

## İSLAMCI TÜRK SİNEMASINDA VAROLUŞÇU ÇİZGİLER

### Örnek Olay: “Yedinci Mühür” Filmindeki Varoluşçu Soruların “Garip Bir Koleksiyoncu” Filminde İşlenişi ve Günümüz Türk-İslam Kültürüne Yansıması

Tarık Emre Yıldırım\*

#### ÖZET

*Bu çalışmada incelenen, Varoluşçu Felsefenin, ölüm, hayat ve varlık kavramlarını sorgulayan ve entelektüel bir kitleye hitabeden Yedinci Mühür ve Türkiye'deki İslami kesimi hedefleyen Garip Bir Koleksiyoncu filmlerindeki paralel konuların işleniş şeklidir. Garip Bir Koleksiyoncu filmi Yedinci Mühür filmiyle benzer ifade ve sembolizm kullanarak ve paralel fenomenleri inceleyerek 'Batılı, okumuş ve elit' diyebileceğimiz bir kitleyle Türk ve İslamcı bir kitlenin kolektif psikolojisi arasında paralellik kurmaktadır. Garip Bir Koleksiyoncu filmi aslında Batılı olması gereken bir kitlenin korkularını, kabuslarını, beklenti ve karmaşalarını ve sorgulamalarını işlemektedir. Varoluşçu çizgideki bir filmin İslami kesime yönelik yapılması ve bu kesimin modernite sonrası bir toplumda karşılaşılabilecek kişisel bunalımlarını anlatması şaşırtıcıdır. Film, hemen ardından gelen ve benzeri Varoluşçu sorunlar üzerine eğilen bir dizi İslami filmin ilk örneğidir. Yapıtı dolayısıyla, araştırmanın sonuç bölümünde de tartışıldığı gibi, İslami kesim içerisinde birey ve bireye bakış noktasında farklı ve yeni oluşumlara işaret etmektedir.*

*Anahtar sözcükler: Sinema, İslam, Varoluşçuluk, Yedinci Mühür, Garip Bir Koleksiyoncu,*

#### EXISTANSIALISM IN TURKISH ISLAMIC CINEMA

### Case Study: How the Existentialist Questions Stated In the “Seventh Seal” Film are Stated In the Film “A Strange Collector” and Their Reflection on Modern Turkish-Islamic Culture

#### ABSTRACT

*This research studies the way The Seventh Seal and A Strange Collector films question life, death and existence as it is in Existentialist Philosophy. The first has global intellectual admirers and second has an Islamic audience. Both films have an identical pattern of narration in a philosophical perspective. A Strange Collector builds a bridge between the Existentialist way of questioning in Western societies and the Islamic population in Turkey. When the Conservatist Muslims are viewed as counter individualist people it is surprising to see in a popular work the existentialist way of questioning the life and the universe with all components since Existentialism is quite individualist and atheist intellectual movement. The film is a vanguard of a group of Islamic movies which are made in Existentialist view.*

*Keywords: Cinema, Islam, Existentialism, Seventh Seal, A Strange Collector*

#### GİRİŞ

Bu çalışma Varoluşçu (existansialist) Felsefenin temel olarak sorguladığı, ölüm, hayat ve varlık sorularına yoğun olarak değinen *Yedinci Mühür* filmi ile yine benzer şekilde ölüm ve hayatı sorgulayan *Garip Bir Koleksiyoncu* filmlerinin paralel temalarını inceleme ve değerlendirme üzerine yapılmış bir çalışmadır. Araştırmanın odak noktası, “Varoluşçu bir çizgide ve sanatsever elit kitleye hitap eden” (Monaco 1981: 259-260) *Yedinci Mühür* ve Türkiye'deki İslami kesimi hedefleyen *Garip*

*Bir Koleksiyoncu* filmlerindeki paralel konuların işlenişindeki benzerlik ve filmlerin hitap ettiği izleyici gruplarının farklılığına karşın onları birleştiren kolektif psikolojidir. Buna ek olarak filmlerin benzer sorgulamalarına karşın, aynı olay ve sorulara verilen cevapların farklılığıdır. Bir diğer ifadeyle; her iki film de benzer soruları sorar, benzer anlatımlar ve gözlemler yapar ancak, bu benzer olaylar karşısındaki tavırları bambaşka, çıkardıkları sonuçlar ise birbirine neredeyse taban tabana zıttır. Bahsedilen anlatım benzerliği ve neticelerde varılan

\* Yrd. Doç. Dr, Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

zıtlık ve bunun nedenleri bu araştırmanın inceleme konusudur.

Yapılan çalışmada ilk olarak İslamcı Türk Sineması'nın ne olduğu izah edilecek, varoluşçu felsefe ve bundan kaynaklanan varoluşçu psikoloji açıklanacak ve her iki filmde de varoluşçu psikolojinin nasıl anlatıldığına değinilecektir. İncelenen filmlerin kısa bir özeti verilecektir. Filmlerdeki anlatım benzerliği üzerine bir inceleme ancak bundan sonra yapılabilecektir. Karakterler ve anlatımın eşleştirildiği tablo ve bölümden sonra her iki filmde varılan yargıların farklılığı incelenecektir. İncelemenin ana hatlarını belirledikten sonra filmlerdeki anlatımın hem görsel hem de felsefi/ideolojik olarak birebir paralelliğin en yoğun gözlemlendiği birer sahne seçilerek eşleştirilecektir. Araştırma, filmlerdeki anlatım benzerliğine karşın varılan sonuçların farklılığı üzerine bir tartışma ile sonuçlanacaktır.

## 1. İSLAMCI TÜRK SİNEMASI:

Yeşilçam'da İslam inancına yer veren filmleri ele aldığımızda, karşımıza çıkacak ilk tipler Vurun Kahpeye (1949) filminin imamı Hacı Fettah türevi çember sakallı, yobaz imamlar olur. Sanatçı aydınla halk arasında uçuruma sebep olan bu tavra yapılan eleştiriler veya sunulan alternatifler ya çok sınırlı ya da çok cılızdı. Her ne kadar yakın zamanda olmuşsa da, dindar halkın içinden bir kişinin, sinemacıların İslam'ı sunuş şekline duyduğu rahatsızlığını ifade ettiği bir olay dikkate değerdir: Atif Yılmaz'ın cenaze namazını kırdıran imam, 'Şu an neredeyse bütün sinemacılar burada. Fırsatını bulmuşken bir ricada bulunmak istiyorum. Türk filmlerinde konu edilen imamlar ve haksızca eleştirilen dini temalar bizleri çok rencide ediyor. Lütfen bu konularda daha hassas olun' ricasında bulunmuştu (Köçer 2008).

İslami değerlerin anlatıldığı bir sinema ihtiyacı ancak 1970'lerde değerlendirilmeye başladı. Bu yılda İslamcı Sinema'nın ilk örneği diyebileceğimiz, Yücel Çakmaklı'nın Birleşen Yollar filmi yapıldı. *Çağrı* (The Message, 1976) filminin tüm yoğun bir ilgiyle karşılanması (hatta o derecede ki filmin hakları, senaryosu ve çekim planları satın alınarak aynı sette Arap versiyonu ancak, bu defa Müslüman oyuncularla, Er Risale olarak yeniden çekildi), ülkemizde de

büyük bir imrenme hissi ile birlikte dindar kesimi etkiledi. Dindar kesimde böylesi bir film yapma hevesi bu dönemde uyandı. Fakat *Çağrı* filminin bir benzeri değilse de dini veya dindar insana dair söylemiyle dikkate değer bir yapımın ortaya çıkması için 1990'ları beklemek gerekecekti.

"Özel televizyon kanallarının 1990'lı yıllarda yayın hayatına girmesiyle birlikte konuşulmayanlar konuşmaya, gösterilmeyenler izlenmeye başladı. 80'li yıllarda adı bile konuşulmayan 'Gece Yarısı Ekspresi' filmi artık defalarca gösterilir olmuş, 'Karartma Geceleri' gibi işkence sahneleri ile dolu filmler bakanlık talimatıyla da olsa festivale katılmış, islamcı sinema diye de bir tarz oluşmuştu" (Eren 2008).

Bu yılların, 90'lı yılların, getirdiği açılımın başlangıcı ve İslamcı Sinema'nın bir kilometre taşı olarak Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğindeki *Minyeli Abdullah* (1989) serisi izlenme rekorları kırmış, başta müzik ve oyunculuk olmak üzere başarılı görülmüştür. Yine bu yıllarda *Yalnız Değilsiniz* (1990), *İskipli Atif Hoca* (1993), *Danimarkalı Gelin* (1993), *Bize Nasıl Kıydınız* (1994), *Ölümsüz Karanfiller* (1995), *Son Türbedar* (TV Filmi 1996), gibi yapımlar ardı ardına sinemalarda ve TV ekranlarında boy göstermeye başladı. Yine hem dönemin siyasi gelişmelerine paralel bir çizgi izleyen Yeşilçam çevrelerinde hem de dini referans alan televizyon kanalları sayesinde bu tür yapımlar büyük teknik imkânlarla kavuştu (Karaca 2008).

