırmaya çalışan kahramanların çırpınışlarını neyle açıklarız... Demirkubuz sineması bir felsefi hesaplaşma sinemasıdır diyebiliriz. İlk felsefi sorularını hapishane sürecinde Dostoyevski ile soran Demirkubuz kendi iç dünyasıyla, dışarıyla hesabını görmek için sonrasında Varoluşçu yönetmenlere ve yazarlara da yönelmiştir kaçınılmaz olarak. Sinema "kader" in onu savurduğu bir alan, rastlantıların etkisiyle varoluşunu gerçekleştirdiği bir bellek mekânıdır. O nedenle de değişmez ilkelerle süren bir netlikle ilerlemez. Yordamını belir-

leyen içsel süreçler ve o süreçleri şekillendiren sorulardır. Biçimsel, sinematografik dertleri o nedenle ikinci plandaymış gibi görünür. Göstermekten çok anlatmak ve aramak derdiyle sinema yapan bir yönetmendir. Edebiyat o nedenle her şeyden daha çok bu filmlerin merkezindedir. “Diyalog manyağı diyebileceğim bir biçimim var benim. Bunun da sebebi anlatıcı tarzda öyküleri sevmem. Albert Camus’nün *Düşüş*’üyle Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ı devamlı yanımda durur. Onlar aslında kocaman tek bir diyalog. Onları anlatmıyorum ama onlardan yararlanmak bir şeyi anımsamak için bir yardımcı, birlikte senaryo çalıştığım bir arkadaş gibi tutuyorum. Toplamda belki bir hikâyeye anlatmıyorum ama pratik olarak baktığım zaman bir hikâyeyi diyaloglarla film haline getiren biriyim.”<sup>12</sup>

İnsanın dünyadaki varoluşunu anlama ve anlamlandırma çabası yönetmenin ister istemez temel felsefi kavramlara yönelmesine neden olmuştur. İnsanı kılcallarına kadar anlama çabasıdır ondaki. Acı temel meselelerinden biridir ama acıyı anlamak yerine neden acı çektiğimizle ilgilenir. Acı çeken insanın kötülükle bağı ve bağlantı dereceleridir onu ilgilendiren. Varoluş meselesine ateist bir öznenin halleriyle baktığını söylese de özellikle suçluluk duygusu ve kötülük üzerine yaptığı dipdalışlarındaki derinsu dalgalanmaları Hıristiyanlık mitlerinden izler taşır. İnsan suçlu doğmuştur ve özünde insan kötüye meyyaldir. İnsanın özünün kötülük üzerine kurulduğunu düşünür. Devletler, iktidarlar ve ideolojilerin varlık bulmaları, varlıkları da bir kötülük inşasıdır. Toplumsalın alanını ihmal ettiğine dair eleştiriler alan bir yönetmendir Demirkubuz, tercihini bireyden yana kullanmasına dair gerekçeleri bireycilikle açıklanamaz. O büyük büyük devletler, kurumlar, yapılar tarafından köleleştirilen insanın köle-efendi ilişkisi bağlamında sürekli yer değiştiren paradoksal varoluşuna ve buradan çıkamayışının trajedisine odaklanmıştır. Bütünü, kozmosu parçalarına atomlarına ayırarak arar ve o parçaların kendi döngüsel seyrine bakar. Yeraltı kahramanı Muharrem parodileşmiş bir karakterdir. Musa da bir bakıma öyle. İşlemediği bir suçtan dört yıl içeride kalır ama buna isyan etmez. Peşin peşin kabul ettiği başka suçları olduğundan ses etmez bu talihsizlik, bahtsızlık için. Bu konu hem Dostoyevski’de hem de ondan esinle Levinas’ta da geçer: “Herkes diğer herkese karşı suçludur [sorumludur] ve ben ötekilerin hepsinden daha fazla suçluyum [sorumluyum]. İşte bu disimetri fikridir. Ben ve öteki arasındaki ilişki aşılmazdır. Ama etik eylemde, öteki ile olan ilişkim de, eğer ötekilerden daha suçlu

<sup>12</sup> Ruken Öztürk, *Kader: Zeki Demirkubuz*, İstanbul, Dost Kitabevi, Ankara Sinema Derneği, 2006, s. 50.

[sorumlu] olduğum unutulursa, adalet gerçekleşmez.”<sup>13</sup> Musa'nın hapse girerken ya da özgürlüğüne kavuşurken tepkisizliğini bir de böyle bir yerden düşünmek gerekir. Demirkubuz, insanın özünün iyilikten çok kötülükle karıldığına inanır. Bunun yanında kötülüğün iyilikten daha kuvvetle anlaşılmaya muhtaç olduğunu da düşünür. Dinlerin ideolojilerin, insanlık ideallerinin hepsinde ahlâk ve iyilik ortak kavramdır der, hiçbirinde kötülük savunulmaz; ama der esasında bu ideolojilerin ya da dinlerin mevcudiyet nedenlerinin başında “kötülük” vardır. İdeal iyiliğin yolu kötülüğü anlamaktan geçer.<sup>14</sup>

Demirkubuz sinemasında duygululuğun alanından özel bir kaçış vardır. Oyunculukların terazisi buna göre kurulur. Bu özellikle kötülüğün ifşası, eylem olarak sergilenmesi meselesinde son derece etkili bir yol olarak görülür. Soğuk ve net oyunculuklar içtekinin dışa yansıtılması ve izleyence alımlanması sürecindeki geçişleri ve geçirgenlikleri belirginleştirir. Bu oyunculuk tavrıyla hayat temsil edilmenin ötesinde metafiziğin alanına oradalık bağlamında sıçrayışlar yapar.

Karakterler kişilik bütünlüğünden yoksun parçalanmış, bölünmenin sınırındaki insanlardır. İçerisi kötülükten beslenir; suç ve suçluluk, acı çekiş içeriği hareketlendirir. Döngüyü, yazgıyı değiştirmeye ya Musa gibi hiç yeltenmez karakterler ya da *Kıskanmak*'taki gibi onu değiştirmeye çalışırlar. Değiştirdiğini düşünmek yanılısamdır, her adımla birlikte kaçamadıkları kaderlerini sıkı sıkıya dokurlar.

Demirkubuz'da temponun yavaşlığı tedirginlik hissinin kuvvetle doğmasına yol açar. Yönetmen böylelikle bize boşluklar bırakır, içini varlıkla doldurmak için uğraşılacak boşluklar. Bu anlam arayışına, bireyin içine, çelişkilerine odaklanmak için izleyene verilmiş fırsatlardır. Ayrıca yönetmenin karakterlerine bahsettiği ara alanlardır.

*Yazgı*, izleyeni boşluğa düşüren bir saçma anlayışının dışavurumudur. Musa'daki trajedi hayat ve özneler arası anlam yaratamama gerilimiyle ilgilidir. Nedensel ve diyalektik ilişkileri analiz etmek ya da göstermekle uğraşmaz yönetmen. Bir hal, bir oluş anlatılmaya çalışılır. Burada olaylar zinciri ve neden-sonuç ilişkileri bu nedenle önemli değildir. Camus'nün *Yabancı*'da yapmaya çalıştığını birebir yapmaz Demirkubuz. Romanın özüne dair fikri kültürel başkılığın içinde yeniden örmeye çalışır. Musa'nın yabancılığının kökeni, insan doğasında doğuştan varolan –yönetmen inancı– metafizik kötülük ve varoluşsal yapayalnızlık *Yazgı*'nın düşünsel

<sup>13</sup> Berrak Coşkun, “Levinas Etiğinde Kötülük ve Sonsuz Sorumluluk Düşüncesi”, *Doğu Batı, Kötülük Şarkıları, Doğu Batı*: Ankara, 2014, s. 37.

<sup>14</sup> Tuba Özden, “İnsan Ruhunun Belgeselini Çekiyorum” (Söyleşi), *Aksiyon Dergisi*, Sayı: 624, 20 Kasım 2006, s. 82.

ve içeriğe ait kodlarını verir. Musa için kurtuluş olanağı kötülükle doğar. Tepkisizliği ve edilgenliğiyle de suça dair görünmez bir kalkan oluşturur kendine. Demirkubuz için insan dünyaya fırlatılmış bir hiç'tir. Ve madem ölüm vardır, her çaba, her tercih boşunadır; toplumsalla çevrelenmiş insan için zaten seçimlerin hiçbiri saf iradeyi, saltık ve mutlak olanı içermeyecektir. O nedenle Musa'nın hayatla kurduğu bağ içinde tek iradi tercihi sütlü kahvesidir.

Karanlık Üstüne Öyküler üçlemesinin ilk filmidir *Yazgı*. İnsanı özünden uzaklaştıran kendine yabancılaştıran her türlü klişe ve norma, verili değerlerin ikiyüzlülüğüne karşı bir filmidir. Yönetmenin deyişiyse sevgisizlik ve kayıtsızlık üzerine kurulmuştur. Verili olanın içinde bizden beklenenleri gerçekleştiren robotlara dönüştüğümüz bir yerde beklendiği gibi davranmaktan vazgeçen uyumsuz insana bakışını odaklar. Roller ve temsil ilişkileri ile sirke dönen dünyada acı hissi gerçekten nasıldır, kayıtsızlık bir suç mudur? Sorularını bu merkezden sorar yönetmen. "Yabancılaşan insan yaşamı sırasında kendine göre ölçüt aldığı normların ve değerlerin içinde kendini değil (yani, kendi isteklerini, görüşlerini ve hedeflerini değil), dışarıdan empoze edileni ve yabancı olanı gerçekleştiren insandır. Dışarıdan zorla kabul ettirilen normlara uygun olarak yaptırılan ne varsa bu yabancılaşmış bir eylemdir. O bunu kendi ihtiyaç ve görüşünden dolayı yapmaz; eylemi amaca yönelik araştır."<sup>15</sup> Musa tam da böyle bir yabancılaşma eşiğinde bir antikahramandır.

*Yazgı*'nın Musa'sının hayatı bütünüyle kendi iradesi dışında olması gerekenler üzerinden belirlenmiştir. Ev ve iş arasında annesiyle yaşadığı küçük dünyasında akış, yapılacaklar, olması gerekenler döngüsü içinde sürüp gitmekteyken süreci bölen olağanüstü bir şey olur: Annesi ölür. Olağanın kumaşındaki bu yırtık gerilimli süreci başlatır. Başına gelen türlü felakete mesihyen bir çileci tavırla karşılık verir Musa: Patronun ona iftira atmasıyla katil damgasını yemesi, evlenmeye karar verdiği kadının kendisini patronuyla aldatması, suçsuz yere yıllarca hapis yatması, hapisten çıkıp evine vardığında kimden olduğunu bilmediği bir çocukla evde karşılaşması... diye sürer gider kötü olaylar zinciri. Musa hepsine aynı kayıtsızlıkla karşılık verir. İnsan yazgısını aşamaz mı, yazgısına göre mi hareket etmek zorundadır soruları derinlerde saklı yanıtlarını bekler. İrade dediğimiz şeye rağmen yazgı kaçınılmaz mıdır? Bu soruları bizim sormamızı isteyen yönetmen konuya şöyle yaklaşır: "Benim bu tip ifadelere karşılık düşecek bir sebebim yok. Böyle düşünüyorsanız da bu benim iradem dışında gelişen bir şey. Tabii ki ortaya attığınız şey algılara, yorum-

<sup>15</sup> Duhm, D. 2009. *Kapitalizmde Korku*, çev: S. Sölçün, Kırmızı: Ankara, s. 83.

lara, çağrışıma açık bir şey. Zaten bunun için ortaya atılır. Ama benim dertlerim tam böyle değil. Bir kere *Yazgı*'nın başkahramanı Musa'ya yabancılaşmış birey tanımını yapmak çok modern bir yaklaşım olur ve doğru olabilir. Ama benim sorunum modernlik ötesi bir sorun. Modernist bir bakış değil, ya da modernin eleştirisinden yola çıkarak ulaştığım bir sonuç değil. Benim derdim bunlardan daha öte. Film, böyle bir durumu anlatmasına rağmen ben bunu öne çıkarmak için yapmadım. Daha çok insanın bir kader gibi yaşamak zorunda olduğu kişiliğini anlatmaya çalıştım. Ve asla bir modernlik çerçevesi içerisinde değil. İnsanın var oluşundan beri böyle bir gerçekle yaşadığını vurgulamak açısından bunu seçtim. Bunun dönemselsel bir değeri yok" cevabını verir.

*Yazgı* filmi hayattan uzak ve irrasyonel bulunan hikâyesiyle de eleştirilmiştir. Oysa irrasyonel durumlar belki hayatın ontolojik bağlamdaki hayret uyandırıcılığına bizi en yakın düşüren hikâyelerdir. Filmin sonunda içeride geçirdiği dört yıldan, içeriden çıktıktan sonra evde karısıyla birlikte onu karşılayan üç yaşındaki çocuktan, ölen annesinden arta kalan tek şey "saçma" duygusu ve büyük bir boşluktur. İçindeki tek kıpırtı onca yitkin zamanın ardından Musa'nın Sinem'in çıplak dizisiyle içinde uyanan arzudur. Annesinin ölümünden üzüntü duymaması, karısını kıskanmayışı, çocuğu sorgusuz sualsiz kabullenışı ve daha birçok kayıtsızlık hali ile Musa norm değerlerin, ahlâkla kuşatılmış neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş verili dünyanın içinde irrasyonel bir kişidir. Yönetmenin akli, ahlâkı ve bunların şaşmaz değerleriyle inşa edilmiş dünyanın eleştirisini yapmak için saçmaya doğru hızla yol alan böyle irrasyonel bir Musa'ya ihtiyacı vardır. Bir âsi, başkaldıran değildir Musa, ama hayata karşı aslında inatçı bir pasif direniş sergilemektedir. Musa belki de hepimizin zihninden geçip de tutsaklığımızın kafesinde söyleyemediklerimizin, yapamadıklarımızın karşılığı gibidir. Negatif bir kahramandır kayıtsızlığıyla, sakinliği ve tercih ettikleriyle, sıradanlığıyla, basitliğiyle, hırslarından arınmışlığıyla belki herkesten daha özgürdür. Toplumsal rollerin ve zorunlulukların içinde kim ne kadar özgürdür statü, kimlik, temsil ilişkileri ile kuşatılmışken? Musa modern insanı kuşatan hemen her şeyi reddetmektedir. Eylemlerini saçmaya vardırıran tavır kendi dışındakilerin ikiyüzlülüklerini açığa çıkarır.

Romanla film karşılaştırmasına gitmek uyarlamalarda sık rastlanılan bir durum. Demirkubuz da uyarlama yöntemleriyle bu eleştirel bakıştan kurtaramaz kendini. Varoluşçu edebiyatın kült romanlarından olan *Yabancı* ve *Yazgı* arasındaki benzerlikler ve farklılıklar romanın lehine filmin aleyhine eleştirilmiştir zaman zaman. "Varoluşçu felsefenin etkilerini gösteren *Yabancı*'da Meursault, 'deniz, güneş ve ölüm' üçgeninde, içine

duygularıyla giremediği, hep dışında kalarak gözlemediği bir yaşamda “Varoluşçu bir sonsuz özgürlük” içerisinde yaşar. *Yazgı*, *Yabancı*’nın varoluşu tanıklıklarını yüzeysel bir şekilde kopyalarken (annesinin ölümüne tepkisiz kalma, iş arkadaşıyla sadece tensel bir beraberlik yaşama, arkadaşı için gereksiz yere birini vurma, üstüne yıkılan suça itiraz etme...) Camus’deki ikincil anlamlar derinliğine (gözlemlerin zenginliği, Meursault’un kendine özgü varoluşsal mutluluğu, doğa ve insan ilişkileri...) girmez. *Yazgı*; *Yabancı*’daki varoluşçu felsefeyi ‘kendi anlam bütünlüğünden kopararak’ yüzeysel yönleriyle ele alır.”<sup>16</sup> Burada belki yüzeysellikten söz etmek yerine yönetmenin bilinçli bir tercihle esinlendiği yapıttan neleri alıp neleri dışarıda bıraktığına bakmak gerekmektedir. Uyarlamamanın bir tür seçme, eleme işi de olduğunu göz önüne alırsak yönetmenin *Yeraltı* ve *Kıskanmak* filmlerinde de aynı yolu izlediğini görürüz. Kendi fikri için edebiyat metinlerini bir esinlenme aracı olarak görmekte Demirkubuz. O nedenle de eserin çerçevesine, yapısına birebir uyan uyarlamalar yapmaz. O nedenle romanların birebir anlam değerlerini ve karşılıklarını artık başka bir dile aktarılmış başka bir sanat nesnesine dönüşmüş bir yapıda aramak pek de doğru olmaz. Hem dil, hem söylem, hem niyet hem de araçlar radikal biçimde değişmiştir film olurken ve bu Demirkubuzca iradi bir yol olarak tercih edilmiştir. Kötülük meselesinin kılcallarına girmek isteyen yönetmen en etkilendiği ve felsefi olarak kendine en yakın gördüğü metinleri kendine yol açıcı yapmıştır. Ama en önemlisi kendi sorularını sormak için, romanların soru ve sorunsallarını tartışmak için değil. O nedenle bu türden eleştirilere karşı şunları söyler yönetmen: “Bu hepimizin kayıtsızlığı. Problem istememe gibi ideolojimiz var. Musa daha açık yaşıyor bunu. Musa kendisini suçlu olmadığı halde suçlu hissedenden biri. Bugüne kadar çektiğim filmlerde bildiğimiz anlamda suç işleyen insanlarla masumiyeti anlatmayı denedim. *Yazgı*’da ise hiç suç işlememiş bir insanla suçu anlatmayı denedim. Eşinin kendisini aldatmasına kayıtsız kalarak ihaneti anlamsız kılıyor, işlemediği bir suça boyun eğerek suçun ve adaletin anlamını darmadağın ediyor. Musa’nın kayıtsızlığı onu yargılayanların dünyasının adaletinin ne denli basit, ne derece ‘adaletsiz’ olduğunu anlatmak için bir imkân sundu bana. İnsanların tüm serüveninden edindiği hayat bilgisinin ne kadar naif olduğunu göstermek istedim. Ben bu anlamların karşısına boşluğu çıkardım.”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Aslı Daldal, “Zeki Demirkubuz’un *Yazgı*’sı”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı: 12, Mayıs-Haziran 2002, s. 8-9.

<sup>17</sup> Nihal Bengisu Karaca, “İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor” (Söyleşi 6), *Aksiyon Dergisi*, 17 Kasım 2001, sayı 363, s. 46-48, Aktaran: S. Ruken Öztürk, *age*, s. 155-156.



