

- Makaleler -

**Popüleri Çevreleyen “Arzu”:
1970’li Yıllar Türkiye’inde Arzu Siyasetinin Ana Akım Sinemaya
Yansımaları Bağlamında Şerif Gören Sinemasında Arabesk**

İren Dicle Aytac*

Özet

Türkiye’nin yakın siyasi tarihine bakıldığında 1970’li yıllar, “başka türüsünün” mümkün olduğu inancının hayatın her alanında kendisini gösterdiği; toplumun farklı kesimlerinin birbirleriyle karşılaşan, kesişen, çatışan heterojen “arzu akışlarının” kitlesel eylemlilikle bütünleştiği; siyasetin gündelik hayat ve popüler kültürün her yanına dağılan bir çoğullaşma içinde kendisini gösterdiği özel bir dönemdir.

Dönemin Türk sineması bağlamında ise, gündelik siyasetin imgelerinin sadece siyasal filmlerle sınırlı kalmayıp tecimsel sinemaya da ‘sızmış’ olması, çoğunlukla arzuları “yerli-yurtlulaştırmaya” yönelen ana akım sinema ve popüler kültürün arzu politikaları tarafından çevrelenip dönüştürülmesinin olanağını göstermesi açısından önemli ve nadir bir örnek teşkil etmektedir. Bunlar arasında özellikle ayrıksı sayılabilecek bir damarı Şerif Gören’in Orhan Gencebay ortaklığıyla ürettiği arabesk filmler oluşturmaktadır. Gören’in geniş halk kitlelerine ulaşabilecek popüler bir yol olan ama aynı zamanda derinde son derece politik bir “his” barındıran arabesk türüne toplumcu siyasal perspektiften yaklaşarak ürettiği filmlerin, genellikle birbirine karşıt konumlandırılan siyasal sinema ve arabeskin birliğinden doğan yeni bir “rizom” ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu çalışmada, Gören’in dört arabesk filmi, var olan toplumsal yapı ve ilişki ağlarına dair sunduğu imgelemle ortaya koyduğu “kaçış” stratejileri bağlamında incelenmekte; böylelikle bu filmlerin “sinematografik düşünce” üretme yolunda giriştiği çaba ile arzu siyasetiyle nasıl eklemlendiği tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arzu Siyaseti, Türk Sineması, Siyasal Sinema, Arabesk, Şerif Gören.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-6183-420X>
E-mail : irenaytac@gmail.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.516106](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.516106)

Geliş Tarihi - *Received*: 30.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 04.04.2019

- Articles -

**When “The Desire” Surrounds the Popular:
The Politics of Desire in the 1970’s Mainstream Turkish Cinema
and Şerif Gören’s Arabesque Films**

İren Dicle Aytac*

Abstract

In the context of Turkey’s contemporary political history, the 1970s constitutes a unique example. It is an era in which “the belief in other possibilities” manifested itself in all areas of life; the “flows of desire” belonging to different social layers integrated with the mass action; the politics expanded into the daily life and popular culture.

This productive “politics of desire” also showed itself in the 1970s’ Turkish cinema in terms of the reflections of the political images on not only political films but also the mainstream films. This sets a rare and important example where the popular culture has been surrounded and transformed by the politics of desire. In this context, Şerif Gören’s films that combine arabesque genre with leftist political cinema can be regarded as “rhizomatic” collaboration of the two contradictory ways of the expression of the desire. This study examines Gören’s four arabesque films in terms of their integration with the politics and the desire through the “lines of flight” in their imagery of social structure and relations.

Keywords: *Politics of Desire, Turkish Cinema, Political Cinema, Arabesque, Şerif Gören.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0001-6183-420X>
E-mail : irenaytac@gmail.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.516106](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.516106)

Geliş Tarihi - Recieved: 30.01.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 04.04.2019

Giriş

Deleuze ve Guattari'nin "arzu siyaseti", en basit ifadesiyle, çoğaltıcı, yaratıcı içkin ilişkilere tepi sağlayan bir arzu-üretimi zemininde serbestleşmiş bir toplumsal bilinçaltına erme hedefine işaret eder. Böylesi bir yaklaşımın temelinde ise bu düşünürlerin öncelikli olarak "arzu" kavramının psikanalitik kavranışına yaptıkları müdahale yatmaktadır. Onlara göre arzu, ne bir eksiklik ne de bir nesnesi vardır; ne hazla ne de yasayla açıklanabilir. Arzu gerçeğin fantezisi, olmayanın arayışı, gereksinim, içgüdü ya da çıkarla eşlenemez. Aksine arzu gerçekliği üreten oluş gücü içinde; hayatın kendisini çoğalttığı ve çoğullaştırdığı bağlantıda; "makinesel" ilişkinin kendisinde; bedenlerin toplumsal ilişkiselliğindedir (Colebrook, 2013:94; Holland, 2013:58-59; Hughes, 1997:12-13). Kısıtlayıcı, kontrol edici iktidar ise çoğalma olarak toplumsal ilişkiyi, üretici güç olarak arzuyu, sürekli olarak tek bir anlam türüne indirgeyerek, bir temsile hapsederek, çıkarla sahte bir özdeşimde eşitleyerek işler. Bunun karşısında arzu siyaseti, önceden verili normlara hapsolmeden çoğalmayı; yaşam gücünü arttıracak bağlantılar kurmayı; düşünceyi ve eylemi, özneliği ve toplumsallığı "başka türüsünün" imkanına açan "kaçış hatları" yaratmayı imler (Goodchild, 2005). Arzunun alanı toplumsal olduğu gibi siyaset de toplumsalın her yanına yaygındır. Diğer bir deyişle: *"Her şey politiktir, ama her politika eşzamanlı olarak bir makropolitika ve bir mikropolitikadır"* (Deleuze ve Guattari, 2005:213). Öyleyse arzu siyaseti de makroda ve mikroda, üretimde ve yaratımda yaşam gücünü arttıran, kurulu sınırlardan kaçan, bir semptom olarak düşünceyi ve eylemi özgürleştiren arzunun kodlamayan akışlarında yatar.