Türkiye'deki siyaset platformunda muhafazakar-milliyetçi gelişmelerle birlikte son dönem sinemalarda da dinin, bir şekilde başrole geçtiğini görmekteyiz. *Dabbe* (2005), *The İmam* (2005), *Takva* (2006), *Kader* (2006), *Beş Vakit* (2006), *Kurtlar Vadisi Irak* (2006), *Adam'ın Trenleri* (2007), *Semum* (2007) filmlerini örnek olarak gösterebiliriz. Bu yapımlarda kimi zaman din veya dini söylem bazen düşünce bazında, bazen korku filmlerinde olduğu gibi macerayı daha gerçekçi kılan referans noktası olarak bazen de, *Kurtlar Vadisi Irak*'ta olduğu gibi, inanç bir tarafa bırakılarak, din Medeniyetler Savaşındaki saf belirleyicisi olarak sunulmuştur. Hem dindar, hem sağcı hem de solcu kesim içinde değerlendirilen pek çok yönetmenin eserinde olayların belirleyicisi din

olmuştur. Ancak bu araştırmanın konusu İslami söylem veya referans noktalarının belirleyici merkez olduğu eserlerden çok din veya dini değerlere olumlu bir yaklaşımla gerçekleştirilmiş olan yapıtlardır. *Garip Bir Koleksiyoncu* filmi de bu gurup içerisinde değerlendirilmelidir. İslamcı Türk Sineması'nın yeni dönem örnekleri arasında olan bu film bu dönemdeki seyirci kitlesini de ifade etmektedir. Dolayısıyla bu noktada da *Garip Bir Koleksiyoncu* filmi incelenerek izleyici kitlesinin ruh dünyasına ait pek çok bulguya ulaşılabilir varsayımımızı yineleyebiliriz.

## 2. VAROLUŞÇU FELSEFE VE YAKLAŞIMI

İnceleme konusu çalışmanın girişinde de belirtildiği gibi, varoluşçu söylemleri olan iki ayrı filmin hedeflediği iki ayrı toplumun (veya seyirci kitlesinin) kolektif psikolojisi arasındaki paralellikleri incelemektir. Bu da varoluşçu düşüncenin felsefi veya edebi bakış açısından çok psikolojiye vurgu yapan varoluşçu psikoloji yaklaşımını esas almamızı gerektirmektedir. Bu doğrultuda, yapılan tanımlar ve değerlendirmeler, varoluşçu düşünce okulu açıklandıktan sonra, varoluşçu psikoloji yaklaşımına göre yapılacaktır.

Varoluşçuluk (Fransızca Existensializm'den tercüme) "İnsanın kendi varlığını kendisinin yarattığını ileri süren Heidegger'in öğretisi" (Hançerlioğlu 1967: 420) olarak geçer. "Varoluşçuluk Kökleri S. Kierkegaard, F. Nietzsche gibi düşünürlere dayanmakla birlikte, 20. Yüzyılda felsefede J. P. Sartre, K. Jaspers, M. Heidegger ve G. Marcel gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan çağdaş felsefe akımı" (Arslan 1999) dır. Varoluşçuluk "felsefi yönü ağır basan, II. Dünya Harbi'nin doğurduğu sorunların tesiri ile bedbin, ateist ve nihilist bir akımı temsil eden" (Erkal ve Baloğlu 1997: 310-31) bir fikir cereyanıdır, "iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu öne sürer. Varoluşçuluk bireyin deneyimini ve bu deneyimin biricikliğini insan doğasını anlamının temeli olarak gören bir felsefe akımıdır. Bu akım insan özgürlüğüne inanır ve insanların davranışlarından sorumlu olduğunu öne sürer" (Arslan 1999). Heidegger bunu "varlığa fırlatılmış insan... varlığının çobanıdır" (Ökten 2004: 102)

diyerek ifade eder. Akımın kurucusu sayılan "Heidegger'e göre varoluş, Kaygı yüklü bir varoluştur; bunlar günlük hayatın kaygıları değil, genel büyük 'Kaygı'dır. Varoluş bütünüyle Kaygı'nın egemenliği altındadır" (Wahl 1999: 42).

İkinci Dünya Savaşı sonrası özellikle Avrupa'daki entelektüel çevreler Sartre ve diğer Fansız Varoluşçuların etkisi altına girdiler. Sartre ve arkadaşları Avrupa'da 1939 ve 1945 yılları arasında gerçekleşen savaş felaketine izin veren bir Tanrı için "kabul edilemez" hükmünü vermiştir. Ancak, edebiyat ve görsel sanatlarda çeşitli çalışmalar yapan varoluşçuluk çizgisindeki sanatçıların eserlerinde hemen her zaman Tanrı hakkında verdikleri hükümden dolayı acı çektikleri gözlenebilir. Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmi ve Albert Camus'un *Veba* ve Sartre'in *Bulanıtı* adlı kitapları bu çizgideki eserlere örnek olarak gösterilebilir. Sartre'in "bulanıtı" kavramı bahsedilen konuyu izah edici olacaktır: Sartre insanı metafizik (tanrının varlığı ve onunla iletişime geçebilmeyi de kapsayan bir içerikte) bir uzantıya kapalı olarak değerlendirilmiştir, "buna bağlı olarak insan varlık münasebetinin de ümitsizlik, hayal kırıklığı ve tedirginlik gibi birtakım menfi psikolojik durumlarla çerçevesizliği tabiidir. Bulanıtı işte bu durumlardan biri, hatta en mühimi, insanın, varlığının manasızlığı ve hayatın beyhudeliği karşısındaki duçar olduğu irkilme ve tiksinden ibaresidir" (Gürsoy 1991: 80).

Varoluşçular kuralcılık ve insan hürriyetini kısıtlayan her şeye karşı isyan ederek bu isyanı yalnızlık, bunalım ve ümitsizlik duygularıyla dile getirir. Varoluşçuluğun, bu araştırma için, kritik olan özelliği "insanın yaradılış hikmetini ve ölüm ötesi inancı hesaba katmaz" (Erkal ve Baloğlu, 1997: 311) bir felsefe olduğudur. *Yedinci Mühür* filmi boyunca bu nihilist ve ümitsiz yaklaşımı hemen her karede görebiliriz. "Sartre'in gözüyle insanın durumu, saçmadır, trajiktir; ama böyle oluşu doğruluğu, soyluluğu, yiğitliği, ya da yılmayan çabayı yok edebilir mi?" (Kaufmann 1997: 52). Bu yaklaşımın görsel ifadesini Bergman'ın Şövalye Antonius Block karakterinde izleyebiliriz. İsviçreli aktör Max von Sydow'un canlandırdığı asil bir soydan gelen şövalye tebessümünde bile ıstırap ve kasvet olan hayaletimsi bir karakterdir.

İnsanı izah etmeye çalışan ve insanın sorunlarına yaklaşım getiren varoluşçuluk akımı psikoloji sahasında da etkili olmuştur. Psikoterapi sahasında Irving Yalom varoluşçu psikoterapinin temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Yalom'a göre insan elinde olmadan bu dünyada var olmuş bir yaratıktır. Varlığını fark edebilen tek yaratıktır, bununla beraber varlığının neden ve niçinlerini sorgulamak durumundadır, bu da insanın varlığına anlam arama sürecidir. "Bu durum insanın varlığını anlama sürecidir. Kendini sorgulayarak açmazlara düşen birey büyük bir bunaltı, sıkıntı ve korku hisseder. Hissettiği bu derin bunaltı halini tekrardan anlamlandırma ihtiyacı duyar (Özakkaş 2004: 255).

Selçuk Budak'ın hazırladığı Psikoloji Sözlüğü ise *varoluşçu psikolojinin* karşılığı olarak adeta, mezarlık bekçisi Beşir'in yaptığı ve insanlardan yapmalarını istediği şeyi, yazıyla ifade eder: "psikolojide, . . . acıyı ve ölümü kabullenme gibi varoluşun kaçınılmaz kaygılarını göğüslemeyi öne çıkaran bir yaklaşım" (Budak 2003: 800).

Aynı şekilde psikolog Mecit'in film boyu verdiği mesaj sanki psikoloji sözlüğü tanımından alınmış gibidir: "*varoluşsal boşluk* . . . yaşamak için bir neden bulamamasının ve bundan ötürü yaşamı sorgulamasının bireyin ruhunda yarattığı boşluk duygusu" (Budak 2003: 800). Mecit filmin başından beri bu mesajı verir, bekçi Beşir'le olan diyalogları bu mesajı daha da belirgin hale getiren bir zıtlık oluşturur.

Varoluşçu yapıtlar, genel olarak, İslami çizgide eser verenlerin kendi düşüncelerini açmadan önce hazırlık olarak yönelttiği soruların benzerlerini yönelir. "Varoluşuna anlam arayan insanın cevaplamaya çalıştığı temel beş soru şöyle sıralanabilir:

1. Hayatın anlamı nedir?
2. Geleceği bilmek ve belirlemek mümkün müdür?
3. Ölümden başka bir hakikat var mıdır?
4. Kaderimizin sorumluluğu kime aittir?
5. Hayatta yalnız mıyız?" (Özakkaş 2004: 255).