Kendinden, doğasından özünden uzaklaş(tırıl)mış insanın ölümlülüğü ile başa çıkması, toplum içindeki kaybolmuşluğu kendine boşlukta yer açması, boşluğu varlığıyla doldurma mücadelesi içinde ahlâk ve doğruluk karşısında takındığı tutum onun varoluş mücadelesini verir. Yeraltı adamı böyle bir mücadele içinde tutsaklık, kaybolmuşluk ve değersizlik duyguları içinde çatışır, hem kendisiyle hem de topluyla. İçinden çıkan kötülüğe engel olamaz, olmaz; ama kötülük kokan eylemlerin sorumluluğundan da kaçacak kadar güçsüz ve korkaktır.

*Kıskanmak*'ın ana karakteri varlık yoklamasını içindeki kötülüğü sin-sice örererek test eder. Yaptığı kötülük kadar, verdiği acı kadar egosu gönenir, kuvvetlenir. Acı karşısında hiçbir biçimde suçluluk da duymaz. Ahlâki olarak da, vicdani olarak da en ufak bir tereddüt, pişmanlık taşımaz eylemlerine karşı. Tıpkı Musa'nın içinde ölüm karşısında, kayıp ve tutsaklık karşısında insan oluşa dair dokunaklı hiçbir şey hissetmemesi gibi.

Demirkubuz, Nietzsche'yi anmasa da filmlerindeki temel felsefi problemler Nietzsche'nin felsefi sorunsallaştırmalarıyla örtüşür. "Ben kendimi illa bir yerde düşünmek gerekirse 'hiçbir yer'de görüyorum. Çünkü ben minimalizme inanıyorum, yoksulluğa inanıyorum. Yani reel olmayan, rasyonel olmayan her şeye inanıyorum."<sup>18</sup> Bu felsefi bağlam Hıristiyanlık mitoslarından üretilmiş sorulara aranan yanıtlarla kurulmuştur çokça; ancak Demirkubuz kötülük meselesine dair düşünsel yaklaşımlarını teolojinin bilgisi ve içeriğiyle kurmaz. Bu nokta onu hemen hiç ilgilendirmez. Meseleye buradan yaklaşmak onda bütünüyle beslendiği entelektüel kaynakların fikir esinleriyle ilgilidir. O nedenle ister istemez insanı Nietzsche kadar Kierkegaard'ın varoluşçuluk anlayışına da ilerletir Demirkubuz. Öyküsünü kurarken varoluşçular gibi geleneksel akılcılığa yüzünü dönmez o da. Bireyselin içinden, tekil bir arayıştır ondaki. Zorunluluklar yerine özgürlük, kopuş pratiği meselesi gerilimde odaklanılan yerdir. Karamsardır o ama. Kopuş ve kurtuluş filmlerinde imkânsız gibidir. Çember nihai bir sonla hiç kapanmaz. İnsan ve varoluş ona göre de bitmiş bir şey değildir çünkü. Ona göre de kötülük insan doğasına içkindir, insan yazgısını belirlerken kötülüğe meyyaldır ve masumiyet insana dair eskimiş uzak bir söylendir. "Çünkü insanın doğası böyle bir şey. Nietzsche'nin bir sözü var: 'İnsanın aklî bir varlık olduğu kadar, akıldışı bir varlık olduğunu da kabul etmenin zamanı geldi' diye. Bu çok doğru bir söz. Ne kadar akıllı olursak olalım, ne kadar bilimsel bakarsak bakalım, bulduğumuz cevapların, bulduğumuz nedenlerin bizi daha büyük nedensizliklerin,

<sup>18</sup> *Yeni İnsan Yeni Sinema*, "Zeki Demirkubuz ile Yeni Filmi ve Sinema Üzerine" (söyleşi), sayı 5, Ekim 1998, s. 116-117.

daha büyük soruların eşiğine getirdiğini görüyoruz. Bu, çok da bana ait bir şey değil. Ama ben bunu filmimi yazarken ve yaparken, özellikle bazı durumları oluştururken sorun ediyorum, hep aklımın bir köşesinde tutuyorum. Özellikle de filmin ismini ya da final sahnelerine karar verirken buna dikkat ediyorum. Hep bir finalsizlikle, bir yere gitmeme hissiyle bırakmaya çalışıyorum hikâyeyi...”<sup>19</sup> İnsan, rahatlık duygusu kaybolduğunda boşluğa düşer, nedensiz bir içsıkıntısı ve boğulma duygusuna teslim olur. Can sıkıntısı ve bulantı duygusu kadar –ki bu özellikle Musa ve Yerraltı adamı Muharrem’de bir aşırılık olarak temsil edilir– incinebilirlik de altı çizilmesi gereken önemli bir hissediş ve yoklama alanını oluşturur kötülük meselesinde Demirkubuz için.

Yabancılaşma, başkasına dönüşme, bundan duyulan iç sıkıntısı giderek rastlantısal kötülüklerin zincirleme bir biçimde kahramanların hayatlarına akmasına, onu ele geçirmesine yol açar. Kahramanlar kötülük tarafından âdeta baştan çıkarılırlar. Bu, kendinden geçiş baş dönmesi ve bulantı hissiyle metafiziğin alanından hissettirilir izleyiciye.

Sonuç olarak Demirkubuz sineması kötülük, bulantı ve can sıkıntısı meseleleriyle kaderin fasit dairesinde kısırılmış insanlık halleriyle daha çok meşgul olacaktır. Tipik bir varoluşçuluk gözünden çok daha başka bir şeydir onun gözü. Büyük ötekinin gözüne karşı tipik bir sine-göz de değildir ondaki eleştirel göz. Röntgenci naifliklere fit izleyicinin canını sıkmaya koşullanmış bir edebî-gözdür. Sinema o nedenle onda görsel göstergelerin şöleni olmaktan çok bir düşünce karnavalıdır.

---

<sup>19</sup> Nadir Öperli, Fırat Yücel, “Zeki Demirkubuz Altyazı Söyleşi”, *Altyazı Dergisi*, sayı 56, Kasım 2006.



Meşhur Amerikan komedisi Laurel ve Hardy serisinin Ferdi Tayfur'un yönettiği bu iddialı komedi filmi üzerindeki etkisi gazete reklamından anlaşılmaktadır.  
**Kaynak:** Akşam, 23 Ekim 1947.

# TÜRK SİNEMA

## TARİHYAZIMI VE TÜRLER:

### YEŞİLÇAM'IN STANDART

### TÜRLERİNE GİRİŞ

#### TARİHİ FİLMLEER – KOMEDİLER –

#### POLİSİYELER (1948–1959)

**Tunç Yıldırım**

## TARİHİ FİLMLEER

Tarihi film türü 1950'ler boyunca, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında (1923-1960) yazılmış tarihi romanlardan sıkça faydalanmıştır.<sup>1</sup> Bu romanlar ilk olarak dönemin önemli gazetelerinde ve dergilerinde tefrika edilmiş ve tarihi roman türünü okuyuculara sevdiren bu edebi biçimin popülerleşmesine vesile olmuştur. Feridun Fazıl Tülbentçi gibi tarihi kahramanlık ve serüven romanlarının ustası konumuna gelmiş popüler bir yazarın radyo için hazırladığı kahramanlık menkıbeleri konuşmaları bile kitaplaştırılır: *Şehidler* (1946). Bu tarihi roman yazarının 1950'lerde filmleştirilen eserleri arasında *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1948) ve *Barbaros*

---

<sup>1</sup> Hem Kurtuluş Savaşı yıllarını hem de Osmanlı dönemi Türk tarihini konu edinen, 1923-1960 yılları arasında yazılmış popüler tarihi romanların eksiksiz olmayan bir listesi için bkz. Dilek Yalçın-Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih*, Akçağ, Ankara, 2005, ss. 65-70.

*Hayreddin Geliyor* (1948) gibi tefrika romanları ilk akla gelenlerdir. Bu bağlamda popüler tarihi romanlar ister istemez tarihsel film senaryolarına kaynaklık etmiştir. Uyarlamalarda öncelik bağımsız Cumhuriyet'in kuruluşuna giden yolun başlangıcı olarak görülen Milli Mücadele yani Kurtuluş Savaşı yıllarının kahramanlık ve fedakârlık gösteren romantik ulusal güçlerine (başta asker, öğretmen ve Kuva-yı Milliye mensupları olmak üzere) verilse de; özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun klasik çağında yaşamış ve üstün kahraman-insan şeklinde gösterilen, abartılan, yüceltilen yeniçerilere, paşalara, sultanlara, padişahlara dayalı filmler ardı ardına çevrilmiştir.<sup>2</sup> 1950'lerin popüler tarihi film türü (aşağıda işlenecek filmler etrafında gösterileceği gibi) hem geçmişçi hem de patrimonyal bir karaktere sahiptir. Tarihi film türü açıkça iki ana damara dayanır: ilki hem bağımsızlık hem de çağdaşlık mücadelesi olarak tasvir edilen Kurtuluş Savaşı yılları, ikincisi de hamasi bir temsil ile yüceltilen Osmanlı mazisi. İster yakın geçmiş ister uzak geçmiş olsun yegâne amaç ulusal kimlik inşasında önemli tarihi olayları ve büyük tarihi kişileri milliyetçi bir söylem üzerinden ele almaktır.

Tarihi film türü dendiğinde hem sinema kuramcılarında hem de tür sinemasının anlatısal ve ikonografik oluşturanları üzerine çalışan araştırmacılardan itirazlar gelmektedir. Kracauer'e göre dekor ve kostümle sahnelenen tarihsel filmler teatrallığe yol açmakta ve geçmişi diriltiren filmler, bünyesi gereği sinematik olmayan bir karaktere dayanmaktadır.<sup>3</sup> Teatral estetik ve sahnelemeye dayalı yapaylık yüzünden Kracauer tarihsel filmlerin sinema medyumunun temel özelliklerine aykırı olduğunu düşünmektedir. "Geçmiş referans alma", "geçmiş inşa etme", "gerçek olaylar ve kişilerle ilgilenme" tarihsel film türü denince araştırmacıların üzerinde anlaştıkları ender unsurlardır.<sup>4</sup> Özön'ün sinema tarihçisi bakış açısından yaptığı tanıma göre "tarihsel film, tarih gerçeğini doğruya en yakın biçimde yansıtmaya, bu gerçeği nesnel tutumla vermeye çalışan filmidir."<sup>5</sup> Pinel'e göre de her tarihi film, bir bakış açısını ima eden zorunlu bir yenden inşadır.<sup>6</sup>

1920'lerde Ulusal Kurtuluş Savaşı henüz halkın belleğinde tüm canlılığını korurken Türk sinemasının tarihi film türüne giren ilk yapıtları bu diriliş ve kurtuluş dönemini konu almıştır. Ertuğrul, Türkiye'deki kadın

<sup>2</sup> Tarihi film türünün 1950'lerde öne çıkardığı bu iki eğilimi kapsayan filmlerin genel tematik özellikleri için bkz. Senem Duruel Erkilic, *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, De Ki, Ankara, 2012, ss. 90-93.

<sup>3</sup> *A.g.e.*, s. 171 ve s. 174.

<sup>4</sup> Hayward'dan ve Stubbs'tan akt. Senem Duruel Erkilic, *a.g.e.*, ss. 29-31.

<sup>5</sup> *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek, İstanbul, 1990, s. 132.

<sup>6</sup> *A.g.e.*, s. 122.

modernleşmesinde öncü bir konumda olan Halide Edip Adıvar'ın 1922'de *Akşam* gazetesinde tefrika edilen romanından aynı isimle uyarlanan *Ateşten Gömlek*'i Kemal Film için 1923'te, yerli ve yabancı tiyatro oyunlarından esinlenen *Ankara Postası*'nı da İpek Film için 1928'de sessiz olarak çevirmiştir. Aynı yönetmen 1932'de İpek Film için, popülist bir tarzda tarihi romanlar kaleme alan Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun özgün senaryosunu hazırladığı destansı *Bir Millet Uyandırmıyor* eserini sesli biçimde sinemaya aktarmıştır.

*Vurun Kahpeye: Resmî İdeolojiye Uygun Düşen Bir Ulusal Kimlik İnşası* 1948'de dublaj ustası Ferdi Tayfur tarafından İpek Film için çevrilen *İstiklal Madalyası*'na kadar geçen uzun yıllar boyunca başka bir kurtuluş savaşı temalı tarihi film yapılmamıştır. Bu suskunluğu tamamen değiştirecek film ise Akad'ın, Halide Edip Adıvar'dan sinemaya uyarladığı *Vurun Kahpeye* olacaktır. Aslında 1948 senesi tarihi film türü bakımından tam bir dönüm noktasıdır çünkü Halk Film *Akıncılar*'ı, İpek Film *İstiklal Madalyası*'nı ve Erman Kardeşler de *Vurun Kahpeye*'yi gösterime hazırlayacaktır. Roman 1943 yılında ilk kez Latin harfleriyle Remzi Kitabevi tarafından basılır. Akad'ın anılarında yazdığı gibi hırslı yapımcı, genç yönetmenden bu popüler romanın hem senaryosunu yazmasını hem de filme çekmesini ister. İlk olarak Taksim sinemasında seyirciyle buluşacak olan bu tarihi filmin reklam kampanyası, çaylak yönetmeni değil de büyük kadın romancı ve entelektüel Adıvar'ı öne çıkarır.<sup>7</sup> Bütün gazete ilanları, *Vurun Kahpeye* filmini milli destan ve milli eser şeklinde takdim etmekte ve tanıtmaktadır.<sup>8</sup> Yazarın ününü muştulayan *Ateşten Gömlek* romanı da edebiyat tarihi uzmanları tarafından "milli aşk hikâyesi"<sup>9</sup> türüne sokulmaktadır. İllüstrasyonlar ise filmin iki milli figürünü öne çıkarmaktadır: Başı yarı açık modern bir eğitim almış İstanbullu kadın muallime ve elinde kocaman bir Türk bayrağı ile silah tutan kalpaklı Türk süvarisi.<sup>10</sup>

*Vurun Kahpeye*'nin jeneriği izleyen ilk görüntüsü genel bir planda Anadolu taşrasının çorak arazisini göstermekte ve bu görselliğe idealist bir tavırla yemin eden kadın öğretmen Aliye'nin dış sesi eşlik etmektedir. Cumhuriyet idealizmini ve modernizmini muştulayan genç kadın öğretmenin bu mottosu olduğu gibi romandan alınmıştır. Kendini yüce bir ideal (vatanın bağımsızlığı ve cahil halkın eğitilmesi) uğruna feda etme te-

<sup>7</sup> Bkz. *Cumhuriyet*, 3 Mart 1949, s. 4.

<sup>8</sup> Bkz. *Cumhuriyet*, 5 Mart 1949, s. 4.

<sup>9</sup> Azade Seyhan, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı Kesişen Yazgıların Hikâyesi*, Çev. Erkan İrmak, İletişim, İstanbul, 2014, s. 69.

<sup>10</sup> Bkz. *Ulus*, 10 Nisan 1949.

masını işleyen filmin trajik sonunda bu yemin yine ses formunda geri gelecek ve yerini bağımsızlık çağrışımı yapan İstiklal Marşı'na bırakacaktır. İstanbullu muallime karakteri çocuklara modern metotlarla okuma yazma öğretmenin yanında, ülkesi işgal altındayken milli marşlar öğretmek milli şuuru (yani ulusal bilinci) aşıl原因an bir öncüye dönüşmektedir. Anadolu kasabasında geçen film, tıpkı roman gibi şematik bir karakterizasyona dayanıp Batı ile Doğu medeniyetleri arasındaki zihniyet/kültür çatışmasına vurgu yapmaktadır. Bir tarafta geri kalmış taşranın ve taşra değerlerinin yanı sıra cahil geleneksel temsilcileri öbür tarafta büyük şehrin, modern yaşamın ve eğitimin temsilcisi. *Vurun Kahpeye* açıkça eski rejimin yozlaşmış unsurları olarak sunduğu yobaz, bağınaz, vatan haini, gerici din adamı kesimi ile işbirlikçi, çıkarıcı ve padişahçı eşraf kesimini mahkûm etmekte; milliyetçiliği ve moderniteyi yüceltmekte, vatanseverliği korumakta ve toplumun mutluluğu için kendini feda eden kahraman birey idealini işlemektedir. Resmî ideoloji olarak Kemalist söylemin Doğu ve İslam kültürünü yerin dibine sokarak yeni bir ulusal kültür yaratmak için başvurduğu bu ilkeleri, *Vurun Kahpeye* baştan sona içermekte ve hâkim ideolojinin güçlü bir ideolojik metnine dönüşmektedir. *Vurun Kahpeye*'nin savunduğu tüm ilkeler (vatan sevgisi, millet aşkı, devrimci duyguların güçlendirilmesi, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlığı, dini fanatizmin ve batıl inançların yerilmesi, halkçılık vurgusu vs.) Cumhuriyet rejiminin edebiyat ve tiyatro eserlerinde özellikle görmek istediği ilerciler olarak kabul edilen resmi ideolojik ölçütlerdir.<sup>11</sup>

Peki, *Vurun Kahpeye* hangi temel nitelikleri sebebiyle tarihsel film türünün Kurtuluş Savaşı filmleri kategorisine girer? Ana mekân olarak (Batı) Anadolu taşrasının seçilmesi: dönemin atmosferini yansıtan doğal ve gerçek dekorlarda yapılan özenli çekimler. Filmsel kurmaca evrenin, Büyük Taarruz arifesindeki ve sonrasında tarihsel dönem aralığına yerleştirilmesi. Belgesel ve aktüalite görüntüler sayesinde tarihsel gerçekçiliğin abartılması: Büyük Taarruz'un hazırlık ve bitiş aşamalarını gösteren kısa belgesel görüntülere yer verilmesi, orduyu teftiş eden Başkumandan Mustafa Kemal Paşa'nın gerçek görüntülerinin filme iliştilmesi. Olay örgüsünün padişahçılar ile Kuva'yı Milliyeciler arasındaki ezeli rekabet ve çatışma üzerine kurulması: Milliyetçilerin hapse atılması, Kuva'yı Milliyecilerin düzenli orduya katılması, kendi çıkarları için vatani satan hainlerin cezalandırılması. Anlatı yapısına göre ulusal güçlerin büyük bir bedel ödeyerek işbirlikçilerle hesaplaşması, düşmanı dize getirmesi, her şeyi

<sup>11</sup> Bu ilkeleri bir sanat öğretisi biçiminde sunan kurucu metin için bkz. *Ülku*, sayı: 13, Mart 1934, s. 76.

bilen anlatımın doğrusal bir çizgide gelişmesi. İzleyicide tepki olarak milliyetçi, bağımsızlıkçı, vatansever ve fedakâr olma duygularının uyandırılması, her yaştan ve her cinsten genel izleyici kitlesine hitap etme. Karakterizasyonun melodram türündeki gibi ahlâken çok iyi (ilerici milli güçler) ve çok kötü (gerici padişahçılar) resmedilen şematik tipler üzerinden yapılması, tüm kötülerin cezalandırılması, ikircikli karakterlerin olmaması, düşmanın Yunan kimliğinin açıkça belirtilmemesi.<sup>12</sup> Bu gerici/ilerici ve işbirlikçi/vatansever ikileminin açık bir ikonografik temsile dönüşmesi: Fes, çarık, sarık, şalvar, peçe ve kara çarşafa karşı kalpak, modern elbiseler üzerinde (baş ile saçları yarı açıkta bırakacak şekilde bağlanmış) başörtüsü, pantolon, ayakkabı vs. Kostüm seçiminin Doğu ile Batı kültürleri arasında sıkışmış ve zihniyet çatışması yaşayan karakterleri görsel olarak ifade etmesi.