Türkiye'nin yakın siyasi tarihine bu perspektiften bakıldığında 1970'li yıllar, "başka türüsünün" mümkün olduğu inancının hayatın her alanında kendisini gösterdiği; toplumun farklı kesimlerinin birbirleriyle karşılaşan, kesişen, çatışan heterojen "arzu akışlarının" kitlesel eylemlilikle bütünleştiği; siyasetin gündelik hayat ve popüler kültürün her yanına dağılan bir çoğullaşma içinde kendisini gösterdiği özel bir dönemdir. Bu bağlamda Birdal (2013), 1970'li yılların Türkiye tarihinde "toplumun gerçek anlamda siyasallaşabildiği" ender dönemlerden olmasının örgütlenmedeki nicel bir artışla sınırlanmayıp, *"daha ziyade her zaman örgütsel formlara ve verili özne konumlarına zorunlu olarak tekabül etmeyen yatay ve yanal karşılaşmalar ve buluşmalardaki bir derece ya da 'yeğînlik' artışı olarak"* (s. 8-9) ele alınması gerektiğini ifade ederken *"toplumu politikleştiren dinamiğin yaratılan arzu-akışlarında aranması gerektiğini"* (s. 4) söyler. Nitekim 1970'ler bir yandan çatışmanın ve kutuplaşmanın yıllarıdır ancak öte taraftan Turan'ın ifade ettiği gibi (2013:4) *"alternatif tahayyüllerin üretildiği ve yaygınlaştırıldığı, farklı mücadelelerle şekillenmiş devingen bir dönemdir"*.

Dönemin talepkâr toplumsal muhalefetine tepi sağlayan en önemli unsurlardan biri sınıfsal perspektifin belirginleşmesi ve sınıf hareketlerinin başta sendikal örgütlenmeler ve meslek birlikleri dahilinde büyük bir canlılık ve güç kazanmasıdır. Ancak dönemin emek hareketleri ile sol-sosyalist hareketlerinin iç içe geçişinin etkisiyle, işçi örgütlenmelerinin taleplerinin sadece çalışma ilişkilerindeki sorunlar ve artan yoksulluğa karşı yürütülen bir sınıfsal çıkar arayışının ötesine, toplumsal yaşamın her alanına yönelen bir kapsama genişlediğini de unutmamak gerekir. Nitekim bu dönem aynı zamanda sol muhalefetin hem CHP ekseninde hem de CHP-dışı sol/sosyalist akımlar içinde etkisini eğitimli orta sınıflar, öğrenciler ve siyasallaşmış işçilerin yanı sıra farklı toplumsal katmanlara yayabildiği bir kitleselleşme sürecidir. Bunun en önemli yansımalarından biri, devrimci belediyeçilik denemelerinin gerçekleştirildiği Fatsa örneğinde olduğu gibi yeni yerel yönetim

modellerinin oluşturulması veya konut sorununa karşı örgütlü bir siyasal nitelik kazanan gecekondu hareketleri gibi mücadele damarlarıyla mekanın kendisinin siyasetin konusu haline getirilmesinde görülmüştür (Aslan, 2013:71-75; Demirel, 2009:439-440; Turan, 2013:9-11). Dolayısıyla 1970'li yıllar kitlesel örgütlenme ve eylemlerin, siyasal iktidarlara yönelik protestolarla grevlerin, faşizme karşı birlik arayışlarıyla kentsel mekânı yeniden düzenleme çabalarının, daha demokratik bir sistem talebiyle yoksulluğa karşı mücadelenin çok farklı toplum kesimlerinin birlikte çoğalan söylemlerinde iç içe geçtiği bir dönemdir.

Dahası tüm bu muhalif müdahaleler ve mücadeleler, gündelik hayatın diğer tüm mikro alanlarıyla birlikte popüler kültürün görsel-işitsel imgelemine de yayılmıştır. Örneğin dönemin en çok satan mizah dergilerinden Gırgır, gündelik hayatın siyasallaşmasına paralel olarak güncel politikaya, kenar mahalle yaşamına ve öğrenci sorunlarına sınırlı bir kapsamda da olsa yer vermeye başlamış; Mikrop'la ise dönemin sol/Marksist jargonu mizah dergiciliğinde açıktan görünür olmuştur (Cantek, 2008:1251-1252). Popüler müzikte bir yandan Cem Karaca gibi simgeleşen isimlerin siyasal tavırları belirginleşirken bir yandan da pop müziğin genelinde açıktan siyasal yönelimi olmayan ancak toplumsal sorunlara değinen ve "umut", "özgürlük" gibi temaları içeren şarkılar kendisini göstermiştir (Meriç, 2006:426).

Sinemada ise bir taraftan Yılmaz Güney ve genç sinemacıların siyasal eleştiriyi önceki dönemlerden daha açık ve sert bir dille ortaya koymaya yönelik gerçekçi anlatımlarıyla yeni bir siyasal sinema anlayışı ortaya çıkmıştır (Kuyucak Esen, 2002:133). Diğer taraftan ise tecimsel sinema da çoklukla gündelik siyasetin toplumcu mesaj ve göstergeleriyle donanmış; emek hareketine, mekan siyasetine, sınıfsal ilişkilere dair imgeler ve yeni olasılıklara yönelik istemler buraya da sızmıştır. Örneğin Karadoğan (2018:212-213), "popüler politik filmler" olarak adlandırdığı *Yarın Son Gündür* (Güney, 1971), *Çöpçüler Kralı* (Ökten, 1977), *Kibar Feyzo* (Yılmaz, 1978) ve *Derdim Dünyadan Büyük* (Gören, 1978) gibi yapımları, popüler sinema endüstrisinin ürünleri olmakla ve popüler anlatı stratejilerinin içinde kalmakla beraber toplumsal çelişki ve eşitsizliklere belli oranlarda yaptıkları göndermelerle dönemin siyasal sineması içinde bir grup olarak ele alır. Turan ise (2013:13-14) dönemin atmosferi içinde dönüşüp siyasallaşan bir karakter etrafında kurulan ve arka planında grevlere, siyasal duvar yazılarına yer veren *Köşeyi Dönen Adam* (Yılmaz, 1978) filmi, dönemin siyasal devingenliğinin izlerinin ve alternatif tahayyüllerin imgelerinin popüler sinemaya yansımalarının örneklerinden biri olarak değerlendirir.