Din, bu soruları ölümden sonraki yaşam inancıyla cevaplar. Varoluşçu yaklaşım ise bu soruların cevapsızlığının ve çözümsüzlüğünün in-

sanı yalancı bir dünyaya mahkum ettiğini düşünmektedir. *Yedinci Mühür* filminde tartışılan konu asıl olarak budur. *Garip Bir Koleksiyoncu*'da ise yine aynı sorular hemen her mezar başında hemen her defnedilen ölüyle beraber seyirciye yöneltilir. Ancak yönetmen Nurettin Özel'in kendi filmi için *Yedinci Mühür* filmini bir şablon olarak seçtiği yönünde veya bir Türk *Yedinci Mühür* filmi yapma hevesiyle yönetmen koltuğuna oturduğu konusunda herhangi bir veri yoktur. Benzerliğin asıl sebebi her iki sanatçının da ölüm konusunu felsefi olarak birbirine yakın açılardan ele almasıdır. Sorulan sorular ve soruların soruluş biçimi her iki film arasında, paralellik kuruyor. Ancak elbette bu sorulara verilen cevaplar arasında dramatik farklar vardır.

### 3. İNCELENEN FİMLER:

#### 3.1 Ingmar Bergman'ın *The Seventh Seal* (Yedinci Mühür) Filmi, 1956

*Yedinci Mühür*, yönetmenliği ve senaryosu Ingmar Bergman tarafından yapılmış bir film klasiğidir. Film, Orta Çağda, Haçlı Seferleri ve Veba salgını döneminde geçmektedir. Hayatın manasızlığını, insanın ölüm karşısındaki acizliğini ve yalnızlığını anlatması ve sorgulamasıyla tamamen modern mesajlar içeren, ancak ortaçağ dekoru içinde modern insanın sorularını tartışan bir film bu.

Film, Haçlı Seferinden dönen şövalye Antonius Block (Max von Sydow) ile yardımcı Jons'un (Gunnar Björnstrand) deniz kenarında dinlendiği sahneyle başlar. Şövalye burada Ölüm (Bengt Ekerot) ile karşılaşır. Ölüm, şövalyenin canını almak üzereyken şövalye onu kendisiyle satranç oynamaya ikna eder. Anlaşmaları şudur: Ölüm, şövalyenin canını ancak satranç oyununu kazanırsa alabilecektir. Oyun devam ettiği sürece Ölüm şövalyeyi serbest bırakacaktır.

Şövalyenin Ölüm'le satranç oynamasının asıl amacı Tanrının varlığını araştırmak için zaman kazanmaktır. Film, sürekli olarak ölüm karşısında aciz ve çaresiz, ancak çaresizliği içerisinde bir o kadar da akılsızca, süfli ve sefih bir hayat yaşayan, eğlenceyi ve ahmaklığı ölüme karşı tek çare gören insanların hayatını gösterir. Şövalye hayatın böylesi saçma olduğunu inkar eder. Hayatı anlamlandıracak tek bir şey olabi-

lir: Tanrının varlığı. Şövalye, Tanrının varlığını görmek için delil arar. Yardımcısı, uşağı ve silahtarı, Jons ise böylesi saçma bir dünya yarattığı için Tanrıya küserek radikal bir materyalist olmayı seçmiş eski bir teoloji öğrencisidir.

Şövalye, ilk olarak kilisedeki bir papaza giderek sorularına cevap arar. Cevap alamadığı gibi papaz kılıgına giren Ölüm tarafından da aldatılmış olarak geri döner. Ardından, yakılmak üzere olan bir cadıya yaklaşır ve ona Şeytan'la görüşmek istediğini söyler. Amacı, Şeytan'dan Tanrıyı sormaktır. Ancak şövalye yine cevapsız kalır. Nihayet dramatik bir karar vererek satranç oyununda bilinçli olarak Ölüm'e yenilir. Ölüm'e teslim olarak Tanrının varlığını bu kez de ona sormak ister. Antonius Block filmin sonunda dua ederek Ölüm'e teslim olur. Şövalyenin ne cevap bulduğu bilinmez.

### 3.2. Nurettin Özel'in *Garip Bir Koleksiyoncu* Filmi, 1991

Nurettin Özel'in, senaristi, yapımcısı ve yönetmeni olduğu *Garip Bir Koleksiyoncu*'nun önemli rollerini Orçun Sonat, Haluk Kurdoğlu ve Gül Yalaz paylaşır. Filmde, 22 yıldır mezarlık bekçiliği yapan ve ölümlere diriymiş gibi davranan Beşir'in hayat hikayesi anlatılır.

Mezarlık bekçisi Beşir (Orçun Sonat), dindar bir kişidir ancak, öne çıkan onun ölümüne olan inancısıdır. Beşir'e göre ölüm gerçeği, *Yedinci Mühür* filminde olduğu gibi, hayatı anlamsız kılar. Beşir'in, Yunan dramasındaki ifadesiyle, *trajik hatası* (tragic flaw) (1) oluşturan iki nokta vardır: ölümü unutmak için eğlence sarhoşluğu ile ölümsüzlük hissine kapılmış bir topluma ölecekleri gerçeğini hatırlatmak ve ikinci olarak da çare olarak dini telkinler yapmak. Mezarlık bekçisi Beşir, Yunan Mitolojisindeki ölümler diyarı Hades'e ölmüşlerin ruhunu taşıyan kayıkçı Karon'un daha insancıl ve İslamlaşmış bir portresidir. Elbette ki diriler bekçinin oynadığı role sonuna kadar karşıdır. Eşi Zuhale (Gül Yalaz), onun ölümlere bağlılığı ve ölümüne inancını delilik belirtisi olarak görür ve gizlice bir psikologa (Haluk Kurdoğlu) gider. Psikolog Mecit'in vazifesi mezarlığa ziyaretler yaparak bekçiyi tedavi etmektir. Aralarında geçen diyaloglar sonucu ateist olan psikolog, hayatın manasızlığı ve ölüm gerçeği karşısında insanın acizliğini görür. Roller değişmiş-

tir. Psikolog, mezarlık bekçisinin ölümüne olan inancı sayesinde insanın acizliğini ve bu acizliğin ilacı olarak bir Tanrının varlığının gerekliliğini keşfetmeye başlar.

Film boyu ölümü inkar eden insanların tek tek mezara getirilişi görülür. Her ölüm Beşir için kendi inancının bir zaferidir. Bu zafer ifadesinin en belirgin örneği, insancıl ve sevecen bir karakter olarak sunulmasına karşın, mezarlık bekçisinin kayınvalidesinin ölüm haberini aldığı anda adeta sevinç ile kutlama derecesinde garip bir heyecan göstermesidir.

Filmin akışı bekçinin oğlunun varlıklı ancak kaba ve cahil bir ailenin kızıyla evliliği ile değişir. Bekçinin sergilediği, klasik hatta kimi zaman tasavvufi ölçüler içinde bir İslam anlayışyken, bahsedilen sonradan görme zengin aile Popüler İslam veya bir diğer ifadeyle Halk İslamı kültürünü resmeder. "Halk İslamı ile ortaya koyulan ise antropologların ve sosyologların popüler İslam olarak adlandırdıkları yarı mitolojik inanç ve kültürle dolu bir kültür, sanat anlayışıdır" (Ocak 2005: 16). Bir diğer tanımda da Popüler İslam; "*Siyasi ve Devlet İslam'ının* hatta akademik çevrelerin anlayışı denilebilecek *Kitabi İslam'ın* ve tasavvufun dışında kalan sıradan insanların dini anlayışlarını yansıtan ve genellikle mitoloji ve hurafelerden beslenen bir halk İslam'ından yani halk Müslümanlığı ya da *popüler Müslümanlığı* kastedilmektedir." (Demirulus 2002). Halk İslam'ı, toplumların İslamiyet ile ilk tanışmalarından bu yana yaşadığı bir olgudur. Popüler İslam terimi aynı anlamda kullanılmakla beraber daha çok Halk İslam'ı kültürünün ilk ortaya çıkışından bu yana kendi gelişim süreci içerisinde, eğitimsiz şehir burjuvası kültürüyle yoğrulmuş, moderniteye eğreti bir uyum çabasıyla arabeskleşmiş, hatta komik bir İslam ve yaşam tarzı anlayışını ifade etmektedir.

Güçlü ve zengin aile, tuhaf ve rahatsız edici buldukları mezarlık bekçisi akrabalarından kurtulma planını gizlice, ondan bıkmış olan, eşi Zuhale ile beraber hazırlar. Onlara göre, "ölümü unutarak yaşamak deliliktir" diyen bu adam delirmiştir ve bir akıl hastanesine yatırılmalıdır. Beşir'in başına gelecek olan da budur.

Filmin gelişimi içinde psikolog Mecit'in Tanrıyı arayan şövalye Antonius Block kimliğine

bürünerek inanmak için gösterdiği çabaya şahit oluruz. Bu arada Beşir, dünürünün girişimiyle, mezarlık bekçiliğinden alınmıştır ve yapılacak düğünün ertesi akıl hastanesine gönderilecektir. Düğün sahnesi ucuz salonlardaki sözde eğlenceyi Dante'nin İlahi Komedyasındaki cehennem tasvirine benzer bir şekilde görüntüler. Son sahnede düğün salonundaki eğlenceye tahammül edemeyen Beşir histeri kriziyle mezarlığa koşar. Hemen arkasından onunla aynı bulantıyı paylaşan psikolog Mecit onu takip eder. Beşir mezarlıkta kapanış konuşmasını yapar “Ne yatarsınız canlar? Kalkın da görün dünyadakilerin hallerini! . . . Her gün gökten yıldız kayar gibi biri kayıyor da aralarından, ne sizden haberleri var, ne de sizin gibi olacaklarından!...” (Özel 1994). Film, Beşir ve Mecit karanlık mezarlıkta dolaşırken seyirciyi tam olarak bir kapanışa hazırlamaksızın birden bire biter.