*Düşman Yolları Kesti: Devrimci Kemalistlerle Statükocu Mutlakıyetçilerin Bitmeyen Mücadelesini Amerikan Western Türü ile Mezmetme Çabası*

1960 öncesinde Kemal Film, Osman Seden'in yapımcılığında ve yönetmenliğinde itinalı bir üstün yapım *Düşman Yolları Kesti*'yi gerçekleştirir. Bu film de tıpkı *Vurun Kahpeye* gibi roman uyarlamasıdır. Yalnız, senaryoyu bu sefer yönetmen değil de, doğrudan edebi eserin sahibi Tarık Dursun Kakinç yazar. Yapımcı-yönetmen Seden, köy filmi olarak tasarladığı *Bir Avuç Toprak* (1958) filminde giriştiği western türüne öykünmeyi, modern Türkiye'nin yakın dönem geçmişinin en önemli kesitine konumlandırılmış tarihi film türü içinde denemeye devam eder. Çok farklı iki türe ait bu filmlerin özellikle Anadolu taşrasında ve kırsalında geçen bölümlerinde doğrudan western türünün semantiğini ilgilendiren unsurlar kolayca tespit edilebilir. Yalnız, bu yerli türleri western türü ile kaynaştırma çabası milliyetçi eleştirmenlerin tepkisini çeker. Tuncan Okan, başrolünde Ayhan Işık'ın oynadığı *Bir Avuç Toprak*'ı, Anadolu köylülerini Amerikan kovboyları gibi göstermekle ve Akad'ın yaptığı gerçekçi köy filmi *Beyaz Mendil*'i tahrir etmekle suçlar.<sup>13</sup> Seden'in farklı bir biçimsel tercih yaparak, *Düşman Yolları Kesti* filmi üzerinden Hollywood westerni ile Kurtuluş Savaşı filmi arasında daha rafine bir estetik füzyon gerçekleştirme çabası yine ağır tepki çeker. Hem Ali Gevgilili<sup>14</sup> hem Halit Refiğ<sup>15</sup> hem de

<sup>12</sup> 31 Temmuz 1939 tarihli sansür nizamnamesinin üçüncü maddesine göre "dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden" filmlerin gösterilmesi engellenebilir. Bkz. *Resmi Gazete*, sayı: 4272, 31 Temmuz 1939, ss. 12375-12377. Kıbrıs sorunu çıkana kadar, Yunanistan ile dostane ilişkiler içinde olan Türkiye Cumhuriyeti'nin dış politikası, Kurtuluş Savaşı dönemindeki ana düşmanın kimliğinin filmlerde doğrudan gösterilmesinden rahatsız olmaktadır.

<sup>13</sup> Bkz. "Bir Avuç Toprak'tan Bir Sahne: Anadolu Kovboyları", *Milliyet*, 28 Şubat 1958, s. 2.

<sup>14</sup> Bkz. "Seden'in Çıkmazı", *Vatan*, 7 Kasım 1959, s. 4.



Nijat Özön<sup>16</sup> eleştirilerini keskinleştirerek, sanatçıyı içi boş bir formalizme ve yabancı sinemalardan alınmış türlere (gangster, western vs.) başvurmakla suçlarlar.

İşgal altındaki bir İstanbul gecesinde, müttefik güçlerin sıkı kontrolünü atlatarak, kolektif çalışan milli güçler tarafından Anadolu'ya deniz yoluyla cephane kaçırılmasını işleyen uzun bir sekansla başlayan *Düşman Yolları Kesti*, birbirine rakip iki teşkilatın gizli ve açık olarak yapılan ideolojik mücadeleleri ile çatışmaları üzerine kuruludur. İki tezat grubun içine sızan casuslar hesaplaşmayı daha dramatik ve kanlı hale getirirler. Filmsel kurmaca evrenin yer aldığı iki ana mekân (yani İstanbul ve Anadolu), düşman işgaline karşı iki farklı duruş sergileyen antinomik görüşlerin merkezi konumuna gelmiştir: Kalpak aksesuarı ile kodlanmış, milli direnişi ve mücadeleyi temsil eden Anadolu harekâtı ile özdeşleşen, canları pahasına yeraltında çalışan bağımsızlık yanlısı gözü pek Anadoluculara karşı; şık kıyafetleri ve fesleri ile öne çıkan, padişah efendilerinin otoritesini korumak için amansız bir mücadeleye girişen, payitahta tamamen sadık, Osmanlı mirasını koruyacağım derken aslında düşmanla işbirliği içinde çalışan saray ve Dâhiliye Nazırlığı'ndaki acımasız, sinsî ve resmi figürler... Tıpkı, *Vurun Kahpeye* gibi *Düşman Yolları Kesti* de Kurtuluş Savaşı sorununu öncelikle işbirlikçi-padişahçı/direnişçi-Kemalist ikilemi üzerine oturtmuştur. Yalnız, *Düşman Yolları Kesti*'nin Milli Mücadele ve Mustafa Kemal yanlısı kahramanları; "Allah yolunuzu açık etsin", "Allah'ın izniyle geçeceğiz" ve "Allah yardımcınız olsun" sözleriyle hareket ederek, kendilerinden büyük bir ilahi kudretin yardımını dilemektedir. Son tahlilde, *Düşman Yolları Kesti* filmindeki dramatik çatışma, Kemalist söyleme uygun, basmakalıp ilerici-gerici sarmalı üzerine inşa edilmemiştir. Birbirine rakip bu karakterler, melodram türünün şematik çift kutuplu karakter yapılandırması olan "iyiler-kötüler" şeklinde ayrıştırılmamıştır. İki taraf da kendi siyasi davalarına hizmet eden ve bireyselliğini arka plana atmış tiplerden meydana gelmektedir.

Peki, *Düşman Yolları Kesti* hangi temel nitelikleri sebebiyle tarihsel film türünün Kurtuluş Savaşı filmleri kategorisine girer? Ana mekân olarak hem merkez (işgal altındaki İstanbul) hem de çevrenin (Anadolu taşrasası ile kırsalı) seçilmesi. Filmsel kurmaca evrenin, işgalden sonraki ve Büyük Taarruz'dan önceki uzun askeri hazırlık ve milli bilinçlenme dönemine yerleştirilmesi. Olay örgüsünün padişahçılar ile Anadolucular arasındaki örtük ve açık çatışma üzerine kurulması. Anlatı yapısına göre ulu-

<sup>15</sup> Bkz. "Sessiz Sinemaya Özentî: Düşman Yolları Kesti", *Pazar Postası*, 15 Kasım 1959, ss. 11-12.

<sup>16</sup> Bkz. "Gangster Filmi + Western = Kurtuluş Savaşı Filmi", *Dost*, sayı: 27, Aralık 1959.

sal güçlerin canları pahasına işbirlikçi mutlakıyetçilerle hesaplaşması, her şeyi bilen anlatımın doğrusal bir çizgide gelişmesi. Düşman işgaline ve padişahçılara karşı Anadolu'da düzenli ordu şekline bürünen Milli Mücadele'nin meşrulaştırılması. İzleyicide tepki olarak bağımsızlıkçı, vatansever ve fedakâr olma duygularının uyandırılması, her yaştan ve her cinsten genel izleyici kitlesine hitap etme. Anadolu ve İstanbulcu ikileminin açık bir ikonografik temsile dönüşmesi: Kalpağın temsil ettiği yeni Kemalist düzen ile fesin temsil ettiği eski Osmanlı düzen arasındaki politik çatışmanın görselleştirilmesi. Yunan kimliğinden hiç söz edilmeyen, varlığıyla yokluğu özellikle ifşa edilmeyen bir çeşit hayalet düşmanın yaptığı katliamların, tecavüzlerin ve işlediği cinayetlerin belirtilerden faydalanılarak eksiltildi ve eğretilmeli olarak gösterilmesi.

Peki, *Düşman Yolları Kesti* hangi metinlerarası özellikleri nedeniyle western türü etkisinde kalan melez bir Kurtuluş Savaşı filmidir? 1- Mekân benzerliği: Adapazarı'ndan Anadolu içlerine yapılan zorlu yolculuk çorak ve boş bir geniş uzamda geçmektedir. Mekânın, karakterler üzerindeki ağırlığı çok uzaktan yapılmış genel çekimlerle ifade edilmektedir. Anadolu kırsalı ile Vahşi Batı'nın mekân olarak yakınlaştırılması söz konusudur. 2- Yer benzerliği: Konaklama için kullanılan eski bir Anadolu hanı, western evrenini meydana getiren bazı unsurlarla benzeşmektedir. 3- Anlatı kişisi benzerliği: Yolculuğu engellemeye çalışan saray ajanı İdris'in haberleştiği Aznavur çetesinin atlıları tepelerde dörtnala giderken tıpkı western evreninde iyi kovboyları tehdit eden kötü Kızılderililer gibi uzaktan genel planlarda gösterilmiştir. 4- Araç ve eşya benzerliği: En büyük benzerlik westernden alınmışa benzeyen çadır bezli arabadır. Tıpkı westerndeki gibi doğal engelleri aşmada kullanılmaktadır. At ve silah da çok önemlidir. 5- Durum benzerliği: Western türündeki gibi azgın akan bir ırmağın (yani doğal engelin) güç bela aşılması, yolculuk vasıtası olan atlı arabaya saldırı tehdidi ve anlatımın karşıt eril karakterler arasındaki ateşli silahla yapılan bir düelloyla doruk noktasına ulaşması.

*Barbaros Hayreddin Paşa: Şatafatlı Osmanlı Geçmişinin Nostaljik Temsili veya Tarihi Filmin Hamaset ve Husumet Dolu Söylemi*

*Barbaros Hayreddin Paşa*, tıpkı *Vurun Kahpeye* ve *Düşman Yolları Kesti* filmleri gibi özenle hazırlanmış bir yapımcı filmidir. Aslen film ithalatçılığı ve sinema salonu işletmeciliği yapan İpek Film müessesesinin bu tarihi süper prodüksiyonu, ezeli rakibi Atlas Filmin 1950 tarihli prestijli yapımı *İstanbul'un Fethi*'ne bir cevap olarak hazırlanmıştır. Bu nedenle, 1950'lerin ilk yarısındaki büyük mizansenli ve büyük bütçeli kostüme filmler bağlamında değerlendirilmelidir. *Barbaros Hayreddin Paşa*'nın özgün

müziğini ünlü bestekâr Nedim Otyam, sözlendirilmesini Ferdi Tayfur, gemi maketleri ile trüklerini Vedad Ar yapmış ve Türk denizcileri Levendlerin geleneksel türkülerini ise Ruhi Su söylemiştir. Türk sinemasının bu döneminde, tarihi film türünün ikinci damarı, Türk tarihine adını altın harflerle yazdırmış “büyük-yüce-kahraman devlet adamı” temasını serüven ve kahramanlık tarzında işlemektedir. Filmin jeneriğinde senaryocu olarak hiç tanınmamış Kenan Orkan ismi gözükse de, *Barbaros Hayreddin Paşa* filminin öyküsünün, Tülbentçi'nin eseri *Barbaros Hayreddin Geliyor* romanından izler taşıdığı açıktır. Son tahlilde, Osmanlı denizcilik tarihinde izini bırakmış çok önemli bir askeri figürü, üstün-insan şeklinde abartarak anlatan, ilk olarak *Ulus* gazetesinde tefrika edilmiş heyecanlı tarihi roman, filme kaynaklık etmiştir. Bu patrimoniyal önemin vurgusunu, filmin sonuna özenle yerleştirilmiş ama filmsel kurmaca evrenin dışında kalan bir propaganda sekansında analiz etmek mümkündür. Preveze deniz savaşını zaferle taçlandıran Barbaros'un yakın çekiminden zincirleme yoluyla tunçtan yapılmış heykelinin benzer yakın çekimine geçilir. Bir anlamda geçmiş ile şimdiki zaman yakınlaştırılarak birbirlerine bağlanır. Mazinin değerli denizcisinin mirası içinde bulunulan zamanın denizcileri tarafından onurlandırılmakta ve milli kimlik için önemi yüceltilmektedir. Dönemin kimi sinema eleştirmenleri için Türkiye'de bir avuç büyük film şirketi tarafından finanse edilen bu tarz tarihi filmler, Hollywood'un debdebeli tarihi filmlerinin yönetmeni Cecil B. de Mille taklitçiliğine yeltenir.<sup>17</sup> Ulusal bir gazetede çıkan ilk sinema yazısında Attila İlhan, Amerikan sineması etkisine maruz kalan tarihi film türü tenkidinde çok daha acımasızdır:

Bizim tarihi filmlerimiz, sinemacılık bakımından birer başarısızlık örneği olduğuna asla şüphe edemeyeceğimiz Cecil B. de Mille kordelalarına benzetilmek isteniyor. [...] Biz, usul usul eski İtalyan tarihi film üstadlarını taklit edip bozan, Amerikanlaştıran Hollywood'lu film yapımcılarını taklide kalkışıyoruz.<sup>18</sup>

Aslında, öteki gelişmiş sinematografilerin (başta Mısır, sonra Amerika) büyük etkisine maruz kalmış ve özerklikten nasip alamamış Türk sineması, kendi türleri üzerinden diğer ülke sinemalarının (öncelikle hâkim Hollywood sinemasının) türleri ile temasa geçmektedir. Yani, kendi pazarında Amerikan rekabeti ile sıkı mücadele etmek zorunda kalan Türk sineması, 1950'lerin ilk yarısında büyük bütçeli, meşhur tiyatro oyuncularına yer veren, dekor ve kostüm görseelliğini öne çıkaran tarihi yapımlara

<sup>17</sup> Bkz. Semih Tuğrul, “Balıkçı Güzeli”, *Dünya*, 21 Ocak 1954, s. 4.

<sup>18</sup> Bkz. “Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan”, *Vatan*, 6 Kasım 1952, s. 4.

yönelmektedir. Tabii ki amaç, Hollywood sineması gibi hem romanesk hem de spektaküler tarihi filmler yapabilmektir. *Barbaros Hayreddin Paşa* bunu hakkıyla yapabilmek için kimi Hollywood filmlerinden (ç)alınmış görkemli deniz savaşları görüntülerini kullanır ve olumlu eleştirir alır. O yılların en önemli sinema dergisinde çıkan eleştirisi, Türk sineması için *Barbaros Hayreddin Paşa*'nın kendi türü içinde önemli bir eser olduğunu yazmaktadır.<sup>19</sup> *Barbaros Hayreddin Paşa*'nın yaydığı temsiller ele alındığında şoven bir söylem üzerinden yabancı düşmanlığı<sup>20</sup> yaptığı kolayca anlaşılır. Ayrıca; gaza kültürü, cihat vurgusu ve dini ayrımcılık yapan bu film, kefare/kâfir söylemi ile de açık bir İslamcı mesaja sahiptir. Karakterler, melodram türündeki gibi mutlak iyiler ve kötüler olmak üzere ikiye bölünmüştür. Osmanlı Türkleri hakkı, iyiliği ve erdemi temsil ederken; Hristiyan Avrupalılar ile onlarla işbirliği içinde çalışan Kuzey Afrikalı Müslüman Araplar kötülük, nifak, sapkınlık ve zalimlikle ilişkilendirilmektedir. Gerçekle bağlantılı ya da kurmaca yabancı karakterleri Türklerin ezeli düşmanı olarak gösteren *Barbaros Hayreddin Paşa* ecnepleri değersizleştirmekte, marjinalleştirmekte ve itibarsızlaştırmaktadır. Karakterizasyondaki çift kutupluluk bir tarafı (Doğu, Osmanlı, Türk, Müslüman) yüceltmekte, öbür tarafı (Batı, Avrupa, Hristiyan, Mağripli Arap) ahlâken yerin dibine sokmaktadır. Osmanlının cengâverliği, büyüklüğü ve üstünlüğü, yozlaşmış bir medeniyetin temsilcisi olarak sunulan ötekileri ezmektedir. Osmanlının meşru düzeni, –köyünden sarayına kadar– hak duygusu üzerine kurulmuşken, Arapların ve Avrupalıların bozuk düzenleri sapkın ve despot liderleri üzerinden tamamen dekadandan, sadık ve hedonist bir bağlamda gösterilmiştir. Son tahlilde, tarihsel anlaşmazlıkları ele alırken nesnel bir tavır sergilememekte ve karşıt tarafları basit bir iyi-kötü sarmalında değerlendirmektedir. Ahlâki kutupluluk, şemacılık ve abartılı bir ifadeye dayanan 1950'lerin tarihi filmlerinin bu yapısal özellikleri, Tanzimat sonrası Osmanlı edebiyatında ve tiyatrosunda türeyen melodram türü etkisindeki tarihsel dram örnekleriyle bir hayli örtüşmektedir.<sup>21</sup> Bu önyargılı ve ayrımcı temsil şekli dönemin Türk sinema endüst-

<sup>19</sup> Bkz. *Yıldız*, sayı: 52, 22 Aralık 1951, s. 22.

<sup>20</sup> Yabancı düşmanlığı olgusunun Türk kimliği içindeki mutlak yerinin en ilginç tahlilini İlber Ortaylı yapar: "Türk kimliği ve şuuru; tarih kitabı okutarak, tarihi piyes seyrederek, tarihi film çekerek veya şiirle, müzikle oluşmuş değildir. Doğrudan doğruya kan, ateş ve kavga ile oluşmuş. Bu nedenle Türk kimliğine sahip olan adam, *Xénophobie* (yabancı düşmanı) olmuştur; ister kabul edin ister etmeyin ama bu böyledir. *Xénophobie* böyle dramatik bir tarihin sonucudur." Bkz. *Orta Asya'nın Bozkırlarından Avrupa'nın Kapılarına Türklerin Tarihi*, Timaş, İstanbul, 2015, ss. 29-30.