Bu doğrultuda 1970'li yıllar, büyük oranda arzuları "yerli-yurtlulaştırmaya" yönelik ana akım sinema ve popüler kültür alanlarının arzu politikaları tarafından çevrenip dönüştürülmesinin olanağını göstermesi açısından önemli ve nadir bir örnek teşkil eder. Öztürk'ün (2018:139) "*sinemanın, düşüncenin normal istikametine müdahale olduğu*" saptaması hatırlandığında ana akım sinema ve arzu siyaseti arasındaki bu karşılaşmanın önemi berraklaşır. Bu karşılaşmanın örnekleri arasında özellikle ayrıksı sayılabilecek bir damarı ise Şerif Gören'in Orhan Gencebay ortaklığıyla ürettiği arabesk filmler oluşturur.

Bu çalışmada, Gören'in bu dört filmi, sınıfsal çelişkiler, birey ve kolektif birlik ilişkisi, devlet ve bürokratik yapıların işleyişi, kentsel mekânın sunumunu ve yerleşik değerlerin yapısının gündelik yaşam ilişkileri içerisinde betimlenişi üzerinden var olan toplumsal yapı ve ilişki ağlarına dair eleştirileri bağlamında ele alınırken ana akım sinemanın anlatı yapısı içinde yarattıkları "kaçış hattı" nı betimlemek amaçlanmaktadır. Ancak en başta belirtmek gerekir ki, bu filmlerin dönemin arzu siyasetinin bir tezahürü ve aynı zamanda bu arzu

siyasetine eklenen sinematografik bir çaba olduğu öne sürülürken ne sinematografik ne de anlatsal bir yetkinliğe sahip oldukları iddia edilmektedir. Bu filmlerin çoğaltıcı bir kuvvetle, alternatif bir tahayyülle ilişkisinin, ne söyledikleri ve nasıl söylediklerinden öte, varoluşsal melezliklerinden geldiği kabul edilmektedir. Bu nedenle öncelikle arabesk ile siyasal sinema arasında kurdukları bu melezlenme ilişkisine değinmek gerekir.

Çelişenlerin Çoğalması Olarak “Toplumcu Arabesk”

Türkiye’ye özgü bir müzik ve film türü olarak arabeskin kökleri, 1930’lu yıllarda radyolarda Arap müziğinin yaygınlaşmasından Hint filmlerinin 1950’lerdeki popüleritesine kadar uzun erimli bir süreçte izlenebilir. Ancak özellikle 1960’larda Arap müziği ve Batı müziği motiflerini birleştiren yeni bir eğilimin 1968-1970 döneminde olgunluğa erişmesiyle arabesk bağımsız bir tür halini almıştır (Güngör, 1993). 1980’lere kadar arabeskin temel kitlesini daha çok taşra kökenli, genelde gecekondualarda ikamet eden, düşük gelirli işlerle geçinen kesimler oluşturmuştur (Güngör, 1993:32). Genellikle göç dalgalarıyla kente yerleşmiş dinleyici kesimleri için arabesk, kente uyumlanma süreçlerinin mahrumiyetleri ve mağduriyetlerini bir yandan kaderle ilişkilendiren ama aynı zamanda geleceğe dair umutları seslendiren bir araçtır (Güngör; 1993:91-92). Bu bağlamda Özbek (1991:26-27) arabeskin, aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan; kırsal hareketlilik, sanayileşme ve kentleşme koşullarının yarattığı modernleşme sürecinin ürünü olduğu kadar ona bir cevap niteliği de taşıyan; dolayısıyla da yeni kentlilerin yeni koşullar altında var kalma, çevreye uyum sağlama yollarını yansıtan bir kültürel biçimlenme olduğunu ifade eder. Bu kültürel biçim aynı zamanda da 1970’li yılların toplumsal canlanış ve hareketlilik döneminin bir ürünüdür ve “yeni kentlilerin toplumsal muhalefetinin bir göstergesi olarak ‘alt kültür’ üslubu” taşır (Özbek, 1991:175).

Dolayısıyla 1980 sonrasında farklı sosyo-ekonomik seviyelerden dinleyicilere yaygınlaşan ve dönemin pop kültürüyle daha girift bir ilişkiye geçen arabeskinden farklı olarak 1970’li yılların arabeski, kaderci, apolitik bir mizaca ve çilenin gizil politikasını yürüten isyankar bir siyasallığa aynı anda sahip olan paradoksal bir türdür. Nitekim Gürbilek (2007:93-94), 1970’li yıllarda arabeskin sembolü olan Orhan Gencebay’ın müziğinin tüm teslimiyetçiliği ve çileliliğiyle birlikte “mutlu sonlara” inancı da barındırdığını, arzuları erişilmez olana yönelse de arzuyu bütünsel bir hikayede birleştirebildiğini söyler. Bu müziği popüler kılan etmenlerinse, 1970’li yılların muhalif söylemlerini popüler kılan nedenlerle “akraba” olduğunu ifade eder. Oysa, 1970’li yıllar Türkiye’inde arabeski olduğu kadar toplumsal yapıyı da anlatan “Batsın Bu Dünya”nın yerini 1980’lerde İbrahim Tatlıses’in “Ben de İsterim”i almıştır (Gürbilek, 2004:11-19).

Öte taraftan 1970’li yıllar boyunca arabeskin ve Orhan Gencebay’ın etkisi sadece müzik piyasasıyla ve dinleyenlerinin işitsel imgelemiyile sınırlı kalmamış; sinema aracılığıyla da seyircilerin görsel-işitsel imgeleminde yeni bir imajlar evrenine taşmıştır. Diğer şarkıcı filmlerinden ayrı bir tür olarak Türk sinemasında arabesk filmlerin başlangıcı Lütfi Ö. Akad’ın yönettiği ve Orhan Gencebay’ın başrolünü üstlendiği 1971 yapımı *Bir Teselli Ver* filmidir. Bu ilk örnek gişede başarı yakalayamamışsa da artan bir ivmeyle gelişecek türün önünü açmıştır. Yeşilçam’ın ekonomik bunalımı, kentlerin değişen demografik yapısı ve bölge işletmecilerinin talepleri gibi etkenlerle beraber, arabesk şarkılarıyla tanınan isimlerin iş yapan plaklarıyla aynı adı taşıyan filmleri bu dönemde büyük bir popülerlik kazanmıştır. 1970’li yılların ilk yarısı boyunca türün en önemli yıldızı olan Orhan Gencebay’ı daha sonra Ferdi Tayfur