Sezgisel olarak incelenmeye değer, önemli tespitler yapmış olsa da sanatsal olarak başarısız bir eserdir *Garip Bir Koleksiyoncu*. Bütçe yetersizliğinden dolayı “mecbur kaldığı için yönetmenliğe soyunan Nurettin Özel'in bu kararı yerinde bir karar olmamıştır. . . Özel'in gerek senaryoda, gerekse rejide tecrübesinin bulunmaması, ilginç bir konuyu ele alan filmin hatalarla dolu, kötü bir sinema eserine dönüşmesine sebep olmuştur. Basit mizansenleri, her biri kendi başına bir şeyler ortaya koymaya çabalayan oyuncular, konuyla pek de uyumlanmayan müziği, sayısız bağlantı hataları ve seyirciyi boğan kitabı anlatımı ile *Garip Bir Koleksiyoncu*, kaşıkla verdiği olumlu mesajı kepçeyle geri alan bir sinema örneği sayılabilir” (Diriklik 1995: 259-260).

#### 4. YEDİNCİ MÜHÜR VE GARİP BİR KOLEKSİYONCU FİMLERİNİN EŞLEŞTİRİLMESİ

*Garip Bir Koleksiyoncu*'da bekçi Beşir, adalet hak ve eşitliğin ancak ölümle sağlandığına inanır. Bekçi inanmış bir insan olarak, inancının gereğini yapmayan, Tanrıyı umursamayan, hatta suçlayan insanların arasında kalmıştır. Mezarlık bekçisi ölümü ve ölüm karşısında insanların aciz kalarak ona teslim oluşunu kendi inancının en net ispatı olarak görmekte ve insanların bunu anlamasını beklemektedir. Ölüme olan bağlılığı, güç ve iktidar sahibi in-

sanların ölümü ve hepsinin de mezara girdiğini görmek ona garip bir “ben haklıyım” zaferi tattırır. Bu bakımdan bekçi, *Yedinci Mühür* filmindeki, insanların yaşam süresinin bitmesini sessizce bekleyen, Ölüm karakteriyle eşleştirilir. Beşir, elbette, Türk motifleriyle bezenmiş *a la Turca* bir Ölüm karakteridir.

**Tablo 1.** Karakter eşleştirme şeması

<i>Yedinci Mühür Filmi</i>	<i>Garip Bir Koleksiyoncu Filmi</i>
Şövalye Antonius Block	Psikolog Mecit
Ölüm	Bekçi Beşir
Uşak Jons	Beşir'in Karısı Zuhul
Aktör Skat	Beşir'in Kaynanası ve Bekir Bey
Dilsiz Kız	Deli Hıdır
Şövalyenin Karısı Maria	Doktorun Karısı
—	Dünür Hulusi Bey
Aktör Ailesi: Joff/Mia	—
—	Beşir'in oğlu Halil ve kızı
Demircinin Karısı Liza	—
—	İmam
Demirci Plog	—

*Yedinci Mühür* ve *Garip Bir Koleksiyoncu* filmlerindeki karakterlerin rolleri ve söylemleri açısından eşleşmesi.

*Yedinci Mühür* filmindeki şövalye Antonius Block ise *Garip Bir Koleksiyoncu* filminde psikolog Mecit karakteriyle örtüşür. Her ikisi de Tanrıya inancını kaybetmiştir. Ancak, bu kaybediş onlara acı vermektedir. Her ikisi de eğitilmiş olan bu karakterler kendilerini ikna edecek entelektüel ve reel deliller aramaktadırlar. Yalnız bir farkla ki şövalye bu arayışını çok daha hırslı ve sistematik yapmaktadır. Psikolog ise mezarlık bekçisinin yanına Tanrıyı bulma kaygısıyla gitmez ancak bekçinin sunduğu mantık ve deliller kendiliğinden Mecit'in bu sorularını cevaplamaktadır. Psikolojik olarak, film boyunca, bu iki karakterde de nevroitik stres giderek artmaktadır şu farkla ki şövalye Tanrıyı bulamama sıkıntısı çekmekte psikolog ise Tanrının varlığını (hatta İslami inancın gerçekliğini) keşfetme şoku geçirmektedir.

Beşir'in eşi Zuhul ise şövalyenin uşağı Jons karakteriyle örtüşmektedir. Jons mutlak bir ateist ve materyalisttir. Zuhul ise Tanrının varlığını umursamazlığıyla bir ateist portresi çizer. Başörtüsü ve ayak bileklerine kadar uzanan eteğiyle dindar bir ev hanımı görünümünde olsa da Zuhul, eşinin dini yaşantısına her zaman için küçümser bir ifade ile tepeden bakar.

Bu karakterle ilgili olarak bir diğer şaşırtıcı detay ise annesinin mezarı başında dahi onu dua ederken görmediğimiz gibi, film boyunca da halk diline yerleşmiş “inşallah”, “Allah'ın izniyle” gibi ifadeleri bile kullanırken görmemekteyiz. Zuhal'in üstlendiği görev, tıpkı uşak Jons gibi, efendisini yani kocası Beşir'i yaşadıkları hayatın gerçekliğine davet etmektir. Filmdeki rolü ve bütün özellikleriyle Zuhal, patiska etekli, pembe başörtüsü takan, İstanbul'da, kenar mahallede yaşayan bir materyalist/ateist Jons karakteridir.

*Yedinci Mühür* filminin hedonist karakteri Aktör Skat ise Özel'in filmde Beşir'in Kaynanası olarak çıkar karşımıza. Aktör Skat sürekli gönlünü eğlendirmek isteyen bir gösteriş budalasıdır. Aynı zamanda kendi çıkarı için her türlü hokkabazlığı yapacak bir Makyelisttir ancak, bu özelliği ile Beşir'in kaynanasından daha keskin zekalı ve esprituél derinliğe sahip bir karakter çizer. Kaynana da aynı şekilde gösteriş ve şatafat müptelasıdır. Her iki filmde de bu karakterler ölüm ile karşılaşmalarında onu kelime oyunlarıyla kandırmaya çalışırlar. Skat Ölüm'e “Aktörler için özel bir uygulama veya erteleme isterim!” (Bergman 1956) demiştir. Kaynana ise “Ben, . . . oraya (mezarlığa) ha? . . . . Ölse bile gitmem!” der. Her ikisine de verilen yanıt nettir ve acımasızdır: *Yedinci Mühür*'de suskunluk, *Garip Bir Koleksiyoncu*'da ise “Ölsen öyle bir getirirler ki, nereye gideceğini sormazlar bile” (Özel 1994) cevabıdır.

*Garip Bir Koleksiyoncu filmi* zevk peşinde koş-turan insan portresini ikinci bir yardımcı karakterle tamamlar. Bu, Beşir'in kaynanasının yanında metres-sevgili ilişkisi yaşayan Bekir Bey karakteridir. Bu ikili, tıpkı Aktör Skat gibi, hayatın şatafat ve zevkini ve bunların ölüm karşısında silinişini temsil eder.

*Yedinci Mühür* filminde sadece bir defa konuşarak, Ölüm'ün karşısında mutlulukla dile gelen Dilsiz Kız karakteri *Garip Bir Koleksiyoncu filminde* Deli Hıdır ile örtüşür. Her ikisi de konuşamaz ve seyircinin, hatta ana karakterlerin dahi, bilmediği bir dünyada yaşarlar ve sonuna kadar bize karşı suskun kalırlar. Sessiz, fakat herkesten daha uyumludurlar, hırsları ve kavgaları yoktur.

Örtüşen diğer iki karakter de paralel roller üstlenen şövalye ve psikologun eşleridir. Her iki kadın da evlendikleri insanda olan değişimin farkındadırlar. Ancak eşlerini sevdikleri için bunu uyumla karşılar, boyun eğer ve bu değişime herhangi bir tepki göstermezler.