<sup>21</sup> Namık Kemal'in tarihsel oyunu *Celeleddin Harzemşah* (1884) ile karşılaştırma yapmak için bkz. Mehmet Fatih Uslu, "19. Yüzyıl Osmanlı Dünyasında Tarihsel Dram ve Kamusal Alan",

risini gözlemleyen yabancı gazetecilerin de dikkatini çekmiştir. İtalyan muhabir Rino Bra'nın uzman sinema dergisi *Cinema* için yazdığı "La Cortina Di Ferro Del Cinema Turco" makalesi Türkçeye çevrilir.<sup>22</sup> Avrupalı gazeteciye göre muhteşem diye nitelenen bu kötü kostüme filmler çok seyirci çekmekte, değişmez biçimde milli tarihe dayanmakta ve kötü rollerini hep Batılılara vermektedir. Bu basmakalıp temsil tarzı Türk sinema eleştirisi tarafından sorunsallaştırılmaz. Hatta yönetmen Baha Gelenbevi için *Barbaros Hayreddin Paşa* süresi biraz kısaltılması şartıyla tarihi bir fresk olur.<sup>23</sup>

Peki, *Barbaros Hayreddin Paşa* hangi temel nitelikleri sebebiyle tarihi film türüne girer? XVI. yüzyılın siyasi ve askeri egemenlik savaşlarının meydana geldiği Akdeniz coğrafyasının ana mekân olarak seçilmesi: İtalya'da Fondi Kalesinin fethi, Ege'de Midilli adasının korsanlarca yağmalanması, Osmanlının gözleri kamaştıran güzellikteki payitahtı İstanbul, Şimal Afrika'sını (başta Tunus, Trablusgarp vs.) egemenlik altına alma çabası. Filmsel kurmaca evrenin, Akdeniz'in paylaşımında Preveze Deniz Savaşı (27 Eylül 1538) ile sonuçlanacak tarihsel anlaşmazlık dönemine yerleştirilmesi. Olay örgüsünün cihat yolunda gaza eden Osmanlı Türkleri ile ezeli düşmanları Hristiyan Avrupalılar arasındaki siyasi ve askeri çatışma üzerine kurulması. Anlatı yapısına göre Osmanlı güçlerinin hem denizde hem de karada yağmacı Haçlıları dize getirmesi, Barbaros'un imza attığı çeşitli Türk zaferlerine odaklanan eksilteli ve her şeyi bilen anlatımın doğrusal bir çizgide ilerlemesi. Spektaküler bir biçime öyküden kalabalık sahneler ve savaş sekansları üzerinden patrimoniyal ve geçmişçi söyleme eklemlenen savaş yanlısı (yani cihatçı) bir mesaj verilmesi, milli kimliğin yüceltilmesi. Hem devlet adamı (Cezayir Beylerbeyi) hem de asker (Kaptan-ı Derya) olan Barbaros Hayrettin Paşa'yı, Türk tarihinde destan yazmış bir üstün insan olarak ele alma, kahramanlık, kişisel fedakârlık ve macera arama vurgusu, bu bağlamda mutlak monarşi düzeninin meşrulaştırılması. Her yaştan erkek izleyicide tepki olarak şoven, dinci, muhafazakâr, yabancı düşmanı ve savaş yanlısı olma gibi duyguların uyanıtılması.

Peki, *Barbaros Hayreddin Paşa* hangi metinlerarası özellikleri nedeniyle melodram ve komedi türleri etkisi taşıyan melez bir tarihi filmidir?

---

*Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür*, (Yay. Haz. Mehmet Fatih Uslu & Fatih Altuğ), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 240-249.

<sup>22</sup> Bkz. Aykut Görkey, "İtalya, Filmciliğimizi Nasıl Görüyor?", *İstanbul Ekspres*, 16 Kasım 1952, s. 3. "Türk Sinemasının Demir Perdesi" anlamına gelen bu İtalyanca makaleyi *Yıldız* dergisi de yayınladı. Bkz. sayı: 8, 7 Şubat 1953, ss. 16 ve 26.

<sup>23</sup> Bkz. Giovanni Scognamiglio, "Üç Türk Sinemacısı", *Yeni Sinema*, sayı: 13, Aralık 1967, s. 35.

1- Tema ve durum benzerliği: Güzel ve adil Hristiyan Kontes Julia ile erdemli Müslüman Barbaros arasındaki imkânsız aşk teması önemlidir. Saplantılı bir deniz tutkusu ve Akdeniz'in fethi ile tutuşan Barbaros, baştan çıkarılmayı reddeder. Görev ve hizmet aşkını duygusal aşka (ve arzuya) tercih eden Barbaros'u tutku ile seven Julia ise aşk acısına dayanamaz ve intihar ederek kendi kendini yok eder. Aşk için kendini feda etme teması doğrudan melodram türünün semantiği ile ilişkilidir. 2- Mekân ve aksesuar benzerliği: Melodramın tutkulu kırılgan bireyi ile bağlantılı bu imkânsız aşk teması spesifik bir aksesuar ve mekân tercihiyle görselleştirilir. İzleyici üzerindeki patetik etkiyi önce "gözyaşı şişesi" sonra da "mezarlık" gerçekleştirir. 3- Müzik benzerliği: Kontes Julia'nın arkadaşlık kurduğu Türk esir Hatice'nin söylediği yanık türkü, hem aşkın hem de melodramın melankolisini işaret etmektedir. 4- Oyuncu tercihi: Mimar Sinan'ın yardımcısı Selim Kalfa rolü için seçilen komik rollerin ustası Münir Özkul'un varlığı doğrudan komedi türünün semantiğini akla getirir. Suya girmekten korkan bu karaktere yapılan sözlü şakalar ve onunla bağlantılı birkaç küçük "gag" kullanımı, *Barbaros Hayreddin Paşa* filminin komedi türüyle bütünleştiği anlardır. 5- Sözlendirme sanatçısı ve argotik üslup tercihi: Amerikan komedi serilerini kendine has tarzıyla Türkçeleştiren Ferdi Tayfur'un yönettiği sözlendirmenin masum argo kelimelere dayanması da sözlü komik etkiyi güçlendirmektedir. Mesela, düşmanı aşağılamak için kullanılan "çorbacı" ve "keşiş kılıklı" sözleri ilk akla gelir.

### *Dokuz Dağın Efesi: Başkaldırı Teması Üzerinden Ceberut Osmanlı İstibdat Rejiminin Eleştirisi*

Hollywood tarzı tarihi filmleri kopya etmekle itham ettiği Türk sinemasının tarihi filmlerini ele alan Attila İlhan, aynı yazısında, hem tarihi filmin ne olması gerektiğini hem de ne olmaması gerektiğini tanımlamaktan geri durmaz:

[...] Tarihi film yalnızca kalabalık, ihtişam, cenk gürültüsü, harem ve cariyelerden ibaret değildir. Tarihi film evvela tarihtir, yani belli bir zaman ve yerde yaşayan cemiyettir ve onun hayati meseleleridir.

Peki, bu uzmanın tarihi film türü hakkındaki sosyal görüşlerine cevap verebilen bir film o dönemin Türk sinemasında çevrilmiş midir? Bir başka deyişle, yaptığı filmle tarihe bir yorum getiren yani tarih üzerine tez üretebilen bir yönetmen var mıdır? *Dokuz Dağın Efesi* filmiyle tarihyazımına dayalı gerçekçi bir biyografi gerçekleştirdiğini şöyle açıklayan Erksan bu güç işi başaran dönemin tek yönetmenidir: "Bu bir biyografi filmiydi;

olayları ortaya koymakla görevliydim.”<sup>24</sup> *Dokuz Dağın Efesi*, 1950’li yılların Türk sineması bünyesinde çevrilen, sosyal içerikten tamamen yoksun, basit aşk ve macera öyküleri olarak seyirciye takdim edilen “efe filmlerinden” ayrılmaktadır. Yapımcı-yönetmen Kenç’in iki filmlik serial olarak gerçekleştirdiği bol figürlü *Çakırcalı Mehmet Efe’nin Defnesi*<sup>25</sup> tamamen ticari şartlara boyun eğmekte ve Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* filminin zıt kutbunu temsil etmektedir. Erksan, tarihi kaynaklardan hareket ederek kendi senaryosunu yazmış ve Çakıcı Mehmet Efe’nin hayatını içinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve politik bağlam kapsamında ekrana taşımıştır. Kısacası, sinema sanatçısı Erksan’ın XIX. asır sonu ve XX. asır başı Osmanlı toplumsal tarihine yaklaşımındaki bu ciddi eleştirel tavır, dönemin Batı Avrupa sinemalarında (özellikle Fransa ve İtalya) yavaş yavaş eser vermeye başlayan auteur duruşu ile eşdeğerdir. *Dokuz Dağın Efesi* ve Metin Erksan, Yeşilçam dönemi Türk sineması tarihi içinde istisnai bir konuma sahiptir çünkü bu öncü eserle birlikte tarihi film türünde yönetmenin yorumu ve bakış açısı artık ideolojik bir kimlik kazanmıştır. Kontrolsüz istibdat rejiminin sebep olduğu adaletsizliğe, haksızlığa ve güvensizliğe karşı dağa çıkmak zorunda kalan bir zeybeğin yaşamöyküsü üzerinden Erksan, ince ince mutlak monarşi eleştirisi yapmakta ve meşruiyet düzeniyle ilişkili özgürlük vurgusunu işlemektedir. Efelerin başkaldırışını bir sebep değil de sarayın keyfi idaresinin yol açtığı bozuk düzenin bir sonucu gibi gösteren bu tarihi filmiyle, narsist bir tavırla Osmanlı düzenini kusursuzlaştırarak idealize eden, bu kutsal devlet düzeninin yüce-kahraman insan kategorisine çıkarılan seçkinlerine odaklanan 1950’lerin tarihi film türü geleneğini reddeden Erksan, imparatorluğun en uzun yüzyılına odaklanmış ve çökmekte olan bir politik sistem (monarşi rejimi) eleştirisini “efe-devlet çatışması” üzerinden yapmayı başarmıştır. Bu asi zeybeğin İzmir’e yerleşmiş İngiliz Vitol ailesi ile yakın temas içinde bulunduğunu iyi bilen Erksan, Çakıcı’nın bilinçsizce İngiliz emperyalizminin çıkarlarına hizmet ettiğini yazacak ama sansür sebebiyle bu unsuru filme alamadığını itiraf edecektir.<sup>26</sup> Asıl önemli olan tarihi film çeken bu yönetmenin, birey olarak insanı merkeze koyarak, Osmanlı romantizmine sırtını kesin olarak dönmesidir. Osmanlı kimliğini yücelten diğer tarihi filmleri aksine *Dokuz Dağın Efesi* müktedirleri değil de isyan halindeki sıradan insanların trajedisini işlemektedir. Klasik melodramın önemli etkilerini taşıdığını gösterdiğim *Barbaros Hayreddin Paşa* örneğinin aksine

<sup>24</sup> Bkz. Metin Erksan, “Çakıcı Efsanesi ve Gerçeği”, *Vatan*, 15 Haziran 1959, s. 4.

<sup>25</sup> Bu filmin iddialı reklamı için bkz. *Vatan*, 28 Ekim 1952, s. 3.

<sup>26</sup> Aradan yıllar geçtikten sonra yönetmenin bir özeleştirisi yaptığı görüşlerini okumak için bkz. MTTB Sinema Kulübü, *Milli Sinema Açık Oturumu*, MTTBSK, İstanbul, 1973, s. 35.

*Dokuz Dağın Efesi*, melodramın ağdalı üslubunu reddederek trajik ve gerçekçi bir eser olmayı başaran nadir tarihi filmlerdendir. Tarihi olayları açıklayan ve yorumlayan yönetmen aslında, ortaya siyasi ve toplumsal eleştiri yapan bir film çıkarmaktadır.

Osmanlının bozuk adalet mekanizmasına güveni kalmayan yalnız bir efenin intikam ve kan davası motivasyonu ile hareket etmesi ve suçlulara cezasını kendisi vermesi çok eski bir geleneği olan muhafazakâr Anadolu müessesesi zeybeklik ile ilgilidir. Zayıf köylüyü, çetelere ve ağalara karşı koruyan, devlet malına dokunmayan, Allah'a imanı her şeyden üstün tutan, hırsızlığa ve sömürüye karşı mücadele eden bu "sosyal isyancı efe" kahramanlaşır ama efsaneleşmez çünkü Erksan diğer efe gruplarının nasıl çeteleştğini, soygun, kız kaçırma ve yağma yaptıklarını gösterir. Demek ki yönetmen, ne devlet otoritesinin şiddet aygıtı zaptiye kuvvetini ne de hem zaptiye hem de diğer efelerle çarpışan ve eşkıyalaşan tehlikeli zeybekleri idealize eder. Tarihi tespit ve tahlillerinden hareketle söz konusu çatışmanın kişisel, ailevi, hukuki ve toplumsal sebeplerini göstermeyi amaçlar. "Soylu eşkıya teması"<sup>27</sup> döneme damga vuran Yaşar Kemal'in romanı *İnce Memed*'i derinden etkilese de Erksan, *Dokuz Dağın Efesi*'nde isyankâr efe karakterini yüceltmez. XIX. yüzyıl sonunda Batı Anadolu kırsalında başlayan film öyküsünün tarihsel bağlamı, padişah II. Abdülhamit'in temsil ettiği istibdat rejimi dönemini örtük olarak işaret etmektedir. Doğu ülkelerine özgü bir despotik yönetim ile ilişkilendirilen Osmanlı Sarayı verdiği sözleri tutmayan ve resmi sözlere inanarak düze inen isyankâr efeleri yargısız infaz eden zalim bir devlet düzenini temsil etmektedir. Filmin her şeyi bilen anlatımı çizgisel bir şekilde –zamansal eksilti-lerle– ilerler ve Çakıcı'nın hayatından kesitler sunar. Siyasi iktidarın mutlak sahibi Sultan'ın "affi-şahane" olarak okunan fermanlarıyla affedilen ve düze inen efeler asayiş sorunlarını bahane ederek yeniden dağa çıkarlar. Olayların meydana geldiği Ege bölgesi kırsalında devlet otoritesinin mal ve can güvenliğini sağlayamadığı aşikârdır. İşte bu çarpık düzende Çakıcı Mehmet Efe, bir düze inen bir dağa çıkmak zorunda kalan, yerleşik hayata tam olarak geçemeyen ve aile düzenini koruyamayan bir sosyal kurban olur. Mutlakiyet rejiminin, isyanlara sebep olan haksızlıkların önüne geçemediği ve asayişi sağlayamadığı böyle hissettirilir.

Filmsel kurmaca evrende yapılan zamansal bir eksilti, dış eril ses tarafından özellikle belirtilir. 1912 yılına gelindiğinde Çakıcı hala dağda olsa da ülkede siyasal rejim kökten değişmiş ve II. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Bu nasıl anlaşılmaktadır? "Auteurün yorumu" olarak okunabilecek dış se-

<sup>27</sup> Bu konu hakkında bkz. Azade Seyhan, *a.g.e.*, ss. 135-144.



sin şu sözleri –*Artık memleketin asayışı de düzelmeye yüz tutmuştur. Dağlar eskisi kadar serbest değildir*– filmin monarşi karşıtı politik mesajını zımnen vermektedir. Yalnız, meşrutiyet rejimi, Çakıcı Mehmet Efenin çetesine özgürlük getirmez. Teslim olmayı ve silah bırakmayı bir türlü kabul etmeyen bu kanun kaçağı, çok daha iyi işleyen bir istihbarat şebekesi sayesinde zaptiyeler tarafından kısıtırılır ve trajik şekilde öldürülür. Hem başkaldırıcıyı hem de eşkıyalığı önleyecek toplumsal, hukuki ve iktisadi reform yapmak yerine Hükümet, tıpkı öncülü tek adam rejimi gibi isyanı, askeri tedbir olarak bastırmayı tercih eder. 1959’da, Türk Sinema Sanatçıları Derneği’nin isteği üzerine, Gazeteciler Cemiyeti’nin İstanbul’da düzenlediği Birinci Türk Film Festivali’ne iştirak eden *Dokuz Dağın Efesi*, jüri özel ödülünü almayı başarır.<sup>28</sup> Buna rağmen filmin eleştirel alımlaması ihtilafıdır. Eleştirmen yorumları ikiye bölünür. Bir taraf<sup>29</sup> efelerin dağa çıkmalarına yol açan sosyal faktörlerin *Dokuz Dağın Efesi*’nde tam olarak verilmediğini düşünmekte, öbür taraf<sup>30</sup> da bu önemli filmde efelerin başkaldırma nedenlerinin açıklandığı görüşündedir. Dönemin en ünlü haftalık siyasi dergisi *Akis*’te film tenkitleri yazan Halit Refiğ & Adnan Ufuk tandemi, *Dokuz Dağın Efesi* filminin sanatsal değerinin bazı eleştirmenler tarafından abartıldığını ifade edip, filmin hem içeriğini hem de biçimini ağır şekilde eleştirirler.<sup>31</sup> Tarihi gerçeklere eğilen ve tarihi yorumlayan *Dokuz Dağın Efesi*’ni hiç tutmayan eleştirmenlere göre bu filmin biçimi western türünün çeşitli motiflerini taklit etmekte, yönetmenin biçimi de John Ford, Elia Kazan, Fred Zinnemann gibi Hollywood’un ünlü yönetmenlerine öykünmektedir.

Peki, *Dokuz Dağın Efesi* hangi temel nitelikleri sebebiyle tarihi film türüne girer? Filmin başındaki dış eril sesin belirttiği gibi ana mekân olarak Batı Anadolu kırsalının seçilmesi, sahici etkiyi arttırmak için doğal dekorun, Aydın yöresi ile Ege bölgesindeki Beşparmak dağlarına konumlandırılması. Filmsel kurmaca evrenin, XIX. asır sonu ile XX. asrın ikinci on yılının başı arasındaki çalkantılı tarihsel döneme yerleştirilmesi, Osmanlı siyasi tarihinde mutlakiyet rejiminden meşrutiyet rejimine geçişin sezdirilmesi. Film öyküsünün Osmanlı toplumsal mazisine izini bırakmış gerçek bir tarihi figürün yaşamı üzerine inşa edilmesi. Olay örgüsünün başkaldıran efeler ile devlet otoritesini temsil eden zaptiye kuvveti arasın-

<sup>28</sup> Bkz. “Türk Film Festivali Sonuçları”, *Vatan*, 30 Mayıs 1959, ss. 1, 5.

<sup>29</sup> Bkz. Ali Gevgilili, “Çakıcı Geliyor!”, *Vatan*, 11 Ocak 1959, s. 2. Semih Tuğrul, “Bir Rejisörün Yolu”, *Kim*, 16 Ocak 1959, ss. 28-29.

<sup>30</sup> Bkz. Tank Kakinç, “Birinci Türk Film Festivali”, *Sinema-Tiyatro*, sayı: 4, 15 Haziran 1959, s. 9. Erdoğan Tokatlı, “1958-59’da Yerli Filmler”, *Pazar Postası*, 24 Mayıs 1959, s. 14.