ve İbrahim Tatlıses takip etmiş, 1970'lerin sonlarında bu üç ismin filmleri en çok iş yapan filmler listelerinde ağırlık kazanmaya başlamıştır (Erkılıç, 2003: 122; Özgüç, 2005:106, 112). Onaran (1994:188) toplumsal bir "olaya" dönüşen arabesk müzik ve film furçasının seyirciyi ve özellikle de alt sınıfı derinden etkilemesinin nedenini "bu ezgileri oluşturan sözlerden esinlenmiş senaryolara dayanan filmlerin 'melodram' niteliğinin belirginliği" olarak görür. Ancak geniş halk kesimlerince en aranan türlerden olan melodramın sınırlarını arabesk içinde zorlayan yönetmenlerin yanında *Kır Gönülünün Zincirini* ve *Feryada Gücüm Yok* gibi filmlerinde toplumsal öğeleri devreye soktuğunu ifade ettiği Şerif Gören'i, yenilik getirme çabasıyla ayrı bir yere koyar (Onaran, 1994:188). Nitekim Gören 1978 yılında çektiği *Derdim Dünyadan Büyük*'ten başlayarak arabeskin imgelemine "toplumcu" bir perspektiften yaklaşmaya ve arabeski bir toplumsal eleştiri hattına yerleştirmeye çalışmıştır (Karadoğan, 2005:32-33). Bu çaba, Şerif Gören'in sinemayı seyirciyle "diyalog kurma" olarak gören anlayışı (Karadoğan, 2005:23) ve "Yeşilçam sineması koşulları içinde Yeşilçam sinemasına karşı mesajlar taşıyan" (Kayalı, 2006:184) sinemasıyla da son derece uyumludur.

Sinemaya kurguculuk ve yönetmen yardımcılığı yaparak başlayan Şerif Gören, Yılmaz Güney'in yarım kalan filmi *Endişe*'yi (1974) tamamlayarak adım attığı yönetmenlik kariyeri boyunca *Yol* (1981), *Derman* (1983), *Kurbağalar* (1985) ve *Yılanların Öcü* (1985) gibi ulusal ve uluslararası ödüller alan filmlerinin yanı sıra Yeşilçam'ın melodramdan güldürüye hemen her türünde de yapımlar üretmiştir (Scognamillo, 2003:330-334). Dahası, Kayalı'nın belirttiği üzere diğer devrimci yönetmenlerden farklı olarak Gören, *Köprü* (1975), *Deprem* (1976) ve *İstasyon* (1977) gibi filmleriyle önemli tecimsel başarılar da yakalamıştır (2006:184). Nitekim Gören'in arabesk filmleri de, yönetmenin Yeşilçam'ın kodlarını kullanırken kendi özgün sinemasal dilini geliştirmeye yöneldiği, aynı zamanda da popüler sinemanın seyircisiyle rahat diyalog kurmasına yardımcı olacağını düşündüğü filmler çektiği 1974-1981 döneminin ürünleridir (Karadoğan, 2005:22-23). Kayalı, Gören'in *Derdim Dünyadan Büyük* ve *Aşkı Beni Yarattım* filmlerini Orhan Gencebay ile yapmasını "Yeşilçam olanaklarını en geniş şekilde kullanma becerisi göstermesiyle", "yerli sinemanın geleneksel seyircisinin ötesine ulaşabilme başarısıyla" ve etkililik alanını arttırmayı denemesiyle ilişkili olarak değerlendirir (2006:195). Bu doğrultuda dönemin yeni bir sinema yaratmaya çabalayan siyasal sinemacılar kuşağının bir üyesi olan ama aynı zamanda da seyircinin popüler beğenisi içine kendi toplumcu bakışını yedirmeye çalışan bir yönetmen olarak Gören'in arabesk filmlerini de bu stratejik çaba dahilinde ve zamanın ruhuyla ilişkisinde değerlendirmek gerekmektedir.

Esasen "siyasal sinema" ve "arabesk" genellikle birbirlerine karşıt konumlandırılrsa da aslında her ikisinin de kendi içinde yetinmemeye ve dönüştürmeye dönük bir arzu dile getirmekte ortaklaştığını söylemek mümkündür. İlki, var olanı değiştirme hedefini kuramsal bir politik temele yaslarırken ikincisi ise yeni kentli, alt sınıf periferi halkının uyumlanamadığı var olana karşı nispeten kadercı de olsa başka bir olasılık istemini dile getiren sesidir. Ancak bu ortaklaşmanın, iki farklı yöne dönük iki farklı gücün paradoksal bir bileşimi olduğunu da unutmamak gerekir: biri direnci ne kadar kavramsallaştırmaya dönükse diğeri kavramdan kaçan direngenliğini o kadar hissetmeye meyillidir. Bu nedenle Şerif Gören'in geniş halk kitlelerine ulaşabilecek popüler bir yol olan ama aynı zamanda derinde son derece politik bir "his" barındıran arabesk türüne toplumcu siyasal perspektiften yaklaşarak ürettiği filmlerin,

siyasal sinema ve arabeskin birliğinden doğan yeni bir “rizom”¹ ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu rizomun temeli ise kendi başına bir “melezlik” olan bu filmlerin hem ana akımın sinema rejimine hem de siyasal sinemaya yaptıkları eklemleme-eksiltme paradoksuyla yaratılan kaçış hattıdır.

Arzunun Kararsız Ağları: Şerif Gören - Orhan Gencebay Arabesk Filmlerinde “Kaçış Hatları”

Şerif Gören, Orhan Gencebay’la işbirliği içinde dört arabesk film çekmiştir. Bu filmlerin kronolojik olarak sonuncusu *Feryada Gücüm Yok’un* (1981) senaryosu Gören’e aitken *Derdim Dünyadan Büyük* (1978), *Aşkı Ben mi Yarattım* (1979) ve *Kır Gönülünün Zincirini* (1980) filmlerinin senaristi Erdoğan Tünaş’tır. Dört filmin de yapımcılığını Selim Soydan yürütmüştür.