*Yedinci Mühür* ve *Garip Bir Koleksiyoncu* filmlerinde paralellik kurulamayan tek önemli karakter Nurettin Özel'in yapıtındaki mezarlık bekçisinin dünürü zengin tüccar Hulusi Beydir. Filmdeki iddiası şudur (bu iddianın en belirginleştiği fakir çocuklara giysi verildiği sahnedir): Tanrı haddini bilsin, benim işlediğim sevaplara bakıp şükretsin, çoğu kimse benim yaptığımı da yapmıyor! . . . Seyirci bu mesaja “Ama olur mu böyle Tanrıya ders verme saçmalığı” derken Hulusi Bey, onları iştmişçesine, seyircinin bu sorusuna da cevap verir; “biz hoca çocuğuyuz, böyle şeyleri biliriz” (Özel, 1994). Bu cevabın mesajı şudur: Tanrıya ne yapması gerektiğini söyleyebilecek kadar bilgiliyim. Bu tavır sıkça görülen Tanrıya haddini bildirme alışkanlığının ifadesidir. Bu alışkanlık, birbirinden beslenen alaturka bir İslam ve alaturka bir laiklik anlayışından doğan bir ambivalansın (2) ifadesidir. Hulusi Bey alabildiğine arabesktir ve Tanrısını da arabeskleştirmiştir. Filmler arası böyle bir farklılığın nedeni iki filmin hitap ettiği toplumlardaki farklılık yüzündendir. Bir diğer ifadeyle, *Yedinci Mühür* filminin hitap ettiği toplumdan farklı olarak *Garip bir Koleksiyoncu* filminin hitap ettiği toplumda dinin (İslam'ın) kamusal alanın dışında tutulmaya çalışılması ve yine dinin, halk seviyesinde inanç ve ibadet konularında sınırlandırılarak, özel alana sıkıştırılmasıdır (Ocak 1999: 114). Ocak'a göre, dinin tamamıyla bireyselleştirilmesi, doğal olarak toplumu din bilgininden yoksun bırakmıştır (a.g.e.). Müslümanları İslam'a karşı cahil ve yabancılaşmış bir konuma getiren bu durum “İslam'ın zamanla arabeskleşmesine neden oldu” (Başgil 1979: 63). Bir diğer ifadeyle, referans noktası kalmayan İslam, büyük çoğunluğunun eğitim seviyesi düşük ve şehir kültürüyle tanışalı bir nesil ancak geçmiş veya geçmemiş bir halk tarafından içinde buldukları mevcut şartlara göre yeniden yorumlandı. Tüccar Hulusi Bey işte bu yeniden yorumu yapan kişilere örnek birisidir. Verdiği cevaplarda pratik ve Makyelisttir, verdiği hükümlerin sonunda hoca çocuğu olduğu referansını asla ihmal etmez.

*Yedinci Mühür* filmindeki aktör aile; Joff ve Mia ve Demirci Plog, bazı kusurları olmakla beraber masum ve iyi insanları ve onların yaşamdan beklentilerini temsil ederler. Hayata karşı hırslı olmayan ve mütevazı, dürüst insanlar olarak görüntülenirler. Ancak, *Garip Bir Koleksiyoncu* filminde tamamen iyi ve kötünün dışında bir karakter göremeyiz, bu yüzden adı geçen karakterlerin bu filmde herhangi bir eşleşmesi yoktur.

### 5. BERGMAN VE ÖZEL'İN ANLATIM BENZERLİĞİ

Her iki film de insanın yeryüzünden yok oluşunun bütün ürkütücü görkemiyle cereyan ettiği mekan veya zamanları gösterir. *Yedinci Mühür* filmi yer ve zaman olarak, Orta Çağda, Eski Dünya nüfusunun, bazı tarihçilere göre % 50 bazılarına göre ise %75'inin, az bir zamanda silindiği Veba Salgını (McEverdy 1992: 90) sırasında geçer. Film 1956'da çekilmiştir, yani yapım zamanı insanların her an Soğuk Savaşın bir atom savaşına dönüşerek birkaç saniye içinde kıyametin kopmasından endişe ettikleri bir zamanda "topyekun yok olma" korkusunun en az Veba Salgını sırasındaki kadar capcanlı olduğu bir toplum için çekilmiştir. *Garip Bir Koleksiyoncu* filmi ise "topyekun yok olma" kavramını yine güncel ve ancak bu defa birey üzerinden tüm toplum geneline yayarak işler. Nurettin Özel, filmde ana mekan olarak mezarlığı seçmiştir. Bu adeta Kara Veba salgınında olduğu gibi ölümlerin tüm ufku kuşattığı bir mekandır. Türk seyircisi için bu mekanda Ölüm, *Yedinci Mühür* filmindeki kadar içlerinde olan, aralarında varolan bir kişidir. En az nükleer savaş tehlikesini yaşayan 1960'ların nesli için olduğu kadar toplumla iç içedir. Ölüm teması şehrin göbeğindeki bir mezarlıkta işlenmektedir ve ölüm halihazırda bir kaç şehir dolusu insanı o mezarlığa gömmüştür.

İnceleme konusu olan filmlerin bir diğer benzerliği de izleyicisi tarafından bir kült haline dönüştürülmeleridir. "*Yedinci Mühür*, entelektüel elit kültüre hitaben yapıldığı için bu kitle içinde süratle itibar görerek" (Monaco 1981: 259) bir klasik oldu. Zaman içerisinde *Yedinci Mühür* hayranlarınca o derecede anılmaya ve üzerinde durulmaya başlandı ki "Seventh Seal Fans" veya benzer adlar altında kulüpler kurulmaya başlandı. İnternet'te filmin ismiyle

yapılan iki ayrı aramada dünyanın dört bir yanında, İngilizce ve diğer dillerde 30.000 diğ erinde ise 10.530 site tespit edildi. Sadece bu veriler bile filmin bir kült haline geldiğini iddia etmeye yetecek niteliktedir.

Bu derecede uluslararası şöhrete sahip ve hayranları da bu kadar çok olmasa da Nurettin Özel'in filminin de (filmin yapımını takip eden on yıl gibi bir dönem içinde yoğunlaşmış olarak) buna benzer kültleşmiş takipçileri olduğunu görüyoruz. Konunun ilginçliği ve zaman zaman yönetmenin filmiyle seyircinin zihnini yönlendirecek derecede seyirciyle birebir diyalog içine girerek başarılı anlatımlar yapabilmesi, kabaca sağa meyilli olarak tanımlanan insanlar arasında filmin bir sanat eserinin üzerinde ilgi, hatta bağlılıkla karşılanmasına sebep oldu. Bunların içinde en ilgi çekici örnek yine internet kaynaklı. İnternet'te "*Garip Bir Koleksiyoncu*" araması girildiğinde karşılaşılan sitelerden birisi, hem içerik hem de konuya yaklaşım olarak özellikle dikkat çekici. "Ötüken" isimli İnternet dergisi Özel'in bu yapıtını ana sayfasına taşıyacak kadar önemser. Tamamıyla ideolojik içerikli ve Ülkücü akıma ait klişe ifade ve sembollerle dolu olan site, bir *Ülkücü Kitsch* olarak da dikkate değer. Bu araştırmanın ilgilendiği nokta ise adeta ticari bir sembol veya nişan gibi ana sayfanın tam ortasına yerleştirilen "*Garip Bir Koleksiyoncu*" filminin tanıtımı. Tanıtım "eğer bu filme sahipseniz, Allah rızası için elden ele dolaştırmayı ihmal etmeyiniz" (Ötüken Bozkurtları İnternet Dergisi 2002) cümlesiyle son buluyor. Bu noktada film ideolojik bir araç, hatta silah olarak görülmekte. Oysa Nurettin Özel'in böylesi bir ideolojik hedefi olmadığı ve filmini siyasi kaygılardan uzak olarak yaptığı Salih Diriklik'in *Fleşbek: Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar* kitabındaki söyleşilerden anlaşılır. Ancak, Özel'in izleyicilerinden bazıları bu filmi izletmeyi adeta "vatana ve millete" yapılacak bir hayır, bir vazife, bir vatandaşlık görevi olarak kabul etmiş durumda. *Garip Bir Koleksiyoncu* filminin bazı izleyicileri arasında bir kült haline geldiğini gösteren bu örnek hem bir kitsch hem de bir kült olma özelliği taşır.

Son olarak filmlerdeki anlatım benzerliği üzerinde durulacaktır. Pek çok benzerlik ve paralellik arasından, örtüşen olay veya mekan tas-



virlerinin ve anlatım benzerliğinin en belirgin olduğu iki sahne incelenecektir. Bu sahneler her iki filmdeki toplu eğlence sahneleridir: *Yedinci Mühür*de meyhane sahnesi ve *Garip Bir Koleksiyoncu* filminde ise düğün sahnesi. Her iki sinema yapıtı da modern eğlence anlayışını hiciv ederek yaptıkları “eğlence yeri” tasviriyle karşımıza ancak “akıl hastanesi” diyebileceğimiz eğlence mekanları ve “tumarhane kaçkını” diyebileceğimiz, sözde eğlenen insan görüntüleri çıkarır. Her iki yönetmen de modern insanın eğlencesini “vahşice ve müstehcen” olarak görmektedir.

Yapılan tasvirleri netleştirmek için “vahşice ve müstehcen” ifadesini açmak ve bu terimleri kendi kaynaklarına dayandırmak gerekir. I. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan sanat akımları, savaş ressamaları, özellikle Dada ve Soyut Dışavurumculuk akımları endüstriyel toplum burjuvasının eğlencelerini, genel olarak, cehennemi kargaşa, sadizme varan aç gözlülük sahneleriyle anlatmışlardır. Bu akımlar doğrultusunda, sanatçı gözüyle modern insanın eğlence anlayışı genel olarak müstehcendir.

Empresyonizm öncesi çoğu sanatçı *sefiğe* diyebileceğimiz erotik eğlence görüntülerini bile romantik bir ayıplama içerisinde tasvir etmişti. Çıplaklık hatta erotizm bile, izleyiciyi müstehcen çağrışımlardan uzaklaştıracak detaylarla birlikte verilirdi. Rönesans, Barok, Rokoko ve sair dönemlerden Empresyonist dönemdeki Manet’in Olympia (3) tablosuna kadar, genel olarak, en müstehcen tablolar bile tasvir ettiği insanları ayıp bir iş yaptıklarının veya seyirci tarafından izlendiklerinin farkında olmadan biraz mahcup biraz yaramaz bir ifadeyle göstererek, izleyiciye “bu ayıp şeyleri yapan insanların içinde erdem ve ahlaka dair bir şeyler her şeye rağmen kalmıştır” dediterek şekilde resmedilmiştir. Bu resimlerde çıplak kadın soyunmuştur çünkü yıkanmaktadır (4) veya odasında yalnızdır (5) veya bir tanrıçadır ve kendi güzelliğini kutlamaktadır (6) veya sevişen çift Paris ve Helen (7) gibi bir ikilidir ki evli olmasalar bile aşkları tanrılarca kutsanmıştır. Her ne olursa olsun Rönesans ve sonrası dönemlerin çıplakları, oynaşan çiftleri veya sevgilileri Olympia gibi apaçık bir şekilde kapıdaki müşterisini ağırlamayı bekleyen bir genelev kadını değildir. Olympia ise adeta yüzündeki her çizgiyle mesleğini ifşa etmektedir.