<sup>31</sup> Bkz. “Dokuz Dağın Efesi”, *Akis*, sayı: 238, 24 Ocak 1959, s. 31 ve “Hasta Sinema”, *Akis*, sayı: 256, 23 Haziran 1959, s. 33.

daki çatışma üzerine kurulması: yargısız infazlar, pusu kurmalar, affi-şahaneler, silahlı çatışmalar, hakiki zeybeklerin eşkıya çeteleriyle mücadelesi, yerleşik köylülerin isyankâr efelere ve olmayan devlet otoritesine karşı ikircikli tutumu, şiddeti körükleyen, uzlaşmaya dayalı sosyal reformları engelleyen ve çatışmayı destekleyen askeri tedbirlerin eleştirisi. Erkek izleyicide tepki olarak kahramanlık, yiğitlik, erdem, adalet ve hakkaniyet duygularının uyandırılması. Efe-zaptiye ikileminin açık bir ikonografik temsile dönüşmesi: zaptiyenin giydiği resmi askeri üniformanın ve başına taktığı fesin temsil ettiği soğuk devlet otoritesine karşı isyankâr efelerin başlarına taktıkları çiçekli, yapraklı, çelenkten bozma kefyeye oyları ve dizleri açıkta bırakan kısa pantolonları arasındaki modern-geleneksel zıtlığı.

Peki, *Dokuz Dağın Efesi* filminde eleştirmenlerin bahsettiği gibi bir western türü etkisinden bahsedilebilir mi? Bilindiği gibi Western filmlerinin konusu genelde kan davası sebebiyle intikam alma teması etrafında kurulmuş bir olay örgüsüne sahiptir. *Dokuz Dağın Efesi* bu iki tematik motifi taşısa da bunu kendi orijinal tarihi bağlamı içinde yapmaktadır. Yani bu açıdan western semantiği ile ilişkilendirilemez. Filmin ana kahramanı Çakıcı Mehmet Efenin dağda kalmak ile eve yerleşmek arasında kalması ve yerleşik, legal yaşama bir türlü geçememesi vahşi doğa ile medeniyet (yani kültür) arasında sıkışmış ve tercih yapamayan western türünün başkahramanı ebedi yalnız kovboyun durumunu anımsatır. Ancak, XIX. yüzyıl Vahşi Batı'sı ile aynı dönem Batı Anadolu kırsalı arasında herhangi bir semantik ilişki kurmak tarihi bakımdan yanlış olur. Buradaki durum benzerliği yüzeyseldir. Kanımca, *Dokuz Dağın Efesi* sadece ufak bir yerinde Hollywood westernlerinde sıklıkla geçen bir görüntüyü yinelemektedir. Karıncalı dağda saklanan Çakıcı'nın yeri hakkında haber veren telgraf memurunun kullandığı iletişim aracının yakın planından telgraf direklerine yapılan kesme, istihbaratın hızlıca zaptiyeye ulaştığını ima etmektedir. Bu montaj tercihini, Erksan'ın westerne saygı duruşu olarak tasarladığı küçük bir "auteur imzası" olarak görmek mümkündür.

## KOMEDİLER

Amacı açıkça seyirciyi gülümsetmek, eğlendirmek ve güldürmek olan komedi türünün tarihi sinema sanatından çok öncesine, antik çağ edebiyatına ve tiyatrosuna kadar gider. Aristoteles, komedyayı ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olarak tanımlarken; hafif gördüğü bu tür gülünç olanın taklidi olarak eleştirmektedir.<sup>32</sup> Oysa kimi uzmanlara göre

<sup>32</sup> Bkz. *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 20.

sinemanın kral türü olan komedi, altın çağını 1920'li yıllarda yaşarken, yedinci sanatın ilk beynelmilel yıldızı da komedinin alt türü olan savruk-lamanın (*Fr.* burlesque) yetenekli doğaçlamacı aktörü Charlie Chaplin, nam-ı diğer Şarlo olur. Komedi, sinema alanında sınırları kesin belli olmayan, zayıfça tanımlanmış ama evrensel bir türdür.<sup>33</sup> En genel anlamıyla komedi, komik olanı temel öge olarak kabul eden sinema türüdür. Hatta kimi araştırmacılar için bu türün çok daha basit bir işlevsel tanımı vardır: "İzleyici gülüyorsa, bu bir komedi filmidir."<sup>34</sup> Henüz Türkiye sinema sanayi bünyesinde özel bir yapımevi kurulmamışken, Malul Gaziler Cemiyeti'nin angaje ettiği tiyatro oyuncusu Şadi Karagözoğlu, Şarlo karakterinden etkilendiği söylenen komik Bican Efendi tipi üzerine kurulmuş kısa serial filmleri yazar, oynar ve yönetir.<sup>35</sup> 1921 yılına kadar giden bu ilk komedi filmleri, söz konusu türün, Türk sinemasında ne kadar eski olduğunu göstermektedir. Farklı türleri denemekten çekinmeyen Muhsin Ertuğrul, başrollerinde Hazım Körmükçü'nün oynadığı *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) gibi popüler tiyatro uyarlamaları üzerinden, Zahir Güvemli'nin deyişiyle, bir çeşit "tarihi komediye"<sup>36</sup> dönüşen eserler çevirmeyi başarır.

Türk sinemasının Yeşilçam öncesi döneminde komedi türü deyince akla gelen belirli bir yerli film ismi, yapımcısı veya sanatçısı yoktur ama özelinde komedi filmlerini, genelinde ise sinemayı geniş halk kitlelerine sevdiren istisnai bir dublaj sanatçısı olan Ferdi Tayfur, ismini daha yaşarken efsaneleştirmeyi başarır. Etkisi hem sıradan seyircide hem de müşkülpesent eleştirmenler üzerinde o kadar büyük olur ki Tayfur, yaptığı taklitler ve anlattığı hikâyeler sayesinde, bazıları için, meddah mertebesine ulaşır. O, bir anlamda milli hava kattığı yabancı tipler sayesinde söz komedisinin ustası olur. *Laurel ve Hardy* adlı Hollywood komedi serisinin Türkçeleştirilmesiyle özdeşleşen ve unutulmaz Arşak Palabıyıkyan adlı Ermeni tipi ile Balıkçı Osman tipini sıfırdan yaratan bu büyük sanatçı, bazı eleştirmenlere göre sinemanın Türkiye'de popülerleşmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Türkiye'mizde sinemanın yayılmasında, geniş kütlelere kadar inmesinde bence en büyük rollerden birisi, Ferdi Tayfur'a aittir. [...] Ferdi

<sup>33</sup> Bkz. Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, Paris, 2001, s. 38.

<sup>34</sup> Bkz. Andrew M. Butler, *a.g.e.*, s. 121.

<sup>35</sup> Bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960, a.g.e.*, ss. 68-69.

<sup>36</sup> *A.g.e.*, s. 246.

Tayfur'un çabası sinemayı, Türkiye'de dar çevrelerin ilgilendiği bir 'lüks' olmaktan çıkarmıştır.<sup>37</sup>

Yönetmenliği de deneyen Tayfur, "ilk hareketli ve şarkılı büyük Türk komedi filmi" diye reklamı yapılan *Kerim'in Çilesi*'ni 1947'de çevirir.<sup>38</sup> Komedi türü incelenen 1948-1959 döneminde hem kendi muhtevasını hem de kendi şeklini arayan ve basit Amerikan komedisi taklitleri ile geleneksel sözlü güldürü/gülmece kültürü arasında senteze varmaya çalışan bir yapıdadır. Bu mezcetme işi tam anlamıyla 1950'lerin sonuna gelindiğinde ilginç ve uzun ömürlü *Cilalı İbo* serisinin ortaya çıkışıyla başarılabilecektir. Tarihi film türünde olduğu gibi Hollywood'un etkisi senkretik komedi türünde aşikârdır.

### *Sihirli Define: Alaturka Şarkılı Türkümlü Komedi Teşebbüsü*

Erman Kardeşler, 1940'ların ikinci yarısında Seyfi Havaeri'nin çevirdiği *Damga* isimli bir melodramla Yeşilçam ortamına adım atar.<sup>39</sup> Popüler bir milli romana dayanan büyük yapımları *Vurun Kahpeye*, tarihi film türünün önemli eseri olur. 1950 yılında, otuzların çok ilgi çekmiş bir opereti *Lüküs Hayat*'ı, Akad rejisörlüğünde beyaz perdeye müzikal türünde taşırlar. Diğer Yeşilçam yapımcıları gibi her türe el atan bu yapımevi doğal olarak komedi türünü de denemekten geri kalmaz. Yeşilçam ortamında kısa sürede, çok hızlı, düşük bütçeli ve senaryosuz film çekmesiyle nam salacak Semih Evin,<sup>40</sup> *Sihirli Define*'yi bu müessese için yazar ve yönetir. Tuluat tiyatrosunun en önemli oyuncularından İsmail Dümbüllü'ye başrolü veren ve arada sırada komik olmaya çalışan bu garip film aslında, dönemin önemli ses sanatçılarından alaturka şarkılarını ardı ardına sıralayan sekanslardan meydana gelmekte ve olay örgüsünün cılızca etrafında döndüğü saçma bir define arama arzusu, ihtiyacı üzerine kurulmaktadır. Anlatının başındaki cinayet ve hırsızlık motifleri bir sürpriz etkisi yaratmakta ve sözde hazinenin yerini gösteren harita parçaları da geciktirim (*Fr. suspense*) etkisi vermektedir. Seyircide merak ve şaşkınlık duygusu uyandırmak için doğrusal anlatımı sık sık kesintiye uğratan geriye dönüşler ve masalsı Buhara şehrinde geçen bol müzikli fantastik bir rüya sekansı (Vampir Drakula'nın da eksik olmadığı!) kullanılmaktadır. Ana mekân olarak gazinolar, meyhaneler ve konser salonları tercih edilmekte ve *Sihirli Define* komedi türünden çok alaturka müzik şölenine dönüşmektedir.

<sup>37</sup> Ali Gevgilili, "Pancho Ölmez", *Vatan*, 24 Mart 1958, s. 4.

<sup>38</sup> Bkz. *Akşam*, 23 Ekim 1947.

<sup>39</sup> Bkz. "Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma", *Yedinci Sanat*, sayı: 6, Ağustos 1973, s. 23.

<sup>40</sup> Bkz. *Vatan*, 25 Mayıs 1960, s. 2 ve Ağâh Özgüç, "Semih Evin Bir Sette Üç Film Çevirdi", *Akşam*, 30 Aralık 1966, s. 6.

Takip ve kovalamaca motifleri; İstanbul gece hayatı, İzmir fuarı ve Mersin'in egzotik tarihi dekoru içinde verilmektedir. Türkiye'nin büyük şehirleri bir hayli turistik atmosferde temsil edilmektedir. Huysuz, yaşlı, işsiz, avanak, sakar, beceriksiz ve aylak gezen iki tiyatro oyuncusunun (İsmail & Rasim) merkezde olduğu *Sihirli Define* akıl almaz rastlantılara dayanmakta ve komedinin sessiz sinema dönemindeki alt türü olan savrukluğun basmakalıplaşmış kimi gaglarını (yüze dökülen yemek, kaygan zeminde düşüp kalkmalar, çarpışmalar, sakarlıklar vs.) yer yer tekrar etmektedir. Görsel komik etki yaratmada hayli başarısız olan, görsel ritmi ve aksiyonu (sürekli araya giren uzun şarkı, türkü ve göbek dansı sekanslarıyla) sekteye uğrayan *Sihirli Define* çareyi sözlü komedi yoluna başvurmakta bulur. "Hasan almaz, basan alır", "Deve", "Sabreden derviş sınıktan gebermiş" gibi argotik laf cambazlıkları ve bayağı tekerlemeler üzerinden seyirciyi güldürmeye çalışır. Başroldeki iki kafadarın abartılı mimik ve jestleri, ağızlarından çıkan bu kaba replikler gibi güldürmeyi hedeflemektedir. Anlaşılacağı gibi teatral etki, söze daha önem veren bu komedi filmine baştan sona nüfuz etmiştir. Buna bir de aşırı müzik (yani şarkı) kullanımı eklenmelidir. Klasik anlatının sebep-sonuç ilişkisindeki görece gevşeklik, sessiz sinemanın savrukluğa komedilerindeki gibi ardı ardına gelen şiddetli gaglara değil de özellikle araya sokulan alaturka şarkı, türkü ve oturak âlemi sekanslarına bağlıdır.

1920'ler sinemasında savrukluğun sık sık kullandığı hızlı geriden oynatım gibi basit montaj tekniğinin, *Sihirli Define*'nin birkaç yerinde kullanılması da yaratılmak istenen komik etkiyi verememektedir. Başroldeki iki geleneksel tiyatro oyuncusunun yavaşlığı, komedinin bu alt türünün zorunlu kıldığı, akrobat kadar çevik hareket eden ve hızlı jestikülasyona sahip aktör seçimi ile uyuşmamaktadır. İnsan ile insan yapımı eşya arasındaki çatışma temasına dayalı geleneksel komedi özelliği *Sihirli Define*'de yoktur. Aktörlerin vücutları da komik bir oyunculuk performansı sunmamaktadır. Göbek atmak veya dans etmek için fırsat kollamak komik etki için hiç de yeterli değildir. Sonuç olarak, ortaya bir çeşit "vur patlasın, çal oynasın estetiği" çıkmaktadır. *Sihirli Define*'nin asıl amacı ise arzu nesnesi olarak sunduğu kadın vücudu üzerinden erkek bakışı mest etmektir. Yakın planda göğüs, bel ve kalça hareketleri yapan dansözün yarı çıplak vücuduna, anahtar deliğinden dikizlenen soyunmakta olan meçhul bir kadının bacak çıplaklığı eklenir. Böylece ortaya, erkek bakışının ürünü olan çok kaba bir erotizm temsili çıkar. Şarkı ve türkülerle desteklenen iç öyküsel ve dış öyküsel müzikler ile Safiye Ayla ve Müzeyyen Senar gibi alaturka musikinin üstatlarını performans başında gösteren sekanslar, geniş seyirci kitlesine, pahalı konserlerde canlı dinleyemedikle-

ri büyük ses sanatçılarını beyaz perdede göstermektedir. En ufak bir sosyal içerik veya mesaj kaygısı taşımayan *Sihirli Define*, masal türüne uygun düşen bir mutlu sonla bitmekte, iyilik ve erdemın temsilcileri ödüllendirilirken kötülük edenler cezalandırılmaktadır. Son tahlilde, alaturka şarkılara, muhtelif Anadolu türkülerine, konserlere ve çeşitli danslara yer veren *Sihirli Define*, dönemin Türk sinemasının sözde komedi, aslen başarıya bir filmidir.

*Edi ile Büdü Tiyatrocu: Laurel ve Hardy Serisinin Hem Erotik Hem de Refleksif Bir Taklidi ya da Savruklama ile Sözlü-Şarkılı-Müzikli Komedi Sembiozu*

Yeşilçam döneminin başlangıcında komedi türünde çekilen seri filmlere rastlanır. Üstelik bunlardan iki komik ana karaktere dayalı olan birisi, tüm dünyada ve Türkiye’de popüler olmuş, *Laurel ve Hardy* serisine doğrudan öykünmektedir. İki meşhur tiyatro oyuncusu Küçük Sahne’den Münir Özkul ve Şehir Tiyatrosu’ndan Vasfi Rıza Zobu’nun başrollerinde olduğu *Edi ile Büdü* serisi, bu Amerikan savruklama komedisinden etkilenme-taklit etme sarmalında değerlendirilmelidir. Dönemin çok önemli bir yapımevi Atlas Film için senaryolarını ünlü gazeteci Burhan Felek’in yazdığı ve yönetmenliğini de Şadan Kamil’in yaptığı bu filmler belirli bir ticari başarı elde ederler.<sup>41</sup> Yönetmenin niyeti daha bu yerli komedi serisi ortaya çıkmadan bellidir. Kamil, Türkiye’de Amerikan tarzı komedi filmleri çekmek istediğini açıkça beyan etmiştir.<sup>42</sup> Serinin ilk filmi *Edi ile Büdü*’de diğer rollerden biri, pek şaşırtmayacak şekilde, dönemin en güzel vücutlu oryantal dansözlerinden seksi Ermeni kızı Nana’ya verilir.<sup>43</sup> 1953’te gösterime giren bu ilk film hakkında çıkan iki eleştiri yazısı ihtilaflıdır. Burhan Arpad,<sup>44</sup> diyalog biçiminde yazılmış ve orta oyunu ile tuluat tiyatrosunun özelliklerini taklit eden senaryoyla birlikte oyunculuk tarzını ağır eleştirir. Seyircinin sadece kelime oyunlarını ve Özkul-Zobu ikilisinin uzun konuşmalarını duymasından şikâyetçidir. Bu eleştirmene göre *Edi ile Büdü*’nün en bariz vasfı alaturka bir *Laurel ve Hardy* uyarlamasının meydana getirilmiş olmasıdır. Anlaşılabacağı gibi Arpad için *Edi ile Büdü*, salt sinematografik tekniklerden faydalanarak görsel komik etki yaratmada başarısızdır. Lüks Koltuktaki Adam<sup>45</sup> ise eleştirisinde, yönetmenin mizansenini ile basit senaryoyu onaylamakta ancak bu komedi filmindeki gag

<sup>41</sup> Bkz. Ali Sekmeç ve Okan Ormanlı, “Şadan Kamil ve Bir Dönemin Sineması”, *Klaket*, sayı: 14, mart-nisan 2000, s. 22.

<sup>42</sup> Bkz. “Şadan Kamil”, *Yıldız*, sayı: 29, 14 Temmuz 1951, s. 17.

<sup>43</sup> Bkz. *Yıldız*, sayı: 99, 15 Kasım 1952, s. 15.