Bu filmleri ele almaya başlamadan önce bir noktanın altını çizmek gerekir: Bu dört film, ne Türk sinemasının başyapıtları arasında sayılabilir ne de Gören’in filmografisinin en güçlü ürünleri arasında kabul edilebilir. Yine de Yeşilçam kalıpları içinde kalıp Yeşilçam kalıplarını dışarı çıkarmayı; ana akımın dilini kullanırken bozmayı, onda gedikler açmayı deneyen yönetmenin, bu stratejisini yeni kent yoksullarının işitsel ve görsel imgelemiyile özdeşleştiren bir çatlak olarak kıymetlerini teslim etmek gerekir.

***Derdim Dünyadan Büyük* (1978)**

Gecekondu sorunlarını işleyen² ve örgütlü siyasete gönderme yapan *Derdim Dünyadan Büyük*, Şerif Gören’in arabesk filmleri arasında toplumcu tonu ve mesajı en belirgin olandır. Filmin ana karakteri Orhan, annesiyle birlikte bir gecekondu mahallesinde yaşayan bir marangozdur. Filmin hikayesi, iki ana akış hattı üzerinden ilerler: Orhan’ın en yakın arkadaşı Apo’nun (Tugay Toksöz) kız kardeşi İpek’e (İnci Engin) itiraf edemediği aşk ile gecekondu halkının sorunlarını çözmek için verdiği uğraş. Hikaye, kardeşinin namusu konusunda takıntılı ve agresif bir karakter olan Apo’nun İpek’e laf atan bir adamla kavga edip kazayla ölümüne neden olmasıyla başlar. İpek ağabeyinin hapse girmesiyle Orhan ve annesinin yanına taşınır; artık Orhan’a “emanettir”, onun “bacısıdır”. Apo’nun “kardeşine kötü gözle baktığını zannetmesinden korktuğundan” İpek’le evlenme isteğini zaten dile getiremeyen Orhan için durum daha da karışık hale gelir. Diğer taraftan Orhan Belediye Meclisi üyesidir ve gecekondu mahallesinin altyapı sorunlarının çözülmesi ve mahalle sakinlerine tapularının verilmesi için mücadele etmektedir. İki akış hattının kesişimi, İpek’in zengin bir gençle (Engin) flört ettiğinin anlaşılmasıyla gerçekleşir.

Orhan İpek’i okuldan almaya gittiği bir gün (İpek lise son sınıf öğrencidir) genç bir adamla konuştuğunu ve lüks bir spor arabaya bindiğini görür. Engin (Selçuk Özer), iş adamı Rahmi Kabancı’nın (Memduh Ün) oğludur. İpek’le evlenmek ister ancak ailesi evlenmesinden

1 Deleuze ve Guattari, “rizom (köksap)” kavramını, Batı düşüncesinin ve toplumsal ilişki anlayışının ikili karşıtıllıklara ve aşkınsallığa dayanan; düşünüşü ve kavramları bir hareket noktasından başlayarak birbirine lineer şekilde bağlantılandıran; nedensellik ve ereksellik arayışıyla dayanan “ağaç biçimli” yapısının karşısına koydukları, başlangıcı ve sonu olmayan, sürekli yeni bağlantılara açılan bir oluş halinde merkezsiz bir çoğalmayı ifade etmek için kullanırlar (Kılıç, 2013:104-105). Bu bağlamda rizom, bir ortada-oluşu, nereden geldiği ve nereye gittiği fark etmeksizin “ve... ve... ve...” bağlaşımında bir ittifakı anlatır (Deleuze ve Guattari, 2005:25).

2 Türk sinemasında gecekondulaşma olgusunun ele alınışı için bkz. Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.

yana olmadığı gibi yoksul gelin adayıyla da dalga geçer. Orhan, İpek ile Engin'in evliliğinin önünden aile engelini kaldırmaya çalışırken Rahmi Bey'in gecekondu mahallesini yıkıp araziye fabrika yapmak istediği ortaya çıkar. Ailesinden onay alamayan Engin önce zengin yaşamını İpek için terk eder, nişanlanırlar ancak Engin parasızlığa dayanamaz ve babasıyla barışmak için döndüğünde mahalleyi yıkacak ekibin başına geçmeyi dahi kabul eder. Filmin finali, dozerler mahalleye yaklaşırken gerçekleşir: İpek Engin'e yüzüğü geri verir, yıkımı durdurmasını ister ancak Engin babasıyla çatışmayı göze alamaz. Bu noktada önce Orhan dozerlerin karşısına geçer ve oturur. Onu İpek ve diğer mahalleli takip eder. El ele verip iş makinelerinin önünü kesen halk yıkımı durdurur. Güruh halinde yürüyen mahalleliye Orhan Gencebay'ın *Bitecek Dertlerimiz* şarkısı eşlik ederken dozerlerin geri çekilmesiyle film sona erer.

Filmle ilgili vurgulanabilecek ilk nokta Orhan karakterinin yoksulluğuna rağmen 'gariban' olmayışıdır. Gecekonduludur ama diğerlerine de iş sağlayan bir atölyenin sahibidir, ayrıca mahallelice çok sevilen ve saygı duyulan bir karakterdir. Ancak 'gariban' imgesinin önüne geçen esas etken, yerel yönetimin karar alma süreçlerinde etkin rol alan, filmdeki tabirle "konducular" adına aktif siyaset yürüten bir karakter olmasıdır. Diğer üç filmden farklı olarak siyasal bir kimlikle en doğrudan ilişki bu filmin ana karakterinde görülür: Orhan, "Parkalı Orhan Ağabey" dir. Bu noktada Orhan Gencebay imgesinin filmlerdeki melezlenişine değinmek gerekir. 1970'li yılların Orhan Gencebay'ı, şarkılarındaki "insanca yaşamak" gibi vurgularıyla, garibanların "ağabeyi" imajıyla "halkçı" bir imgedir ancak "toplumcu" bir imge değildir. Sol siyasetle yakın bağı olan ve onun sembolik yüzleri haline gelen müzisyenler ya da sanatçılar arasında yer almaz; hatta devletçi bir üslubu vardır. Ağır, babacan, vakur "gönül adamı" tavrıyla neredeyse "siyaset dışı" addedilen bir imaja sahiptir. Bu noktada Orhan karakterinin 'melez' yapısı açığa çıkar: "siyaseten nötr" Gencebay ile dönemin sosyalist mücadelesinin sembollerinden sayılan yeşil bir anorak giyen, Belediye Meclisinde aktif siyaset yapan Orhan arasındaki melezlenme, filmlerin sol siyasal eğilime sahip olmayan bireylerle de diyalog kurmasını kolaylaştıran bir husus olarak görülebilir.