Olympia fiziğinin güzel olmasına karşın çıplaklığı ve bayağılığıyla izleyiciye rahatsızlık verir. Öyle ki izleyici resmin kendilerine “vizi-te beş Frank mösyö” dediğini duyuyormuş his-sine kapılır. Bu yüzden Olympia sanat tarihin-de müstehcenliğin evriminde moderniteye ge-çiş kapısı olarak da görülür (Freeman, konfe-rans, 1997). Klasik sanatın tasvir ettiği çıplaklık ve sefahat görüntülerini müstehcen olmak-tan çıkartan da işte bu sert detaydan kaçınmış olmalarıdır. Klasik dönemlerin sanatında tas-virci, iyi bir Hollywood Prodüktörü gibi çalış-maktadır: ABD’nin RTÜK’ü sayılan FCC ku-rallarında olduğu gibi “olaylar her ne kadar korkunç, ahlaksız veya kötü olursa olsun size mutlu sonu ve erdemliliği garantileriz” derce-sine sanatçı hemen hemen her ahlaksızlık tasvir-inin bir köşesine erdem ve ahlak kavramlarını çağrıştıracak semboller eklemiştir.

Modern zamanın eğlenen insanı tasvir edildiğ-inde ise bahsettiğimiz romantik portreler yerine ya Goya’nın (1746-1828) aklını kaybetmiş delilerini (Losa Capricos: Deli Evi resimleri) (8) ya da Hieronymus Bosch’un (1450-1516) cehennem zebanilerini (9) görürüz. *Yedinci Mühür* ve *Garip Bir Koleksiyoncu* filmlerinin her ikisi de modern insanın eğlencesini anlatır-ken bahsedilen kötümser ve olumsuz çizgiyi takip etmiştir. Buna göre eğlence müstehcen olduğu gibi insanın kendisi de, içindeki her an ortaya çıkmaya hazır dürtülerinden dolayı, müstehcen kabul edilmektedir. Bunu en belirgin olarak gözlemleyebileceğimiz iki paralel sahneyi, *Yedinci Mühür*’deki meyhane ve *Garip Bir Koleksiyoncu*’da ise düğün sahnesini, karşılaştırabilir ve şöyle özetleyebiliriz;

### 5.1. *Yedinci Mühür* Filmindeki Eğlence Sahnesinin İncelenmesi

Dominiken rahiplerinin, halkın günahlarından dolayı Kara Veba ile cezalandırıldığı ve hepsinin de Tanrı tarafından ölüme mahkum edildiğine dair, verdikleri vaazdan sonra halk biraz olsun ferahlamak için meyhaneye koşmuştur. Genç, yaşlı, zengin, fakir, hemen her türlü insanın toplandığı bir mekandır burası. Herkes endişe ve korku içinde birbirini süzmekte ve fısıltıyla konuşmaktadır. Kendisini terk eden eşini arayan Demirci Plog, Aktör Joff ve artık ölü soygunculuğu yapan eski teolog Raval da oradadır. Üçünün arasında geçen konuşmadan

sonra Raval, Demirciyi, Aktör Joff aleyhinde kıskırtır. Kasabalılar için eğlence başlamıştır.

Raval bıçak zoruyla Aktör'e ayı taklidi yaptırır. Bir anda herkes kahkaha tufanı içinde boğulur. Ölümden ve hesap-ceza gününden bahsedene ciddi yüzler bir anda silinmiştir. İnsanlar suratları anlamsızlaşmaya kadar gülmektedir, yaşlı kadınlar içtikleri şarabı gülmekten kusarlar, bazıları oturduğu yerde dengesini kaybeder, yere düşenler meyhanede dolaşan domuzların arasında yuvarlanır. Karanlık ve küçük meşalelerle aydınlatılmış meyhanede gülen insanların yüzleri ürkünç bir hal almıştır. Çıkan sesler ve oynak alevlerin ışığı sürekli değiştirmesi görüntünün cehennemi havasını tamamlar. Artık gülen insanların kahkahayla mı yoksa acıyla mı sarsıldığını söylemek çok zordur. Kesin olan bir şey varsa o da Bergman'ın gerçek bir karabasan sahnesi tasvir ettiği ve seyircinin meyhanedeki havasızlığı, domuz ve ter kokusunu hissedencesine boğulacak hale geldiğidir. Sahnenin sonunda seyirci, artık o meyhaneden dışarı çıkmak, biraz olsun hava almak istemektedir. Aktör Joff, seyirciler adına bunu yapar, hızlıca düştüğü yerden kalkar ve kendini dışarı atar. İzleyicinin bu sahneyle yaşadığı tam anlamıyla Dante'nin İlahi Komedyası'ndaki "Cehennem Yolculuğunun" bir benzeridir.

## 5.2. *Garip Bir Koleksiyoncu Filmindeki Eğlence Sahnesinin İncelenmesi*

Özel'in filminde de boğucu eğlence sahnesine geçmeden önce bir gerilim yaşanmış ve bunu hafifletme ümidiyle düğüne gitme düşüncesi vardır. Mezarlık bekçisi Beşir, dünürü yüzünden işinden alınmış eşi ve çocukları onu terk etmiştir. Yerine atanan yeni bekçinin yerleştiği sırada Beşir de oğlunun düğününe gitme hazırlığındadır. Takım elbise giymiş, düğün saatinde çok önce hazırlanmıştır, heyecanlıdır. Beşir sempatik, çilekeş ve saf bir insan portresi çizerek bu sahnede de kendi heyecanına, oğlunun mürüvvetini görme heyecanına, seyirciyi de katar. Artık seyirci de bekçi Beşir ile beraber düğün saatini beklemektedir.

Bu bekleyişin hemen arkasından gelen düğün sahnesinde ise, kamera ilk önce bizi penceresiz oldukça ağır bir dekorla döşenmiş bodrum katında bir mekana götürür. Geniş bir salon olmasına rağmen zeminden tavana kadar döşenmiş

kan kırmızısı kadifelerin, pahalı ancak zevksiz ve kaba dekorasyonun daralttığı bir düğün salonudur burası. Daha ilk andan itibaren mekan seyirci üzerinde boğucu bir hava bırakır. Sigara dumanı ile kaplanmış salonun bir iş hanının bodrum katı olduğu, mekanın dış mimarisi hakkında seyirciye bir ipucu verilmemesine rağmen ilk görüntüden itibaren, hissedilmektedir. Burası yerin altındadır, tıpkı bekçi Beşir'in gömdüğü ölümler gibi insanlar toprağın altına inmişlerdir. Ancak ölümler dünyasındaki huzur ve dinginlik burada yoktur. Ses düzeni bozuk ve müzisyenleri de sokaktan toplama olduğu için boğuk uğultular çıkaran bir orkestra ve parlak kumaştan yapılmış cart renkli elbiseler giyen bir grup kalabalık salonun ortasındadır ve sallanmayla çırpınma arasında hareketler yapmaktadırlar, bundan onların dans pistinde göbek attıkları veya dans ettikleri sonucuna varırız. Kadınların hemen hepsi yaşlıdır. Parlak kıyafetleri yaşlılıklarını daha da keskin hatlarla ortaya çıkarır. Herkesin oynadığı, içtiği, sözde eğlendiği ortamda acı çeken biri vardır: Bekçi Beşir.

Dünürü Hulusi Bey, düğün salonunun diğer ucundan yürüyerek ona yaklaşır, dans pistinden geçerken hem yürümektedir hem de oynamaktadır, pisti geçtikten sonra yine normal yürüyüşüne döner. Beşir'in yanına ulaşınca ona "ölü evinde ağlanır, düğün yerinde oynanır" cümlesiyle başlayan bir nasihat çeker ve tabii nasihatın sonuna "biz hoca çocuğuyuz böyle şeyleri biliriz" diyerek uzman şahıs olduğunu belirten imzayı atmaya ihmal etmez. Hulusi Bey oradan ayrıldığında Beşir artık dayanamaz. Ayrılmadan önce kamera dans pistinin son bir görüntüsünü yakalar, bu şaşmaz bir şekilde Goya'nın son dönemlerinde yaptığı Deli Evi (Los Capricos) resimlerinde tasvir edilen tımarhane kaçkınları eskizlerini çağrıştıran bir görüntüdür. İzleyici, Beşir'in dışarı kaçmasıyla, *Yedinci Mühür* filminde Aktör Joff'un meyhaneyi terk ettiği andakine benzer bir klostrofobiden kurtuluş yaşar.