<sup>44</sup> Bkz. *Vatan*, 7 Şubat 1953, s. 5

<sup>45</sup> Bkz. *Yıldız*, sayı: 8, 14 Şubat 1953, s. 23.

yokluğundan ve Būdū karakterinin dublajından şikâyet etmektedir. 1953' ün sonunda gösterime çıkan *Edi ile Būdū Tiyatrocu* filminin gazete reklamı hayli ilginçtir. İlanda Türk komedi serisi *Edi ile Būdū*, Amerikan komedi serisi *Laurel ve Hardy* ile karşılaştırılmaktadır.<sup>46</sup> Ancak aynı reklam illüstrasyonu, şehvet figürü olarak dansöz rolündeki Neriman Köksal'ı da gözler önüne sermektedir. Demek ki açık seçik olma ve dansöz karakteri üzerinden kadın çıplaklığını kullanma ele alınan dönemin komedileri için bir çeşit konvansiyondur. Kadınlı, içkili ve çalgılı oturak âlemi sekanslarına dönemin başka filmlerinde (mesela *Dokuz Dağın Efesi*) rastlansa bile komedilerde kaba erotizm vurgusu daha ağır basmaktadır. Serinin ikinci filminin eleştirel alımlaması da bölünmüştür. Arpad övgü dolu yazısında *Edi ile Būdū Tiyatrocu*'yu komedi filmlerine daha yakın bulur çünkü bu filmdeki hareketler ona göre çok daha sinemasaldır.<sup>47</sup> Lüks Koltuktaki Adam için *Edi ile Būdū Tiyatrocu* kaba şakalara dayanan bir aksiyon komedisidir.<sup>48</sup>

*Edi ile Būdū Tiyatrocu* filminin komedi türüyle ilişkili temel özellikleri nelerdir? Esasen tiyatro dünyasında geçen *Edi ile Būdū Tiyatrocu*, komik etkiyle teatral biçimi karıştırmanın yollarını aramaktadır. Ana mekân olarak Şen Tiyatrosu sahnesi ve sahne arkası seçilmiştir. Bu bakımdan bir sinema filmi olarak refleksif özellik taşımaktadır. Koreografisini Peter Wolsky'nin yaptığı Alman bale topluluğu da hem yerli hem de yabancı danslarıyla filmin görseelliğini şarkı (*Üsküdar'a Giderken, 10. Yıl Marşı* vs.) ve müzikle zenginleştirmektedir. Tiyatro ve bale gibi iki değişik sanat formundan faydalanan komik sinema filmi, aynı zamanda, herkesin bildiği yabancı bir komedi serisini andırmaktadır. Zobu & Özkul tandemi doğrudan Laurel & Hardy ikilisiyle ilişkilendirilebilir. Bu anlatı kişilerinden biri şişko öbürü sıska, biri akıllı diğeri ise şapşaldır. Yani filmin temel referansı, sinema sanatının komedi türüne ait efsanevi bir seriden gelmektedir. *Edi ile Būdū Tiyatrocu*'nun başlangıç ve devam sekansları tamamen savrukluğa gagları üzerine kurulmuş komik bir biçimden oluşmaktadır. Anlatının girişi açık bir sebep-sonuç ilişkisiyle değil de, balık tutmaya çalışırken denizden önce merdiven çıkaran sonra da dalgıç yakalayan ve çatı tamir etmek isterken damı parçalayan işsiz güçsüz iki kafadarın sakarlıklarının ve beceriksizliklerinin yol açtığı komik etkileri göstermekle yetinmektedir. Tuhaf ve acayip objeler (kuyu çengeli ile balık tutma!) kullanma, suya düşme, çamura batma, ısınma, cam kırma, sakarlık yapma, yanlış anlaşılma vs. gibi motiflerle birlikte esas olarak obje ile insan ara-

<sup>46</sup> Bkz. *Vatan*, 14 Aralık 1953, s. 3.

<sup>47</sup> Bkz. *Vatan*, 24 Aralık 1953, s. 4.

<sup>48</sup> Bkz. *Yıldız*, sayı: 54, 2 Ocak 1954, s. 6.

sındaki çatışma temasını işlemektedir. *Edi ile BÜdü Tiyatrocu* doğrudan sinemanın ilk gagına da saygı duruşunda bulunur. Lumière biraderlerin *L'arroseur arrosé* (1895) filmindeki meşhur gag aynen ikinci sekansta alıntılanır yani tekrar edilir. Bir film olarak sinemadan ve başka sanatlardan bahseden *Edi ile BÜdü Tiyatrocu* anlaşılacağı gibi metinlerarası niteliğe ve kendini yansıtan biçime sahiptir. Nedensellikten uzak bu rastlantılar komedisini, film içinde oyun temasının işlendiği tiyatro parodisi bölümleri izler. Yanlış anlaşılmalara üzerine kurulu bu absürt kısım boyunca Edi ile BÜdü istemeden tiyatro oyuncusu olurlar. Hatta meşhur tarihi piyes *Kabakçı Mustafa'yı* anakronik kostümler içinde parodi şeklinde temsil ederler! Bu noktada anlatıya üçüncü önemli karakter girer. Oryantal kıyafeti, geceliği ve mayosuyla yarı çıplak fetiş kadın figürü, kantocu "Primadonna Güzel Dam" hem tiyatro seyircilerini hem de avanak ikiliyi büyülemeye başlar. Bu bağlamda baştan çıkarıcı Neriman Köksal, balıketli yarı çıplak kadın vücudu güzelliğine alaturka göbek dansının eklendiği kaba bir erotizm nesnesine dönüşür. Aslında, dans eden tüm kadın karakterler oryantal dansöz kostümü giymiş durumdadır. Anlaşılacağı gibi *Edi ile BÜdü Tiyatrocu* bu kısımlarında savruklamadan daha çok şarkılı, müzikli, sözlü erotik bir komediye dönüşmektedir. Sadece kılık ve kıyafet değiştirme, savruklama özelliğini anımsatmaktadır. Kısacası, *Edi ile BÜdü Tiyatrocu* savruklama estetiği ile sözlü komedi estetiği arasında bir amalgam yapan, her iki komik stili de içeren melez bir biçime sahiptir. Nihai amaç tabii ki seyirciyi güldürerek eğlendirmektir. Arabalı takip-kovalamaca sahnelerinde ve Akasya plajında geçen deniz sekansında "hızlı oynatım", "yavaş oynatım", "geriye oynatım" ve "görüntüyü dondurma" gibi savruklama estetiğini işaret eden basit montaj teknikleri kullanılmakta ve aksiyonun hızı tekrar arttırılmaktadır. Film komedi türüne özgü tipik bir mutlu sonla biter. Revücü kızlardan birlikte çalışma teklifi alan komik ikiliden sakar ve şapşal BÜdü, türsel konvansiyona uygun olarak doğrudan kameraya konuşarak (yani seyirciye hitap ederek) veda eder. Böylece *Edi ile BÜdü Tiyatrocu* filmi, komedi türüne yakışır bir şekilde, kendilik bilincinin farkında olan bir sonla biter.

### *Cilalı İbo Casuslar Arasında: Eklektik Estetiğe Sahip Erken Bir Postmodern Komedi Örneği*

Seden'in dönemin tür sinemasına yaptığı en önemli katkılardan biri *Cilalı İbo* isimli komedi serisini parlatmak olmuştur. Komik tiyatro oyuncusu Feridun Karakaya'nın can verdiği ve Yeşilçam'ın olmazsa olmaz dört senaryocusundan biri Sadık Şendil tarafından yaratılan bu sevimli karakter, geleneksel tiyatrodaki İbiş'in, halk masallarında Keloğlan'ın yaptığı etkinin



benzerini sinema sahasında yapmayı başarmıştır. Başrolünde şarkıcı Zeki Müren'in oynadığı *Berduş* (1957) filmi için ikincil bir rol olarak tasarlanan bu komik karaktere geçmeden önce Seden'in komediye bakışı üzerinde durulmalıdır. Kemal Filmin, yabancı film dağıtımcılığı ve sinema salonu işletmeciliği işleriyle meşgul olduğu bir dönemde Seden, Ferdi Tayfur'un Hollywood'un büyük bütçeli görkemli filmlerini tüm Türkiye'de dağıtan FİTAŞ için yaptığı seslendirme çalışmasını gözlemler:

Bütün yarattığı tipler, bizim halkımızın dili ile konuşuyor ve halkı bizim esprilerimizle güldürüyorlardı. Halkın neye güleceğini neden zevk alacağını ondan daha iyi bilen biri olamazdı ve seslendirme sırasında, Arşak Palabıyıkyan'a, Laurel Hardy'e veya Balıkçı Osman'a söyleteceği sözü, kendi yaratır, espriyi kendi üretti, diyaloglar listesine hiç, ama hiç önem vermeden. Ferdi Tayfur bununla da kalmadı. Seslendirmesini yaptığı büyük avantür filmlerinden birinde hoşuna giden bir tip gördü mü, ne yaptı etti, o tipe de kendi havasını, halkın hoşlandığı havayı verdi. Türk seyircisi bu şekilde Türkiye'nin her tarafında senede en az yirmi filmde, kendi dili, kendi zevki ve kendi esprisini buldu, sanki bir Türk filmi seyrediyor gibi seyretti bu filmleri.<sup>49</sup>

Osman Seden'in geniş halk kitlelerinin hoşuna gidecek, onların anladığı dilden konuşan ve onların zevkine sahip yerli komik bir tip yaratmadaki önemin çok erken farkına vardığı gayet açıktır. Batı sinema endüstrilerinden ithal edilen komedi filmlerini çok iyi tanımasına rağmen, o filmlerin başrollerindeki gülünç ikilileri kopya etme gibi bir derdi yoktur. Aktör Karakaya için ise Cilalı İbo karakteri, geleneksel Türk tiyatrosundan İbiş tipini ve İtalyan *commedia dell'arte*'sinden Arlechino tipini andırmaktadır.<sup>50</sup> Star muamelesi gören Karakaya, çevirdiği film başına, Yeşilçam'ın diğer erkek yıldızlarının iki katı maaş (50.000 TL) alacaktır.<sup>51</sup> *Cilalı İbo Casuslar Arasında*'nın senaryosu Ali Kan takma adıyla Osman Seden'e yönetmenliği de ikinci uzun metrajlı filmi çeken şehir tiyatrosu kökenli O. Nuri Ergün'e aittir. 1959'da seyirciyle buluşan, ticari getirisi yüksek olan bu komedi serisine eleştirmenler hiç yüz vermez. Türkiye'de bilinen anlamda komedi yapılmadığını iddia eden Gevgilili'nin bu film hakkında savruklama türü ile yaptığı karşılaştırmalı yorum hayli acımasız ve paradoksaldır:

<sup>49</sup> Bkz. Osman Seden, *a.g.e.*, s. 11.

<sup>50</sup> Bkz. Gökhan Akçura, *Aile Boyu Sinema*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 182.

<sup>51</sup> Bkz. "Cilalı İbo ile Röportaj", *Ses*, sayı: 26, 19 Mayıs 1962, s. 6.

Basit ve değersiz bir komedi, ikinci yarısından sonra yer yer güldürücü olabiliyor. [...] ‘Cilalı İbo Casuslar Arasında’ Mack Sennett komedilerinin kötü, hem de oldukça kötü bir kopyası olmasına rağmen teknik bakımdan Türk komedisinde bir ‘yenilik’ niteliğindedir.<sup>52</sup>

Eleştirmenin bu görüşü nasıl açıklanabilir? Komik akrobat-aktör Sennett’in 1912’den itibaren Keystone yapımevi adına ürettiği kısa metrajlı filmlerin tamamen gag üzerine kurulu olduğu ve çizgisel anlatı kuruluşunu arka plana iten özgün bir biçimsel yapı tercih ettikleri hatırlanmalıdır. *Cilalı İbo Casuslar Arasında* filminde sebep-sonuç ilişkisi üzerine kurulu klasik sinema estetiğinin, sessiz sinemanın erken döneminin özellikle savrukluğa türünde hâkim olan atraksiyonlar estetiğine feda edildiği görüşü savunulabilir mi? Tabii ki hayır. Öykü anlatan bu uzun metrajlı komedi, sessiz dönemden miras kimi savrukluğa tekniklerini ve gagları kullansa da, başı ve sonu belli bir olay örgüsüne sahip, kapalı uçlu ve her şeyi bilen bir anlatıma dayalı, doğrusal gelişen klasik sinema filmidir. Bununla birlikte, ana mekân olarak pavyonda geçen *Cilalı İbo Casuslar Arasında* göbek atma, dansöz, striptiz, açık seçiklik ve alaturka şarkı ve türkülerle dönemin komedilerinin bütün konvansiyonlarını içermektedir. Demek ki Gevgili’nin tenkidi yüzeysel bir mukayeseye dayanmaktadır. Baykan Sezer de hor gördüğü filmin değersizliği hakkında kısa ve net konuşmaktadır:

Bu film için bir şey söylemek boşuna. Filme gidenler, yalnızca içindeki yedi dans, biraz da en az o kadar şarkı için gidiyor. Filmi seyretmeye değil. Bunun için, bir buçuk saat maskaralık yapmaya değmezdi.<sup>53</sup>

Peki, komedi türü bağlamında ele alındığında *Cilalı İbo Casuslar Arasında* için ne söylenebilir? Bu güldürü, dönemin komik filmlerinin standart niteliklerini tekrar eden ama türe yenilikler getiren özgüllüğe sahiptir. Karakteristiği gereği bu farklı öğeleri mezcetmeye çalışır. Başkahraman Cilalı İbo ilk olarak işi başında gösterilir. Lostra salonunda geçen bu sekans hızlandırılmış bir montaja dayanmakta, dış öyküsel olarak kullanılan rock müzik de ritmi arttırmaktadır. Savrukluğa şeklinde tasarlanan ve konuşmaya hiç yer verilmeyen bu kısım beklendiği gibi bir komik etkiyle biter. Aşırı hızlı boyanan müşteri ayakkabıları aniden alev alır ve böylece, savrukluğa tarzına uygun biçimde sakarlık motifi bir gag olarak kullanılır. Kılık değiştirme (Kızılderili, kovboy, Kafkas dansçı, Nazi subayı, Arap şefi, Türk ağası vs.) ve taklit yapma öğeleri anlatının devamında sakarlık

<sup>52</sup> Bkz. *Vatan*, 10 Ekim 1959, s. 4.

<sup>53</sup> Bkz. *Akşam*, 11 Ekim 1959, s. 3.

unsuruna eklenecektir. Yerli ve yabancı gerçek tiplerin taklidini yapan bu pastiş üslubu komik etkiyi desteklemektedir. İbo'nun dış görünüşü çok basit olmakla birlikte fakirliğini göstermektedir. Diğer komedi filmlerindeki karakterlerde olmayan şekilde isminin yazdığı şapkası, yamalı pantolonu, boyacı sandığı ve armonikası ile Cilalı İbo kendine has kimliği olan özgün bir komedi karakteridir. Samimi ve saf duygularını ifade eden mimikleri onu hem seyircinin hem de kadın karakterlerin gözünde sempatik kılmaktadır. Diğer komedilerde olduğu gibi standart söz oyunları bu filmde önemli yer tutmaktadır. Yalnız, bu sözlü komedi üslubu içinde farkı sağlayan İbo'nun kelimeleri yanlış eklememesi ve harfleri zorlukla telaffuz etmesidir. "R" harfini "y" veya "v" olarak söylemesi arada bir kekelemesi ve sıklıkla peltek konuşması komik etkiyi güçlendirmektedir. Anlaşılacağı gibi eğitimsizdir. Nereden geldiği, nereye gittiği ve nerede yaşadığı belli değildir. Ailesi yoktur. Keloğlan gibi toplumun alt sınıfına ait, her kesimden ve her cinsten seyircinin sevebileceği, özdeşleşebileceği anonim bir karakterdir. Kelimeleri telaffuz ederken deforme etmekte (yavrum yerine yavyum demesi gibi) ve aşırıya kaçmadan argotik (deve, ayı vs.) konuşmaktadır. Fenerbahçe'ye olan saplantılı tutkusu, ezeli rakipleri Galatasaray aleyhine atıp tutmasına sebep olmaktadır. Tam anlamıyla sokaktaki adam içinden çıkmış bir tiptir. Kötülerin azılı düşmanı olan Cilalı İbo tıpkı masal kahramanı Keloğlan gibi iyilik ve saflık timsalidir. Güzel kıza sahip olup zenginleşmek (bir anlamda sınıf atlamak) istemektedir. Diğer komedi filmlerindeki gibi ancak rastlantı sayesinde geçici bir iş bulabilir. Rakiplerini kızdırmak için kullandığı "sinek" ve "sinek oğlu sinek" gibi sözlerine uydurarak eklediği Türkçede daha önce işitilmemiş garip ifadeler komik retoriği desteklemektedir. Savruklama etkisi taşıyan, aksiyonun temposunu hiç düşürmeden sözlü ve müzikli komedi olmak isteyen, Anadolu türküleri ile alaturka şarkılara bolca yer veren, göbek dansına ve oryantal çıplaklığına bağlı kaba erotizmi açık seçik bir cinselliğe dönüştüren *Cilalı İbo Casuslar Arasında*, casusluk film türüyle birlikte edebiyat ve sinemanın bazı popüler kahramanlarının pastişini yapan tuhaf bir filmidir.

Sevgilisinden (Nuray Uslu) öpücük almasıyla doğaüstü bir güce sahip olan Cilalı İbo, bağırmağa başlamakta ve Hollywood sinemasının dünyaya tanıttığı meşhur Tarzan karakterini taklit etmektedir. Böylece insanüstü bir güce sahip olan İbo, hızlandırılmış görüntüler ve basit trükler eşliğinde düşmanlarını alt etmektedir. Macera filmi türüne yapılan bu göndermeyi polisiye edebiyatına yapılan bir başkası izlemektedir. Düşman casusu Mandrake'nin grubuna sızan Cilalı İbo, kendisine dedektif Mike Hammer yerine koyarak soruşturma ve karşı casusluk yapmaktadır. Amerikan

romancı Frank Morrison Spillane'nin yarattığı bu edebi karakterin polisiye serisi dönemin Türkiye'sinde yok satmaktadır. Son tahlilde, *Cilalı İbo Casuslar Arasında* komedisi futboldan, edebiyata oradan da sinema türlerine ve film karakterlerine kadar giden popüler kültür alıntıları, tekrarları, klişeleri ve referanslarıyla doludur. Tamamen eğlendirmeyi amaçlayan bu metinlerarası gezinti özünde açık bir pastiş<sup>54</sup> alıştırmasıdır. Eklektik estetiğe sahip bu komedi filmi çok farklı kaynaklardan alıntı ve taklit yaparak, başvurduğu edebi ve sinemasal türlerin konvansiyonlarıyla dalga geçmeyi (bir anlamda parodi<sup>55</sup> yapmayı) tercih etmemektedir. Bir çeşit erken postmodern sinema denemesi olan bu pastiş komedisinin 1970'lerin başında western türünü de yakından ziyaret edeceği hatırlanmalıdır.

## POLİSİYELER

Edebiyat alanında önemli bir roman türü olan polisiye, Batı sinematografilerinin, erken sessiz sinema döneminden beri sıklıkla tekrarladığı ve çeşitlendirdiği popüler bir tür olmuştur. İşlenen bir "suç" sebebiyle yürütülen soruşturma temasını işleyen bu türün olay örgüsü genellikle üç temel anlatı kişisi etrafında yapılandırılır. Bunlar; cürüme sebep olan kişi (hırsız ve/veya katil), suçun nasıl gerçekleştiğini anlamaya çalışan, sorumlusunu yakalayıp gizemi çözmek isteyen kişi (polis, polis müfettişi, komiser ya da özel dedektif) ve suçun gerçek ya da olası kurbanı olan kişidir. Türe özgü bu senaryo özelliklerine, türe has bazı görsel nitelikler de eklenmelidir. Hollywood'da ve Fransa'da uzun bir dönem boyunca yaygın olan polisiye aynı zamanda belirli bir renk kodlamasıyla diğer türlerden kesin olarak ayrılmaktadır. Renkli film teknolojisi yaygınlaştıktan sonra bile bu tür, siyah-beyaz estetiğinde ısrar etmiştir.<sup>56</sup> Amaç karanlık suç öykülerinin karakterlerini siyah-beyaz zıtlığını öne çıkaran tehditkâr ve tehlikeli bir atmosfer içinde işleyebilmektir. İkonografik analiz de polisiye türüne ait, bir filmde diğerine tekrar eden ve her filmde aynı anlamı taşıyan sembolik imajları belirlemede kullanılabilir. Buna göre; polisiye film anlatısının

<sup>54</sup> Postmodern estetiğin belirleyici bir niteliği olan "alaycı güdüleri kopartılmış pastiş" hakkında bkz. Sabri Büyükdeveci, Semire Ruken Öztürk, *Postmodernizm ve Sinema*, Dipnot, Ankara, 2014, ss. 28-29.