Filmin dönemin siyasal tartışmalarıyla ve toplumcu sinemayla içsel bağı, sınıfsal eşitsizliklerin gündelik hayat içinde resmedilişiyle dışa vurulurken gecekondu sorununu barınma hakkı ekseninde ele alışı, bu filmi diğerlerinden ayrı bir siyasal netliğe götürür. Film boyunca da kent yaşamının yoksullar, "halk tabakası" için güçlükleri hem sözel hem de görsel olarak sık sık betimlenir. Otobüsler "konserve kutusu" olarak adlandırılır; uzayan kuyruklar, sıkışık sıkışık seyahat eden yolcular lüks arabalarla tezatlığı vurgulanacak şekilde filmin çeşitli yerlerinde gösterilir. Holding binasının yüksekliği, alt çekimden vurgulanan azametle göğe uzanışı; asansörün bitmeyen katlar boyu yolculuğu, eşitsizliğin sembolüne dönüşür. Dönemin güncel olaylarına da çok sayıda atıf yapılır: bakkallarda Samsun sigara bir türlü bulunmaz; gazete okuyan otobüs yolcularının "anarşinin kaynağına" dair haberlere ve "Türkan Şoray'ın kürkünün güzelliğine" ilişkin sohbetleri birbirine karışır.

Çamurlu sokaklarda oynayan çocuklar, çeşmeden su taşıyan kadınlar ve derme çatma evlerle gecekondu semti ise filmin zeminini oluşturur. Gecekondulular için hayatın merkezi başlarının üzerinde su ve elektriği olan bir dam sahibi olmaktır. Kerim'in (Menderes Samancılar) sözleri, bu anlamda filmin en sembolik anlarından biridir: "Ağabey be, bastır biraz şunlara. Su ve elektrik işini bitirsinler önce. Neden acele ediyorum biliyor musun? İlk çocuğum karanlıkta doğmuştu. İkincisi bari ışıkta doğsun".

Orhan'ın Belediye Meclisi'nde katıldığı toplantıda konuyla ilgili yapılan konuşmalar

bir taraftan gecekondulu halkını ve taleplerini kent siyasetinin etkin bir bileşeni olarak konumlandırırken diğer taraftan da dönemin siyasal partilerinin hicvini barındırır. Belediye Reisinin gelirleri arttırma ihtiyacını dile getirmesi karşısında Orhan'ın çözüm önerisi birlik ve dayanışmadır. Hem görünümü hem de söylemleriyle dönemin Milli Selamet Partisi'nin bir karikatürü olan üyenin "Aziz ve muhterem kardeşlerim, memleket sathında yürütülen ağır sanayi hamlemiz Allah'ın izniyle meyvelerini verecektir" sözlerine Orhan'ın cevabı "Verse bile o meyvelerden fakir halkın yiyeceğini sanmıyorum" olur. "Her şeye muhalif olmakla işlerin çözülmeyeceğini", "öncelikle gönül bağı" ve "ülkeye yeni bir kan gerektiğini" söyleyen üyeye ise Orhan, "Akan kanların yerine mi?!" diye sorar. "Barut gibi" oldukları vurgulanan gecekonduların idettiği altyapı işleri için "tanıdık bir müteahhitle işleri ucuza çözmek" teklif edildiğindeyse Orhan, "bu milletin akraba müteahhitlerden çok çektiğini" söyler ve gecekonduların yol ve kanalizasyon işlerinde çalışacaklarını belirtir; onun çözümü "müteahhitlere para kaptırmaktansa halk hizmetlerinde halktan yararlanmaktır".

Filmde "konducuların" da pasif, kadercı boynu bükükler değil, direngen ve talepkâr bir topluluk olarak betimlendiğini vurgulamak gerekir. Gerektiğinde mahalleleri için çoluk çocuk, kadın erkek kanal kazarlar; yeri deldiğince ise Orhan'la da çatışmaya girmekten çekinmezler. Orhan "mazlumların sesi" değil, bu talepkâr toplulukla yerel yönetim arasında karşılıklı temsil sağlayan bir köprüdür. Bu noktada ana karakterin her dört film için de geçerli, önemli bir özelliği karşımıza çıkar. Bu filmlerin hiçbirinde Orhan, her şeye gücü yeten, herkes adına konuşabilen, yanılmayan, zaaf göstermeyen bildik "kahramanlardan" değildir.

Orhan'ın zaaf sahibi, insani yanlarını Rahmi Bey'le girdiği çatışmada da görürüz. Öncelikle, yıkım kararını duyunca Orhan, mahalleliyi Rahmi Bey ile konuşmaya gitmeye ikna eder. Bir yandan "O da nihayetinde bir insandır" ama daha önemlisi "karşısında kenetlenmiş bir topluluk görürse isteklerine hayır diyemeyeceğini" düşünür. Oysa bir diğer mahallelinin "boşuna gittikleri, boş gazoz şişeleri gibi dönecekleri" öngörüsü doğru çıkar; Rahmi Bey'in adamları Orhan ve diğerlerini savuştururlar. Esasen Orhan'ın Rahmi Bey karşısındaki tutumu daha derinde yoksul halk tabakaları ile sermayedarlar arasında pazarlığın ya da insani temasın çözüm olamayacağı fikrini barındırır. Nitekim Rahmi Bey filmde sermaye sınıfının vücut bulmuş halidir. Orhan'ı geri çağırtdığında aralarında geçen konuşma bu anlamda özellikle önemli bir sahnedir.