Bu iki sahneyi yan yana getirirken şunu da belirtmek gerekir ki Bergman'ın sahnesi inceden inceye düşünülmüş ve planlanmış bir sahnedir. Özel'in tasvir ettiği sahnede ise bahsedilen göndermelerin bu derece detaylı düşünülmeyen sezgisel olarak hazırlandığı söylenebilir. Burada Özel'e referans olan Dante veya Goya'dan

çok okumamış burjuvanın pespaye eğlence anlayışıdır. Özel, bu eğlence anlayışını birebir aktarmakla yetinmiştir. Ancak bu anlatımla Nurettin Özel, farkında olarak veya olmadan, naif bir görüntü ve kurguyla da olsa, Manet, Otto Dix, Max Ernst ve nihayet Ingmar Bergman'ın modern insanın eğlencesine dair "müstehtenlik" iddialarına paralellik içinde onlarla benzer dili kullanmaktadır.

*Yedinci Mühür* ve *Garip Bir Koleksiyoncu* filmleriyle ilgili son bir karşılaştırma daha yapılabilir. *Yedinci Mühür*, modern insanın sorularını Orta Çağ mizansenleriyle anlatan bir filmidir. Ingmar Bergman'ın yönetmenliğini yaptığı film, konusu Orta Çağda geçmesine rağmen modern insanın sorunlarını tartışır. *Garip Bir Koleksiyoncu* ise modern zamanda yaşayan ancak modernizmden kaçış yolu arayan bekçi karakteriyle post-modern çizgidedir. Her iki film de tasvir ettikleri çağın daha ilerisindeki bir zamanın sorunlarını tartışma iddiasındadır.

### 5.3. Filmlerdeki Anlatım Benzerliğine Karşın Varılan Yargıların Farklılığı

Her ne kadar mevcut durumu ve sorunu dile getirmede Nurettin Özel, Ingmar Bergman ve adı geçen sanatçılarla ağız birliği yapmışsa da çözüm önerme noktasında bunların hemen hepsinden ayrılır. Dada, Soyut Dışavurumcu, Nihilist ve Varoluşçu sanatçı ve entelektüeller toplumun insanlığa ait değerlerinin kokuştığına dair şikayetlerinden sonra keskin bir umutsuzluk ve derin bir sessizlik içine girerler, Nurettin Özel ise içinde dini telkinler ve ahiret inancı bulunan bir çözüm kümesi önerir. Bu noktada şimdiye kadar bahsi geçen tüm entelektüellerden ayrılır. Nurettin Özel'in de filminde çözüm olarak sunduğu, Neil Postman (10) ve George Weigel (11), gibi bazı sosyologlarca savunulan, militarist veya politik yaklaşımlardan uzak, kişinin varoluşunu, hayatını ve ölümünü anlamlandırmasına hizmet edecek bir din anlayışının modern insanın sorunlarına çözüm olacağı tezidir. *Garip Bir Koleksiyoncu*'yu, *Yedinci Mühür*'le keskin bir çizgiyle ayıran işte bu çözüm teklifidir.

### SONUÇ VE TARTIŞMA

Sinemanın içinde üretildiği toplumun kolektif psikolojisiyle yakından ilişkisi vardır. Sinema

video veya televizyon gibi değildir. Toplu olarak izlenir. Bir film aynı anda pek çok sinemada gösterilir. Bu bakımdan filmdeki duygulanımlar diğer görsel iletişim araçlarına kıyasla çok daha kolektif olarak yaşanır. Luke Hockey, I. C. Jarvie'den yaptığı alıntıda "(sanat dalları içinde) filmlerdeki denli toplumun ruhuna inen bir örnek görmedim" (Hockey 2004: 56) der. Hockey sinemada izlenenlerin toplumun psikolojik bir portresini verdiğini iddia etmektedir.

*Garip Bir Koleksiyoncu* filmi *Yedinci Mühür* filmiyle benzer ifade ve sembolizm kullandığından ve paralel fenomenleri incelediğinden dolayı 'Batılı, okumuş ve elit' diyebileceğimiz bir kitleyle Türk ve İslamcı kitlenin kolektif psikolojisiyle paralellik kurmaktadır. Özel, filminde aslında Batılı olması gereken bir kitlenin korkularını, kabuslarını, beklenti ve karmaşalarını ve sorgulamalarını işlemektedir. Bütün bunlar klişeleşmiş olan, sorgulamaktan korkan, dogmatik, içine kapanık, özerkleşmiş bireyleri tehlike olarak gören, cemaat veya tarikat benzeri katı gruplar içinde kişisel kimliği yok eden yapıda çizilmiş ve genellenmiş İslami kesim profiline aykırıdır. Öyle gözüküyor ki *Garip Bir Koleksiyoncu* ve daha sonra benzeri bir varoluşçu felsefi çizgide İslami kesime hitaben yapılan *Kelebekler Sonsuza Uçar* (1993) ve *The Imam* (2005) gibi filmler karşısında Türkiye'deki İslami kesimin kimliğine veya o kesim içinde bulunan alt gurupların içinde kimler olduğuna dair aydınlar ve sosyologlar tarafından varılmış olan görüşlerin/inanç ve mitlerin yeniden gözden geçirilip revize edilmesi gerekmektedir.

*Garip Bir Koleksiyoncu* Film, İslamcı kitlenin modern olmanın bedelini keşfettikçe yaşadığı bulantıyı yansıtıyor. İnanç ve modernite bu insanların yaşadıkları hayat içinde iki uzlaşması zor iki kutup olarak beliriyor. Bekçi inançlı ve örnek kişi olarak gösterilir ancak reel hayatın içinde ona yer yoktur. Günlük hayat karşısında ucube muamelesi görür ve toplumca tımarhaneye gönderilmesine karar verilir. Diğer yanda da moderniteyi gerçekleştirmiş örnek kişi olarak psikolog vardır. O da bir bulantı içindedir, modern olmanın bedeli olarak kaybettığı manevi değerlerin bulantısını yaşamaktadır. Her iki karakter için de sadece sahip oldukları değerlerle varolmak imkansızdır. Bu noktada İslamcı bir filmde beklenmeyecek bir

öz eleştiri görülür: inanan ve inanamayan kişilerin varoluş karşısında çektiği acı ve çaresizlik birbirine denk görülür. Her iki karakter de filmin son sahnesinde mezarlıkta buluşur. Tıpkı *Yedinci Mühür* filminin son sahnesinde inanan insanı temsil eden şövalye ve materyalist uşağının ölümü birlikte elele tutuşarak karşılaşmaları gibi.

*Garip Bir Koleksiyoncu*'da görüldüğü gibi, İslamcı bir kitleye hitaben yapılmış bir eserde varoluşçu bakış açısına benzer bir sorgulamanın bulunması şaşırtıcıdır. Bu gibi yapıtlar klasik inanç sineması (evliya menkıbeleri, ahlaka dair hikayeler, İslam dininin güzelliğini anlatan filmler) seyircisine oranla bilinç düzeyi daha yüksek bir seyirci kitlesine işaret etmektedir. Bu seyirci kitlesi bazı liberal aydınların da dikkat çektiği şehirlileşme-eğitilmiş olma sürecine girmiş, cemaat tipi veya politize olmuş bir sosyal yapı içinde varolmak yerine bireyci bir çizgide modern hayatın içinde olan (olmaya çalışan) bir kesimdir. *Garip Bir Koleksiyoncu*, söylemleri ile yeni bir terimle belirtmek gerekirse, *varoluşçu bir Müslümanlık* anlayışını temsil etmektedir. Bu terimin açılımı şudur ki, bu gün Türkiye'de popüler, siyasi, arabesk, gibi tanımlarla ifade edilen İslami kesimi temsil eden kitlelerin arasına sıkışmış ve entelektüeller ve medya da dahil hemen hemen bütün gözlerden uzak kalmış olan ve eğitilmiş burjuva içinden çıkan bir kitle vardır ki bunlar kendisini öncelikli olarak Müslüman kimliğiyle tanımlamaktadır. Bu kitle, tam bir tanımlanmamış ve şimdiye kadar çok az çevrenin ilgisini çekmiş olmakla beraber, varoluşçu ve post-modern kaygılar taşıyan Müslümanlar diye tanımlanabilir. Bu insanlar post-modern insanın özlemini çektiği "modern hayat ile yitirilen, varoluştaki ve doğada bulunan 'orijinal özün' arayışı içindedir" (Bjelic 1997) veya en azından bu uyumu yakalama arzusundalar. Bunun ötesinde post-modern toplumlara egemen olan 'kimlik paniği'nden bir kaçış yolu aramaktalar (Tehranian 1994: 87). Bu kaçış kendi kültürüne doğru yapılan bir kaçıştır. Post-modern kaygılar taşıyan Müslümanlara göre, silikleşen kimlik kültürünün keşfiyle yeniden okunabilir hale gelecektir. "Medeniyetin (kültürün) kalbi ise dindir" (Huntington 1993: 19).