<sup>55</sup> Tür parodisi hem satirin hem de modern sinemanın bir biçimi olarak abartılı bir yaklaşımla türlerin değersizleştirilmesini hedefler. Türler, kendini yansıtan parodi biçiminin odağı haline 1950'lerin sonunda gelirler. Modern sinema ve parodi arasındaki yakın ilişki için bkz. András Bálint Kovács, *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, Çev. Ertan Yılmaz, De Ki, Ankara, 2010, ss. 121-123.

<sup>56</sup> Bkz. Raphaëlle Moine, *a.g.e.*, s. 46.

taşıyıcısı konumundaki polis müfettişinin veya çetin ceviz özel dedektifin giydiği gabardin palto, polisiye türünü tanımlamaktadır.<sup>57</sup>

Her şeye rağmen, polisiye filmlerin türsel sınıflandırılması farklı şekillerde yapılabilmektedir. Polisiyeyi büyük bir türsel kimlik olarak kabul eden ve onu üç alt türe ayıran genel yaklaşıma göre “gangster filmleri”, “dedektif filmleri” ve “kara film” bu esas türün çeşitlemeleridir.<sup>58</sup> Hepsinin kendine has bir özerkliği vardır. Bir başka tasnif etme şekliyse suç teması ve hafiye karakterini kıstas alarak yapılandırır. Buna göre karmaşık bir büyük tür olan “suç filmleri”; gangster filmi, kara film, polisiye ve *thriller* kategorilerini topyekûn içermektedir.<sup>59</sup> Peki, suç filmleri nasıl tanımlanabilir? Bir dedektif ve suçluların olduğu, işlenen bir suçun olduğu ve olayın aydınlatıldığı bir film suç filmidir.<sup>60</sup> Sonuç olarak, anlatı ve tema bakımından suç ve tahkikatın temsili polisiye türünün olmazsa olmaz bir semantik unsurudur. Bu tür; aşk, ihanete uğrayan arkadaşlık ve kendini feda etme üzerine kurulu bir suç melodramı olan Josef von Sternberg’in çevirdiği *Underworld* (1927) filmiyle gerçek anlamda gelişme gösterir.<sup>61</sup> Türk sinemasında polis filminin ilk örneği olarak Muhsin Ertuğrul’un İpek Film adına çevirdiği *Kaçakçılar* (1929) gösterilmektedir.<sup>62</sup> Bundan sonra gelen polis filmi ise Kenç’in Ha-Ka Film için yaptığı *Yılmaz Ali* (1940) olur. Anlaşılacağı gibi, Yeşilçam dönemine kadar Türk sinema tarihinde polisiye ender olarak ziyaret edilen bir türdür. 1950’lerin ilk yarısında Türkiye’de polisiye örneklerinin aniden çoğalması nasıl açıklanabilir? Polisiye, Türk sineması özelinde neyi, nasıl işler ve anlatır? Türün, bu ulusal sinemayı ele geçirmiş melodramla stilistik sembiyozu nasıl açıklanabilir?

*Kanun Namına: Yozlaşmış Modern Hayatın Tehdit Ettiği Geleneksel Aile Kurumunun Muhafazakâr Savunusu ya da Polisiye Türünün (Kara Film Üzerinden) Melodramla Uyuşumu*

*Kanun Namına*’nın senaryosu İstanbul’da meydana gelmiş gerçek bir aile dramından faydalanılarak yazılır. Seden, Beyazıt Devlet Kütüphanesi’nin gazete arşivlerinde bizzat araştırma yaptığını ve seri cinayetler işleyen katilin (tornacı Nazmi Usta) yakın arkadaşlarından bilgiler topladığını yaz-

<sup>57</sup> A.g.e., s. 49.

<sup>58</sup> Bu görüşü savunan bir yorum için bkz. Vincet Pinel, a.g.e., s. 66. Ona göre bu üç tür, içerik öğelerine ve anlatı tarzlarına bakılarak tanınabilir.

<sup>59</sup> Raphaëlle Moine, a.g.e., s. 24.

<sup>60</sup> Bkz. Andrew M. Butler, a.g.e., s. 121.

<sup>61</sup> Bkz. Jacques Aumont, Michel Marie, a.g.e., s. 44.

<sup>62</sup> Bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, a.g.e., s. 103.

maktadır.<sup>63</sup> Gazete reklamı, *Kanun Namına*'nın hem realist tarzını içerik (senaryo) ile biçim (mizansen) üzerinden öne çıkarır, hem de bu filmin melodram türüyle ilişkilendirilebilecek tematik motiflerine (kıskançlık, namus, bedbaht, hazin) yer verir.<sup>64</sup>

Kıskançlıkla işlenen bir seri cinayet... Dört kısımlık heyecanlı bir takip... Namusunu kurşunla temizlemeye yeltenen bir bedbahtın hazin macerası... [...] Mevzuunu İstanbul'u dehşet içinde bırakan bir seri cinayetten alan KANUN NAMINA İstanbul'un caddelerinde, sokaklarında, iş yerlerinde en realist bir anlayışla çevrilen yegâne Türk filmidir...

Aynı ilanda kullanılan “takip”, “seri cinayet”, “dehşet” ve “macera” terimleri ise, gerçekçi üslupla harmanlanan melodram türünün sınırlarını kesinlikle aşmaktadır. Eleştiri kurumunun çok beğendiği bu yerli filmin türsel kimliğine verdiği ilk tepki de görüşümü desteklemektedir. *Yıldız*<sup>65</sup> dergisinde çıkan tenkide göre, kovalama ve takip sahneleri içeren *Kanun Namına* sayesinde, Akad, Türkiye’de ilk kez mükemmel polisiye filmi gerçekleştirilmeyi başarmıştır. *Kanun Namına*’yı, film sanatının reji ve kamera bakımlarından başarılı bir Türk filmi örneği olarak değerlendiren Arpad için de bu film hareketli ve heyecanlı bir macera filmi meydana getirmek gayesiyle hazırlanmıştır.<sup>66</sup> *Yıldız* mecmuasının düzenlediği müsabakayı kazanan ressam Işık, bu polisiye film sayesinde gerçek bir sinema yıldızına dönüşür. Şehir tiyatrosu geleneğinin tamamen dışından gelen ve öncelikle fiziksel görünümü ile farkını belli eden bu yakışıklı ve alaylı aktör, kısa zamanda tüm Türkiye’de “Kral” lakabıyla anılmaya başlanacaktır. Yeşilçam sinemasını destekleyecek yıldız sisteminin de ilk eril örneği olacaktır. Dünya sineması bağlamında bir karşılaştırma yapmak gerekirse, polisiye türü karizmatik erkek yıldızların özellikle tercih ettiği başarılı bir janr olarak nam salmıştır. 1930’ların ve 1940’ların Hollywood’unda polisiye (gangster filmleri ve kara filmler düşünüldüğünde) Humphrey Bogart, Paul Muni, James Cagney, Edward G. Robinson gibi erkek oyuncuların hegemonyasını pekiştirme işlevi görmüştür. 1950’lerin Türk sinemasında Işık, *Kanun Namına* ile bir anda yıldız mertebesine ulaşan ve kadın seyircinin hemen dikkatini çeken sürpriz bir aktördür. *Kanun Namına*, yapım sayısını nicelik olarak arttıran Türk sinemasının sanatsal gelişimine katkıda bulunmak isteyen Türk Film Dostları Derneği’nin düzenle-

<sup>63</sup> A.g.e, s. 6.

<sup>64</sup> Bkz. *Vatan*, 22 Kasım 1952, s. 3.

<sup>65</sup> Bkz. 6 Aralık 1952, sayı: 102, ss. 7, 21.

<sup>66</sup> Bkz. *Vatan*, 5 Aralık 1952, s. 4.

diği Birinci Türk Film Festivali'nde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senarist ve en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini almayı başarır.<sup>67</sup> *Yıldız* dergisinin okuyucuları (yani sinema seyircileri) *Kanun Namına*'yı yılın en iyi filmi seçer.<sup>68</sup> Amerikan sinemasını ve Türk sinemasını yakından takip eden Erksan ise bu filme tamamen muhaliftir. *Kanun Namına*'yı çok beğenen ama aynı türdeki *İstanbul Canavarı*'nı taklit bulan *Vatan* gazetesi sinema tenkitçisi ve TFDD Başkanı Arpad'ı ağır eleştiren yazısı, *Kanun Namına* filminde beşeri bir tarafın olmadığını iddia etmektedir.<sup>69</sup> Ayrıca, bu Türk filminin senaryosunun, aslında Fransız filmi *Le Jour se lève*'in yeni çevirimi olan Amerikalı göçmen yönetmen Anatole Litvak'ın *The Long Night* (*Ateş Çemberi*, 1947) eserinden ilham alınarak hazırlandığını ileri sürmektedir. Demek ki, etkilenme üzerinden özgünlük konusunu sornsallaştırmakta ve yeniden çevirimin yeni çevirimi olan *Kanun Namına*'yı "taklidin taklidi" kabul ederek değersizleştirmektedir.

Yine de *Kanun Namına*, sadece Erksan'ın savunduğu beşerilik ve özgünlük kıstasları açısından değerlendirilemez. Yeşilçam dönemi Türk sineması özerk olmadığı için güçlü ecnebi sinematografilerin etkisi altındadır. Bu bağlamda, hegemonyasını tüm dünyaya yaymış Hollywood sinemasının polisiye türü de doğal olarak yeni gelişmekte olan bu ulusal sinemaya sirayet edecektir. Eleştirmen Erksan sadece bir yıl içinde çevrilen bu türe ait dört önemli filmden bahseder: *İstanbul Canavarı*, *Affet Beni Allahım*, *Kanlı Para* ve *Kanun Namına*. Yeşilçam sineması, yabancı türleri "özümseme", "taklit etme" ve "dönüştürme" yöntemini daha başlangıcından itibaren sıklıkla kullanmaktadır. Hele bu türsel mezcetme işlemi yani ulusal özelliklerle yabancı etkileri harmanlama taktiği, Amerikan sinemasını en az Erksan kadar iyi bilen yapımcı-senaryocu-yönetmen Seden söz konusu olduğunda daha belirgindir. Yani Kemal Film, Türkiye'de bu tarz bir melez, heterojen ve değişken tür sinemasını yaymakta önemli rol üstlenmiştir. Bu yapımevi, tarihi film ve komedi türlerinde olduğu gibi polisiye türünde de janrlar arasındaki bariyerleri yıkan bağdaştırıcı bir estetik geleneği temsil etmektedir. Hollywood ile rekabet etmek durumunda kalan Yeşilçam sinemasının türleri melezleştiren uygulamalara gitmesi hayli doğaldır. Karanlığı, gölgeleri, silüetleri ve siyah-beyaz kontrastını bilinçli işleyen görsel estetik yapısıyla polisiye filmi olarak kabul edilmesi gereken ama baskın tür melodramın anlambilimsel ve sözdizimsel etkilerini de taşıyan *Kanun Namına* bu türsel etkilenme ve dönüştürme sarmalı içinde değerlendirilmelidir. Senkretik bir üslup tercihiyle bu iki tür

<sup>67</sup> Bkz. *Vatan*, 30 Nisan 1953, ss. 1, 7.

<sup>68</sup> Bkz. 29 Ağustos 1953, sayı: 36, s. 15.

<sup>69</sup> Bkz. "Tenkidin Tenkidi", *Dünya*, 29 Ekim 1953, s. 4.

dikkatlice yoğrulur ve birbirlerinin içine sızarlar.<sup>70</sup> İki farklı türün çeşitli öğelerinin kaynaşmasıyla bir çeşit “üslup sembiyozu” meydana gelir.

Soruşturma temsiline değil de katil ile polis arasındaki uzun takip ve kovalamaya dayanan *Kanun Namına*'nın anlatısı, merkezine geleneksel aile kurumunu yerleştirir. Melodram türünün, burjuva toplumunun büyük kaygıları olan aile, evlilik ve baştan çıkarma öğeleri üzerine kurulduğu düşünüldüğünde *Kanun Namına* da sadakatsizlik, suç, cinayet ve ahlâki yozlaşma yüzünden çözülen alt orta sınıf şehirli bir ailenin öyküsünü anlatır. Görsel stil ile tematik içeriğin karanlığı ve kötümserliği *Kanun Namına*'yı 1940'ların kara filmlerine yaklaştırır. Anlatı kişisi de olan *dış eril ses* kullanımı, onu suça ve cinayete götüren geçmişine odaklanan *flash-back* tercihi melodram türünün sözdizimine; imkânsız aşk etrafında dönen arzu ile yasa arasındaki ezeli karşıtlığa yapılan vurgu ise melodram semantiğine işaret eder. 1940'ların kara filminin estetik biçimini oluşturan dış ses, geriye dönüş, dışavurumcu aydınlatma (neon ışık, abajurlu lamba, ters ışık kullanımı), alan derinliği, dengesiz kompozisyon, çerçeve içinde çerçeve ve eğik çerçeveleme tekniklerinin tümünü kullanan *Kanun Namına* baskın kurmaca melodramı değiştirecek bir yetkinliğe sahip değildir. Filmde; şematik bir iyi-kötü ayırımının olduğu, kötülerin ve suçun mutlaka cezalandırıldığı, erdemli eş kadının her zaman fedakârlık yaptığı temel anlatı ilkeleri tersine çevrilmez. Son tahlilde, *Kanun Namına* biçimde film noir'a içerikte ise suç melodramına yakın melez bir polisiyedir. Filmin karanlık atmosferi daha jenerikte kullanılan grimsi gökyüzünü yatay biçimde kesen büyük siyahımsı bulutlardan anlaşılır. Havanın bozulacağı görsel metaforuna eklenen endişe verici müzik kullanımı işitsel yolla bu izlenimi takviyeler. Bu jenerik sekansı polisiye türüne göre tasarlanmıştır. Jeneriğin ikinci genel planında keskin üst açıdan gösterilen Ha-liç'in dokları, tekinsiz mekânı atmosferin içine yerleştirir. Bu tipik uzam tercihi kara filmin türsel amblemidir. Araba tamir atölyesinin etrafında görülen polis memurları ve kendini tanıtan dış eril sesin pişmanlığı ile suçluluk duygusu polisiye türünü işaret eder. Jenerikle başlayan bu sekansta yine söz konusu türü tanımlayan ana tema ortaya çıkar: köşeye sıkıştırılmış suçlu insan. Türün iki karakteristik anlatı kişisi komiser ile katil zanlısı arasındaki konuşmalar, gerçekten yaşanmış bir olaydan (seri cinayetten) esinlenme, karanlık tamir atölyesine kapanarak kendini tehlikeli dış dünyadan izole eden erkek işçi figürü ve geri dönüş kullanımıyla onu

<sup>70</sup> Zaten polisiyenin alt türü olan kara film melez bir türdür ve melodramın kendisinden gelişmiştir. Bkz. Robert Kolker, *a.g.e.*, s. 293. Ayrıca, *Kanun Namına*'nın esinlendiği *Ateş Çemberi*, film noir çerçevesinde değerlendirilmektedir.



suçlu olmaya iten geçmişin ağır sorumluluğu doğrudan polisiyenin semantik ve sözdizimsel unsurlarıdır.

Türe özgü polis aksiyonu ile başlayan *Kanun Namına* suç teması etrafında dönen bir olay örgüsüne sahiptir. Yalnız, anlatıdaki bu öznel geri dönüş, polisiyeye özgü, suçluyu yakalamaya dönük bir soruşturma temsili değil de o suçun ortaya çıkmasına neden olan ailevi problemlerin, kıskançlık, aldatma ve intikam motiflerinin doğuşuna odaklanınca filmi melodram türünün nüfuzuna sokar. Bir anlamda polisiyenin ve kara filmin toplumsal ve iktisadi koşulları yerini melodramın patetik duygusal yoğunluğuna bırakır. “Kim yaptı?” sorusuna cevap arayan suç filmlerinin kısıtlanmış anlatımı değil de, bir karakterden diğer karaktere sıçrayan melodramın her şeyi bilen anlatımı söz konusudur. Büyükada’da geçen romantik sekansta melodram anlatısının temelini oluşturan “üçlü ilişki”<sup>71</sup> hemen belirir: Ayten (Gülistan Güzey) ile Nazım arasındaki saf aşkı çekemeyen ve bu erkeğe duyduğu güçlü arzusu (yani yasak aşkı) saldırgan kıskançlığa dönüşen Nezahat. Bu kötü kadın yeni evlileri ayırmak için üvey kız kardeşine göz koyan bir kötü erkekle ittifak yapınca ortaya karanlık bir melodram entrikası çıkar. Muhafazakâr Türk aile reisini temsil eden baba figürünün felç geçirip konuşma yetisini yitirmesi yani otoritesini kaybetmesi, aile düzeninin bozulduğunu görselleştiren kara filme özgü eğik açılar ve dengesiz kompozisyonlarla verilir. Klasik melodram anlatısına uygun olarak üvey anne ile üvey kardeş, Ayten ile Nazım’ın mutlu başlayan evliliklerinin altını oymaya başlar. Ortada kara filme özgü anlaşılması güç, karmaşık ve yer yer tutarsız bir anlatı yoktur. Bu bağlamda muhafazakâr aile kurumunun karşısına dekadandan, ahlâksız ve yıkıcı sözde modern kadın ve erkek tipler çıkarılır. Ahlâki bakımdan tam bir çift kutupluluk söz konusudur. Polisiyenin ikircikli karakterlerine hiç yer yoktur. Geleneksel (Doğu) ile modern (Batı) arasındaki şematik karşıtlık dekor ve mekân tercihi kendine ele verir.<sup>72</sup> İstanbul’un alaturka bir semtindeki ahşap köşkte yaşayan geleneksel aile bireylerinin karşısına hedonizmin ve günahın simgesi olarak sunulan alafranga Ayazpaşa’daki mo-

<sup>71</sup> Bkz. Francis Vanoye, *Scénarios Modèles, Modèles de Scénarios*, Nathan, Paris, 1991, s. 218.