Orhan, Holding'e gittiğinde Rahmi Bey basın toplantısı yapmaktadır ve buradaki konuşmaları yükselen sanayi burjuvazisinin güncel tartışmalar karşısındaki tavrını ve söylemlerini resmeder: "Her iş adamının ülke yararına yatırım yapmasının vatan borcu olduğunu" söyler; son koalisyona maddi manevi yatırım yaptığı iddialarını yalanlar; derhal IMF ile görüşmelere gidilmesi gerektiğini dile getirir; anarşiyi önlemek için gerekiyorsa 141-142. Maddelerin kaldırmasını önerir; iki büyük partinin koalisyona gitmesini salık verir. Orhan'la görüşmelerinde ise yıkım konusunu sürekli olarak önemsiz diye geçiştirirken asıl teklifi İpek'le Engin'in evliliğini engellemesi karşılığında ona maddi manevi destek olmaktadır. Orhan kendi çıkarı için böyle bir teklife meyletmese de diğerlerinin çıkarı için bir an duraksar: "Arsalara karşılık belki". Burada karakterin alışıldık kahramanlardan farklı 'zaafli-insani' yönü de, filmin 'gerekirse sokakta yatarız ama birbirimize tutunuruz' diyen romantik mahalle ya da aile temsiline dayanan klasik anlatılardan farkı da açığa çıkar³. Rahmi Bey oğlunun evlense bile 3 Konuşmanın sonunda Orhan, beklenen şekilde "Onları parayla pulla ayırmaya çalışırsan tazminat olarak canını alırım" noktasına elbette gelecektir ancak "Arsalara karşılık belki" duraksaması, onu 'her şeye gücü yeten kahramandan' bir anlık da olsa uzağa düşürdüğü ölçüde klasik anlatıda bir "kekelemeye" dönüşür.

çabuk sıkılacağını, tazminat, nafaka derken boşanmanın kendisine getireceği cüzi külfete karşı arsa işinde milyonlar olduğunu söylediğinde Orhan için yaşanan kırılma aynı zamanda da filmin yoksulluğun eşitsiz bölüşüm ilişkilerinde yatan temellerine ve sermaye-halk arasındaki çatışmanın uzlaşa ya da pazarlıkla çözülemeyeceğine yaptığı üstü kapalı bir gönderme halini alır. Diğer taraftan İmparator romanını okuyan, “halk çocuğu” olduğunu iddia eden Engin de bu sınıfsal resim içinde “küçük burjuva duyarlılığının” eleştirisine dönüşür ve arabasını elinden alan, harçlığı kesen babasını haklı çıkararak evine döner.

Filmde en önemli dönüşümü yaşayan ise İpek'tir. Nitekim yoksulluğun çaresizliği ve kurtuluşu bireysel olarak arama umudu İpek'te dile gelir. İpek su, elektrik ve ekmek parası gibi normal ihtiyaçların yoksullar için önemini “fakir insanların isteklerinin de fakir olduğu” şeklinde değerlendirir; bunun biraz da “korkudan” olduğunu düşünür. Ailesinde yokluk, şiddet ve umutsuzluk görmüştür ve Engin'le evlenmek istemesi aşktan ya da sevgiden değil, fakirlikten kurtulmak için bir umut arayışındandır. Ancak Engin'in ailesiyle tanışması sonrası aydınlanmaya başlar; “sobanın sıcaklığının olmadığını söyler”, “o eve uymayacağını düşünür”; Orhan babasıyla barışan Engin'i zorla mahalleye getirdiğinde ise “davul bile dengi dengine” diyerek nişan yüzüğünü geri verir. Böylece film, bir yandan “sınıf atlamanın imkânsızlığına” ilişkin bir tavır dile getirirken (Karadoğan, 2005:115); diğer yandan, İpek'in Orhan'la birlikte dozerlerin karşısına geçmesi filmin önemli mesajlarından birini ortaya koyar: Birey olarak zenginleşme isteğinin “yanlışlanmasıyla”, kolektif olarak arzulanın, birlik olmanın, beraber mücadele etmenin esas yol olduğunun altı çizilir.

Öte taraftan filmin sonunda kazanılan bir zafer değil, yalnızca birlik olma bilincidir. Kerim'in adını Işık koyduğu çocuğu çoktan doğmuştur, semtte hala elektrik ve su yoktur, arazilerin tapuları alınamamıştır. Yıkımın durdurulması bir başarıdır ancak geleceğe dair herhangi bir garanti vadetmez. Yine de şarkının da vurguladığı bir umudu, direngenliğin kendisi imler. Dozerlerin önünde halkın gücüne vurgu yapan final, bir sonuç değil; arzuya açılan kapıdır:

“(...) Yılların günahı kaderde mi kalacak? / Elbet bir gün insanlık sizden hesap soracak / Bin dertle bin gamla, yaşadık çok yılları / Sardıkça ezdi bizi, yoksulluğun kolları / Bir gün mutlaka göreceğiz biz de, o güzel yarınları / Biz görmesek de görecekler var, o mutlu yarınları (...) İnsanız, insanca yaşamaktır gayemiz / Ne şiddet ne de isyan, haktan yana derdimiz / Bir gün mutlaka, yaşıyorsak eğer, gülecek her birimiz / Biz görmesek de görecekler var, bitecek dertlerimiz (...)”

Aşkî Ben mi Yarattım (1979)

Aşkî Ben mi Yarattım'ın birbiriyle bağlantılı iki ana teması, kan davası⁴ ve kent yaşamında tutunma çabasıdır. Filmin açılış sahnesi geriye dönüşlerden oluşur ve Orhan'ın sevgilisinin başlık parası için zorla evlendirildiğini, Orhan onu kaçırmak isterken kadının vurulduğunu ve Orhan'ın da damadı öldürerek hapse girdiğini anlatır. Hapishane hayatının kısa bir betimlemesinden sonra hikaye, Orhan'ın İstanbul'a gelişiyiyle başlar. Bir taraftan ‘kanlılarının’ takibi altındadır bir taraftansa iş bulma çabası içindedir. İş istemek için arkadaşını bulmaya gittiği bir pavyonda ölen sevgilisine benzerliğiyle dikkatini çeken Mehtap'la (Müjde Ar) tanışır. Mehtap organizatöre torpil yaptıracağını söyleyerek Orhan'ı dolandırır. Bütün parasını