Ancak bu çözümle çatışan bir durum vardır ki *Garip Bir Koleksiyoncu* filminde açık yürekli-

likle dile getirilmiştir. İslami kesim içerisinde moderniteyle en yoğun olarak karşılaşmış ve geri dönüşün olmadığına karar vermiş, moderniteyi ne pahasına olursa olsun tam anlamıyla gerçekleştirmeye kararlı olan kesimin "ne pahasına olursa olsun modern olma" hedefi belli endişe ve bulantıları da beraberinde getirmekte. Bundan dolayı da bu kesim varoluşçu sorular/sorunlar geliştirmekte. Öyle ki *Garip Bir Koleksiyoncu* filminde, *Yalnız Değilsiniz* (1990) veya *Minyeli Abdullah* (1989), ve benzeri filmlerde olduğu gibi İslam ne uhrevi kurtuluş için bir keramet veya mucize gösteriyor ne de dünyevi bir huzur veya kurtuluş vaat ediyor. İncelenen filmdeki bekçinin filmin sonunda sadece her şeyini kaybetmekle kalmayıp inancındaki huzur ve dinginliği de kaybetmiş olması bu bakımdan çarpıcıdır. Yine aynı açıdan değerlendirilecek olursa, filmin kapanış sahnesinde, bekçiyle tam zıt noktadan, ateist olma noktasından, başlayan psikologun benzeri hissiyatla bekçiyle aynı mezarlıkta aynı karmaşa içinde buluşması dikkat çekicidir. *Garip Bir Koleksiyoncu* filminde "hidayete ermenin" veya "hak yolda olmanın" sevinci veya huzuru yoktur, sadece hayatın gerçekliği vardır. Bu gerçeklik karşısında inanan ve inandırmayan eşittir.

Söz konusu filmin ana karakteri bekçi Beşir, her ne kadar akademik bir eğitim almamış ve burjuva içinden değilse de, bakış açısı ve verdiği derslerle, işte bu tanıma giren insanı temsil eder, yakalamaya çalıştığı seyirci kitlesi de bu gruptur. Nurettin Özel, Beşir ile Arabesk bir İslam anlayışı ve Arabesk bir yaşam tarzındaki çevresine baş kaldırarak ölümün getireceği adaletli bir intikamın yolunu bekleyen modern bir Hamlet karakteri çizmiştir.

Özel bir sanatçı olarak, moderniteyle karşılaşan bir toplumun modernite öncesi sahip olduğu insani değerlerini yutan, Sartre, Bergman, Otto Dix, Jackson Pollock, William de Kooning gibi aydınların da hemfikir olduğu kolektif bir nevroz (12) tespit etmiştir. Burada asıl dikkate değer olan varoluşçu bulantı veya nevroz değil, Özel'in bu bulantıyı İslami kesim içinde gözlemiş olmasıdır.

*Yedinci Mühür*, iki dünya savaşı ardından tırmanan nükleer savaş endişesi yaşandığı bir zamanda modern insanın varlık, hayat ve inanç

karmaşası içindeki çözümsüzlüğünün ve karamsarlığının filmidir. *Garip Bir Koleksiyoncu* ise aynı soruları din ve modernite açısından yineler. Dindar adam da en az modern adam kadar acı çekmektedir, çaresizdir ve var olamamaktadır. Modern adam ise var olmanın anlamını ve coşkusunu yitirmiştir. Her ikisi de en az diğeri kadar kaybolmuştur. Her iki film de yarım kalmış arayışların filmleridir. İslami kesimin azımsanmayacak kadar büyük bir çoğunluğu kişisel yaşantılarında modernizmin kaçınılmaz ve geri dönülmez olduğunu fark etmekle kalmayıp ödenilecek bedelin de büyüklüğünü fark ederek endişe ve bulantı yaşamaktadır. *Garip Bir Koleksiyoncu*, İslamcı kesimin ne kadar dindar ve ne kadar modern olmak lazım sorusunu sorduğu ve yine büyük bir samimiyetle “bilmiyorum” cevabını verdiği bir endişe filmidir. Türkiye’deki İslami kesimin içinde farklılaşan şehirli, okumuş hatta kozmopolitan denilebilecek bir kesimin birey planında din ile ne kadar barışık ve moderniteyle ne kadar barışık olarak varolmak istediğinin bulantısını yansıtmaktadır.

#### SONNOTLAR

- (1) Tragic flaw (trajik hata): Bir trajedi kahramanının karakterinde olan ve onu acı ve kendi yıkımına götüren hata (American Heritage Dictionary).
- (2) Ambivalence (ikircikli, çatışan, çelişen): “Aynı nesneyle ilişkili olarak karşıt eğilimlerin, düşüncelerin, tutumların veya duyguların aynı anda varolması; özellikle de aynı kişiye karşı aynı anda hem sevgi hem de nefret duyulması” (Budak, s. 386).
- (3) Edouard, Manet, Olympia, 1863. Yağlı boya. Musée d'Orsay, Paris, France.
- (4) Rembrandt, van Rijn, Hendrickje Bathing in a River, 1654. Yağlı boya. National Gallery, London, UK.
- (5) Degas, Edgar, Woman Combing Her Hair, 1885-86. Pastel boya. The Hermitage, St. Petersburg, Russia.
- (6) Tiziano, Vecellio (Titian), Venus with a Mirror, 1555. Yağlı boya. The National Gallery of Art, Washington DC, USA.

(7) David, Jack Louis, The Love of Paris and Helen, 1788. Yağlı boya. Louvre, Paris, France.

(8) Goya, Francisco, Los Capricos (hayatı hicveden 80 gravürlük bir karikatür dizisi), ilk basım tarihi 1799.

(9) Bosch, Hieronymus, Last Judgement (triptych), 1500s. Panel üzerine yağlı boya. Akademie der bildenden Künste, Vienna, Austria.

(10) Neil Postman. Prof. Dr., New York University. Teknoloji ve modern hayatı inkar etmeksizin, temel ahlaki değerlerin insan verimliliğini ve yaşam kalitesini attıracağı görüşünün özellikle medya ve eğitim için geçerli olduğunu savunan medya eleştirmeni ve sosyolog.

(11) George Weigel Prof. Dr., Massachusetts Institute of Technology. Leh Valesa, Papa II. Jean Paul, Dalai Lama ve Ghandi gibi hareketlerini teolojik esaslara dayandıran liderlerin savaş ve krizleri savaşız olarak çözümlemedeki katkılarını incelemiştir.

(12) Nevroz: “Freud’un özgün tanımıyla organik veya nörolojik kökenli olmayan, gerçeklikle ilişkinin, bir miktar çarpıtmaya uğrasa da, henüz kaybolmadığı ruhsal kökenli rahatsızlıkların ortak adı(dır) (. . .) Bu rahatsızlıkta psikozlardaki gibi tam bir iç gözlem yokluğu veya gerçekle ilişkinin tamamen kaybedilmesi söz konusu değildir” (Budak, s. 531).

#### KAYNAKLAR

- Acar B (1993) Sanat ve Sinema (Editöryal) , Milli Gazete, 14 Kasım.
- Arslan (1999) <http://felsefetarihi.net/varoluscu.htm>
- Başgil A F (1979) Din ve Laiklik, Yağmur Yayınları, İstanbul.
- Bergman I (1956) Yönetmen, The Seventh Seal.
- Bjelic D (1997) Post-Modernism Lecture, Emerson College and University of Southern Maine, 12-13 Ağustos.
- Budak S (2003) Psikoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

- Demirulus P (2002) Türk Müslümanlığı Tartışmalarının Ardından, www.dergi.org Dergi@Net - Ocak / Şubat.
- Diriklik S (1995) Fleşbek: Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar, cilt II., Söğüt Ofset, İstanbul.
- Eren N (2008) Türk Sinemasında 'Sansür' Tarihi, Sinema Sinemadır İnternet Dergisi, Şubat, www.sinemasinemadir.com
- Erkal M E ve Baloğlu B (1997) Ansiklopedik Sosyoloji Sözlüğü, Der Yayınları, İstanbul.
- Freeman N B (1997) Lecture on Modern Art History, Boston Museum of Fine Arts, SMFA at Boston.
- Gürsoy K (1991) J. P. Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler, Akpağ Basım, Ankara,
- Hançerlioğlu O (1967) Felsefe Sözlüğü, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Hockey L (2004) Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım, Simten Gündeş (çev), Es Yayıncılık, İstanbul.
- Huntington S (1993 ) The Coming Clash of Civilizations, The New York Times, 06, 06, Section 4; Column 1; Editorial Desk, s.19
- Karaca K (2008) Din İle Sinema, Genç Yaklaşım Derg, Kasım www.gencyaklasim.com
- Kaufmann W (1997) Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk, Akşit Göktürk (çev), YKY, İstanbul.
- Koçer S (2008) Kitap Bunun Neresinde?, Sinema Sinemadır İnternet Dergisi, Mayıs, www.sinemasinemadir.com
- McEverdy C (1992) The New Penguin Atlas of Medieval History, Penguin Books, Londra.
- Monaco J (1981) How to Read a Film, Oxford University Press, New York.
- Ocak A Y (1999) Türkler, Türkiye ve İslam, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ocak A Y (2005) Türk Sufiliğine Bakışlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ökten K H (2004) Heidegger Kitabı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Ötüken'in Bozkurtları, (2002) Ötüken İnternet Dergisi, www.otuken.net, 6 Mart.
- Özakkaş T (2004) Bütüncül Psikoterapi, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Özel N (1994) Yönetmen, Garip Bir Koleksiyoncu.
- Tehraniyan M (1994 ) World With/Without Wars, The Public, vol.1.
- Wahl J (1999) Varoluşçuluğu Tarihçesi, Bertan Onaran (çev), Payel Yayınları, İstanbul.