<sup>72</sup> Nezh Erdoğan, Yeşilçam melodramlarının üst sınıf ile özdeşleşen batılı yaşam tarzını olumsuzladığı sonucuna varmaktadır. Bkz. “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 67, güz 1995, s. 194. Bunun kökenlerini *Kanun Namına* gibi 1950’lerin (melodram tesirinde kalan veya hakiki melodram olan) popüler filmlerinde tespit etmek mümkündür. Melodramlara ayrılan altbölümde gösterileceği gibi Batı medeniyetini mutlaka ulaşılması gereken bir yüksek kültür olarak yücelten ve Cumhuriyet modernleşmesinin yaratmak istediği ulusal burjuva kimliğin vazgeçilmez unsuru olarak Batılılaşmayı sunan meşhur melodramlar da vardır. Bkz. *Hıçkırık*. Bu önemli film ve taşıdığı söylem nedense son dönem Türk melodram çalışmalarında görmezden gelinmektedir.

derm bir apartman dairesi konular. Genç çiftin burada yaşayan marjinal tiplerle parti bağlamında sosyalleşmesi aile bağlarını kopma noktasına getirir. Kendilerini içkiye ve kumara vermiş dul kadın peşindeki bopstil erkeklerle mazoşist, teşhirci ve sarhoş kadınlar arasında kalan ikili tuzağa düşerler. Uyuşturucu satıcısı, kara borsacı, şantajcı ve kumarbaz playboy Halil (Muzaffer Tema), eroin müptelası ve monden fahişe Perihan'ı (Pola Morelli) kullanarak Nazım'ı yoldan çıkarır. Bu baştan çıkaran, seksi, güvenilmez, manipüle eden hain kadın tipi doğrudan kara filmin olmazsa olmaz figürü *femme fatale* ile ilişkilidir. Halil ile Perihan açıkça Nazım ile Ayten'in antitezleridir. Fırsatçı, benmerkezci ve çıkarıcı tiplerdir. Geleneksel orta sınıf aile değerleri ile yoz ilişkiler üzerine kurulu yabancı, modern çevre arasında kaybolan tipik Türk erkeğinin temsilcisi kahraman intikamını silahıyla alır. Katile dönüşen Nazım'ın peşine düşen baş komiser bir çeşit insan avı başlatır. Kaçan ve kovalayan arasındaki gerilim, alması kurgu sayesinde filmin temposunu hızlandırır hatta aksiyon filmlerine yaklaştırır. *Kanun Namına*'da ancak cinayet suçu işlendikten sonra polis aksiyonu anlatıda yer bulur. Beyazıt, Kapalıçarşı, Babıâli, Sirkeci başta olmak üzere tüm tarihi yarımada devam eden bu kovalamaca sonunda, failin kendini atölyesine tecrit etmesiyle anlatı başa döner. İstanbul şehrinin yarı belgesel görüntülerinin kullanılması kara film türünün mekân olarak büyük kente verdiği önemle alakalıdır.<sup>73</sup> Filmin sonu hayli tutucu, ahlâkçı ve konvansiyoneldir. Kötüler ölümle cezalandırılır, suçlu kanuna teslim olur ve erdemli hamile kadın kendisini aldatan kocasını önce affedip sonra önünde diz çökerek onu hayatı boyunca beklemeye ant içer. Kadının erkeğe bağlılığı ve sadakati yüceltilir çünkü asıl önemli olan kadim aile düzeninin muhafaza edilmesidir. Bu düzende gerçek kurban çilekeş kadının kendisidir. Toplumsal cinsiyet temsili muhafazakâr melodramın ahlâki çatışmalarını kadın karakter üzerinden tekrar eder.

#### *İntikam Alevi: Kanun Namına ile Katil Filmlerinin Harmanlanması*

*Kanun Namına*'nın ticari ve sanatsal başarısından sonra oyuncu Işık, senarist Seden ve yönetmen Akad polisiye türünün sınırlarını zorlamaya hep birlikte devam ederler. Amerikan polisiye filmlerinin revaçta olduğu bir sinema ortamında bu evrensel türü yeniden oluşturmak pazarda hazır bulunan seyirci talebini garantilemek demektir. 1953 biterken seyirciyle buluşan *Katil*, Arpad tarafından cinayet ve macera (yani avantür) filmi olarak etiketlenir.<sup>74</sup> Ona göre Kemal Filmin avantürücü olması (cinayet ve

<sup>73</sup> Polisiye türünün özellikleri şehir, doğal dekor ve belgesel işlemedir. Bkz. Vincent Pinel, *a.g.e.*, s. 171.

<sup>74</sup> *Vatan*, 13 Aralık 1953, s. 5.

macera filmleri yapması) hem ilk dönem imalatçılığında hem de sonrasında süregelen Amerikan filmleri ithalatçılığında kaynaklanmaktadır. Bir anlamda bu türsel tercihin tarihi geçmişti vardır. 1954 başında piyasaya sürülen *Öldüren Şehir* hakkında aynı eleştirmenin yorumu hayli paradoksaldir çünkü bir yandan Kemal Filmin ikinci döneminin en başarılı eseri olarak gördüğü bu filmi, öte yandan “gangster özentisi Amerikan filmi taklitçiliği” yapmakla itham etmektedir.<sup>75</sup> Erksan’ın *Kanun Namına*’ya verdiği tepkiyle Arpad’ın *Öldüren Şehir* hakkındaki yakınmaları örtüşmektedir. Akad’la yollarını ayıran Seden, yapımcılık ve senaryo yazarlığından sonra kamera arkasına geçip, gişe başarısı elde ettiği suç filmlerine geri döner. Ama onun formalizm saplantısı, köşeye sıkıştırılmış yalnız suçlu temasını tekrar ettiği *İntikam Alevi* filminin uzaktan *Kanun Namına*, yakından *Katil*’den etkilendiği gerçeğini değiştirmez. İkisi de gerçek hayattan türeme senaryolar üzerine kurulu bu filmlerin aksine *İntikam Alevi*, artık bir yapı taslağı olan polisiye türü modelinin tekrarıdır. Eldeki model, bilindik tema üzerine çeşitleme yapmaya çalışır. Buna bir de Türk sinemasının kralı Işık’ı dönemin Amerikan suç filmlerinin en popüler yıldızı asi genç James Dean’e benzetme teşebbüsü de eklenmelidir. Ticari başarıyı garantilemek için Akad’ın çevirdiği *Katil*’in konusunu tekrar etmekle suçlanan Seden, eleştirmenlerden olumsuz not alır.<sup>76</sup> En abartılı tenkit filmin melodram olduğunu savunup karşılaştırmalı bir tarihsel analiz yapan Refiğ’den gelir.<sup>77</sup>

Birkaç yıl önce ‘Kanun Namına’, ‘İpsala Cinayeti’, ‘Katil’, ‘Öldüren Şehir’ gibi filmlerin çıkışı Türk sineması için bazı ümitler vadeliyordu. Bu filmler yalnız Amerikan sinemasına mahsus baş döndürücü bir hareketi değil, bazı sosyal yahut psikolojik mevzuları da işlemeye çalışıyordu. Cereyanın neticesi olabilirdi. Ya zamanla mevzular üzerinde durulur, tekniğin gelişmesiyle sağlam eserler yaratma yoluna gidilirdi ya da mevzu büsbütün unutulur, böylelikle sadece harekete dayanan cereyan çürüyüp kaybolurdu. İkinci netice oldu... Mevzu ile birlikte hareket de kayboldu, vıcık vıcık melodramlar, verem, gözyaşı ve mezarlık sahneleriyle uyuşturdu kaldı.

Takip ve kovalamayı öne çıkaran bu hızlı polisiyenin, montajı, klasik sinema estetiğinin basit bir anlatım aracı olmaktan çıkardığı ve anlam yaratan retorik bir figür (SSCB’deki sessiz sinema dönemine bir saygı) olarak kullanmaya giriştiği bilinmelidir. Son tahlilde, esasen gerçek bir polisiye

<sup>75</sup> Bkz. *Vatan*, 17 Şubat 1954, s. 4.

<sup>76</sup> Bkz. Muzaffer A. Esin, “İntikam Alevi”, *Pazar Postası*, 6 Ocak 1957, s. 9.

<sup>77</sup> “İntikam Alevi”, *Akis*, sayı: 133, 24 Kasım 1956, s. 24.

melodram olan *İntikam Alevi* tıpkı *Kanun Namına* gibi dönemin Türk sinemasına formel yenilik getirdiği için doğru anlaşılmalıdır. Farklı türlerin melezleştirilmesiyle her yaştan erkek ve kadın seyirci hedeflenmektedir. *İntikam Alevi*'nin her şeyi bilen anlatımı doğrusal işlemez ve geçmişin ağırlığı ile suçun ortaya çıkma sebeplerini gösteren iki öznel geri dönüş ile şu şekilde çizilir: Şimdiki Zaman (ŞZ) → I. Geri Dönüş (GD) → ŞZ → II. GD → ŞZ. Olay örgüsünün üzerine kurulduğu cinayet suçunun sebebi yine sosyal değil de aşktan kaynaklanan reddedilme, kıskançlık, ihanet ve intikam motifleridir. Yani duygusal ilişkilendirme, melodram türüne ait arzu ile yasa arasındaki çatışmadır. *İntikam Alevi*'nde melodram anlatısının temeli olan üçlü ilişki yine hâkimdir: İyi niyetli, dürüst, yakışıklı ama saf Ekrem (Ayhan Işık), kendisine âşık hafif meşrep ev kızı Suzan'ın (Belgin Doruk) duygularına cevap vermeyi reddeder ve bu kıza körkütük âşık kötü ve maço Hikmet'in (Kenan Pars) kıskançlığına sebep olur. Polisiye-deki (daha doğrusu kara filmdeki) ikircikli karakterlerin belirsiz motivasyonu yerini bu filmde melodramın amaçları apaçık karakterlerine bırakır. Kara filmin anlaşılması güç ve tutarsız anlatısının *İntikam Alevi*'yle hiçbir alakası yoktur. Araba tamircisi Ekrem'in hapisten kaçmasıyla başlayan, sıkıştığı balıkçı kulübesinde geçmişi hatırlamasıyla devam eden anlatı, düzenin altüst olduğunu ima eden eğik çerçevelenmelere, dengesiz kompozisyonlara yer verir. Alt sınıftan, anasız ve babasız genç bir işçinin kendisine tuzak kuran kötülerden adalet yoluyla aldığı intikam ana temadır. Melodrama özgü ahlâki kutupluluk yani iyi-kötü ayrımı kesindir. Şahitlerin bir bir ölmesiyle uzayan ve geciktirim yaratan suç ile soruşturmanın temsili buna eşlik eder.

Melodram türünün çapraşık entrikalarına uygun şekilde Ekrem'in gerçekten sevdiği Necla'dan vazgeçmesine, namus davası yüzünden Suzan'la zorla evlenmesine ve Hikmet'in işlediği cinayetin üzerine yıkılmasıyla yirmi sene ağır ceza almasına yol açan felaket ve ihanet entrikaları üç yüzlüdür: öz kardeş ihaneti, fettan kadın ihaneti ve arkadaş ihaneti. Kötülük her yerdedir ve masumları tehdit etmektedir. Baskın kurmaca melodramın etkisi; evlilik ve baştan çıkarma öğelerinde, kötü suçluların ölüm ve hapisle cezalandırıldığı, sevdiği erkeğe kavuşamamanın acısıyla verem olan kadının hayatını kaybettiği, doğru yoldan ayrılmayan masumun suçsuzluğunu ispat ettiği temel anlatı ilkelerinde kendisini gösterir. Ayrıca, ölen sevgilinin veda mektubu ile mezarlık sekansı *İntikam Alevi*'nin patetik duygusallığını doruk noktasına çıkarır. Türe çok uygun düşen bir mutsuz sonda fedakâr ve erdemli kadın aşk ızdırabından can verirken; yalnız erkek suçluluk ve pişmanlık duygusuyla baş başa kalır. Melodramın alışlagelmiş cinsiyetçi temsiline uygun biçimde kadın yine kurban rolünde-

dir. *İntikam Alevi*'nde esas mekân olarak büyük şehrin rıhtımı, limanı, dokları ve eski mahallesi seçilmiştir. *Kanun Namına*'dan ileri gelen yarı belgesel gerçekçi kent uzamı ön plandadır. Suç, soruşturma, tuzak, cinayet, ihanet ve intikam temaları ile geri dönüş, eğik açı, çerçeve içinde çerçeve ve ana mekân olarak büyük kentin kenar mahallesi, polisiye türünün semantiğini ve sözdizimini işaret eder. Polis, cinayet komiseri, ihanet eden ve cezalandırılan kadın, köşeye sıkışmış masum suçlu gibi anlatı kişileri de bu türün spesifik oluşturanlarıdır. Külyutmaz, kurnaz, dikkatli ve sabırlı komiser, dış görünüşü ile olduğu kadar hal ve tavırlarıyla da kara filmin çetin ceviz özel dedektifini anımsatmaktadır. Soruşturmayı kimseye sezdirmeden ustalıkla yönetmekte, uzun bir takip ve kovalama sonunda gerçek suçluyu ensemektedir.

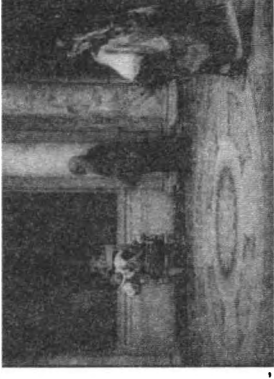
## EKLER:



1-



2-



3-

**Plan-1:** *Yürün Kahpeye*'de Vatânın bağımsızlığı için kendi hayatını idealistçe feda eden romantik milliyetçi kahraman Aliye öğretmen (Sezer Sezin). Diktiği bayrak, bu şehidin kefeni olacaktır.  
**Plan-2:** *Düşman Yolları Kesti*'de westem türüne bağlı mekân ve eşya etkisi: "uzak ve genel planda" gösterilen "geniş bir çorak arazi" zar zor ilerleyen "cadır bezli araba" görünümü taşı, Vahşi Batı uzamına gönderme yapmaktadır. **Plan-3:** *Barbaros Hayreddin Paşa*'da Osmanlı egemenliğini tehdit eden Batılılar ve Doğulular: Kutsal Roma-Germen İmparatoru Şarlken (tahta oturan), Cenevizli Amiral Andrea Doria (imparatorun yanındayken duran) ve Akdeniz'deki işbirlikçileri Emir Abdullah'ın Arap sefiri. Melodram retorikğine uygun olarak bu üç yabancı tip, bela ve kötülüğün temsilcileridir.



4-



5-



6-

**Plan-4:** Osmanlı mutlakiyet rejiminin tek temsilcisi padişahın "aff-şahanesi" ile silahını korumak şartıyla düze inmeyi kabul eden Çakıcı Mehmet Efe kanunen affedilir. *Dokuz Dağın Efesi* geçmişe eleştirel bakabilen Türk sinemasının nadir tarihi filmlerindedir. **Plan-5:** 1950'lerin komedi türünde hep yarı çıplak erotik bir figür olarak kullanılan kadın vücudu eril bakışa yönelmek ve onun cinsel arzularını tatmin etmektedir. Sanatını icra eden bu oryantallı dansözün açık seçik komedilerden biri olan *Sիրիի Define*'deki türsel işlevi nedir? Güldürmek mi yoksa erkek izleyicinin şehvet duygularını uyandırmak mı? **Plan-6:** On planda serpe uzanmış yarı çıplak dansöz Güzel Dam, hem Edî'yi hem de Büdü'yu seksapeliyle mest etmektedir. *Edî ile Büdü Tiyatro-cu*'da kadın vücudunun temsili, erotizm ve baştan çıkarma temaları ile doğrudan ilişkilidir.



7



8



9

**Plan-7:** *Cilalı İbo Casuslar Arasında*'nin ana mekânı pavyondur. Yabancı revütün birbirinden güzel dansçıları oryantal dansöz kıyafetinde hem ön planda hem de arka planda sürekli görüntülenir. Seks ve alaturka erotizm iç içe geçer. **Plan-8:** Eğik aç ve geniş alan derinliği kullanımı kara filmin *Kamun Namına* üzerindeki estetik etkisidir. Ataerkil aile düzeninde geleneksel aile reisi durumundaki babanın imne geçirmesi üzerine kutsal aile düzeninin sarsıldığını eğik çerçeveye görselleştirir. Boş iç mekânın bu kasvetli görsel biçimi yeni kurulan yuvanın dağılacaklığı işaret eder ve filmin kötümser atmosferini pekiştirir. **Plan-9:** Siyah deri montu, beyaz atlet, *jean* pantolonu ve briyantınili saçlarıyla yakışıklı tamirci Ekrem, kenar mahalle dilberleri için saf bir arzu nesnesidir. James Dean'in canlandığı asi karakterler gibi gözü kara bir delikanlıdır. İşçi sınıfına ait olduğunu gösteren tek bir bilinçli eylemi ise yoktur. *Mitkam Alevi*'nde kendi mitini yaratan popüler yıldız ışık'ın canlandığı delidolu Türk gencinin dış görünümünü tamamen Amerikan kültürü etkisindedir. Türk tipi erkeklik kültürünün ayırt edici öğesi olarak sadece büyük şekli dikkal çeker. Erkek seyircinin özdeşleştiği, kadın seyircinin de mest olduğu bir eril karakterdir.







## SİNEMA TUTKUSU II

*ÖZLEM OĞUZHAN*  
Bilimkurgu Sineması  
ve İlerleme İdeali:  
"Di Lampedusa  
Stratejisi"ni Yeniden  
Düşünmek

*ORHUN YAKIN*  
Günah, Kefaret,  
Kurtuluş ya da  
Cehennem: Abel  
Ferrara'dan  
*Bad Lieutenant*

*HATİCE KARAKUŞ*  
Sinemanın Sessiz  
Çocuğu: Kim Ki Duk

*OGUZ ADANIR*  
Dünyanın En İyi  
Sineması ve En Güzel  
Filmleri (1950-1980)

*AYLİN ÖZMAN &  
İMGE TUĞÇE BAĞIR*  
İtalyan Yeni  
Gerçekçiliği ve  
Francesco Rosi'nin  
Politik Sineması  
*Cristo Si è Fermato a  
Eboli* Üzerine Notlar

*MERVE ERTENE*  
Sonsuzluğun  
Olumsuzlanması:  
*Berlin Üzerindeki  
Gökyüzü* Üzerine  
Bir İnceleme

*ERDEM ÇOLAK*  
*Das Weisse Band*  
Üzerine Fragmanlar

*BARİŞ KILINÇ*  
Haneke ile Modern  
Uygurlığı Tartışırken...

*ASUMAN SUSAM*  
Demirkubuz Sineması:  
Kötülük Üzerine  
Çeşitlemeler

*TUNÇ YILDIRIM*  
Türk Sinema  
Tarihyazımı ve Türler:  
Yeşilçam'ın Standart  
Türlerine Giriş  
Tarihi Filmler –  
Komediler – Polisiyeler  
(1948–1959)

ISSN 1303-72420-0