⁴ Kan davası, *Derdim Dünyadan Büyük*'te de tali olarak değinilen bir motiftir. Öldürdüğü adamın yakınları küçük kardeşini Apo'yu vurması için mahalleye götürür ancak silahı fark eden Orhan ve diğerleri Apo'nun önüne siper olur; çocuksa korkup kaçır. Sahne bir yandan mahallelinin birlik olup birbirlerini korumasını örnekendirirken bir yandan da kan davasının eleştirisini yapar ancak hikayenin akışında bu sahnenin herhangi başka bir etkisi bulunmaz.

kaptıran Orhan yerleştiği küçük otelden de kovulur, sokakta kalır. Kendisi gibi müzisyen arkadaşları vasıtasıyla bir pavyonda iş bulur ve Mehtap'la yeniden karşılaştıktan sonra onun evinde yaşamaya başlar. Yine arkadaşlarının yardımıyla plak çıkartmayı başarmasının ardından şöhrete kavuşur fakat bu sefer de müzik piyasasının ve gazino dünyasının patronlarından Botanlı Apo (Seyfettin Karadayı) ile sürtüşür. Botanlı, Orhan'ı kendi gazinosunda sahne almaya zorlar ancak Orhan halk konserleri verme niyetindedir. Hayalindeki halk konserine başlamak üzereyken Botanlı'nın adamları tarafından darp edilir yine de sahneye çıkar. *Batsın Bu Dünya* şarkısını seslendirdiği sırada ise kan davalılarının saldırısına uğrar. Orhan'ı kurtarmak için önüne atlayan Mehtap vurulur. Film, Orhan kollarında Mehtap'ın cansız bedeniyle sahneden çıkarken son bulur.

Aşkı Ben mi Yarattım, Derdim Dünyadan Büyük filmindeki gibi açık bir siyasal betimleme içermese de yine kent yoksullarının hayatta kalma çabasını anlatır. Gören'in diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de geçiş görüntüleri olarak kentin farklı kesimlerinin gündelik yaşamlarından kesitler sıkça kullanılır. Film, köy kökenli Orhan'ın İstanbul'a geldiği andan itibaren şehrin keşmekeşini betimler: kalabalık sokaklar, seyyar satıcılar, parklar, uzayan kuyruklar, üst üste dolmuş yolculukları, jandarmalar, kısacık da görünse grev pankartları filmin fonunu oluşturur. Kahvehanelerde iş bekleyen müzisyenler, sokak çocukları ve fahişeler, pavyonda çalışan kadınlar ise filmin yaşam mücadelesini anlattığı kesimi oluşturur. Kahvedekilerin Orhan'a söylediği gibi bu insanlar için "İstanbul'da hayat zordur"; taşı toprağı altın olmadığı gibi bu şehir "yutar adamı, parça parça eder", "canavardır", "yalan dolan, entrikalarıyla Bizans'tır".

Ne var ki film, büyük şehrin zorluklarını anlatırken karşısına özlenen, özenilen bir taşra koymaz. Tam tersine köy-kent zıtlığı ile benzeşikliği bir arada kurular. Merkez ile taşra, kent mekanları ve gündelik hayat üzerinden farklılaşsa da güç ilişkileri bakımından son derece benzerdir. Film, taşradaki köy ağalarıyla merkezdeki şehir ağaları yani para, yalan ve gerektiğinde zora başvurarak gücü elinde tutan patronlar arasında bir paralellik kurar. Örneğin plak yapımcısı Orhan'ı sözleşmeyle kendisine bağlı tutarken onu Botanlı'nın isteklerini yerine getirmeye zorlar. Bu noktada fuhuş ile başlık parası arasında kurulan özdeşlik de özellikle önemlidir. Mehtap'ın deyişiyle "köyünde bir kişiye satılacak olmasıyla, şehirde binlerce kişiye satılması" çok da farklı değildir. Orhan da Senem için "*Bir mal gibi satıldı ağaya, bir mal gibi!*" der. Kayalı, filmin iki olgu arasında kurduğu bu paralelliği "yaygın ahlâk anlayışının aşıldığı" göstergesi olarak ele alır (2006:194). Diğer taraftan fahişelik üzerinden toplumsal düzene getirilen eleştiriler filmin ana hatlarından birini oluşturduğu gibi Orhan karakterinin dönüşümünde de önemli bir etkiye sahiptir. O nedenle, filmde fahişeliğin işlenişini ele almadan önce Orhan'ın dönüşümüne bakmak gerekir.

Orhan'a ilişkin altı çizilmesi gereken ilk nokta, dinamik bir karakter olduğudur. Hatta *Derdim Dünyadan Büyük*'te izlerini gördüğümüz insani zaafılar, bu filmin ana karakterinde çok daha belirgindir. Nitekim *Aşkı Ben mi Yarattım*'da da Orhan namuslu, sevecen, cesur, erdemli bir karakterdir ancak 'tözel olarak kusursuz kahraman' değildir. Aksine diğerlerinin vasıtasıyla kusurlarını, zaafılarını görür ve geçirdiği dönüşümle kahramanlaşır. Filmde diğer yoksul, yoksun ve düşmüşlerin aracılığıyla gerçekleşen üç kırılma anı yaşanır. İlk kırılma, Orhan'ın sokak çocuklarını gerçek anlamda fark etmesidir. Orhan'ın yerleştiği küçük otelin çevresindeki bir grup sokak çocuğu önce fonda yer bulur: kahvehanenin camından içeriye izlerler, kaldırımlarda yatarlar, dilenirler, börekçiden gelen kokularla iç çekerler. Bir gün

Orhan'dan da para isterler ancak Orhan da parasını kaptırmıştır, kendi derdindedir; bir süre çocuklara bakıp para vermeden uzaklaşır. Çocukları gerçek anlamda “görmesi” ise otelden atıldıktan sonra olur. Kalacak yeri olmadan sokakta yürürken kaldırımında yatan, uyuyan, aralarında sohbet eden çocukları fark eder. Gidip yakınlarına oturur ve *Yokluk* şarkısını söylemeye başlar: “*Ben Yokluğu yalnız bende sanırdım / Meğerse ne yokluk çekenler varmış / Derdimi herkesten aman fazla sanırdım / Yoklukla yaşarken ölenler varmış (...)*”. Çocuklarla birlikte “Kaldırım Palas'ta” geçirdiği gece, Orhan için ‘başkasının derdini’ görmesi anlamında önemlidir. Daha önce kahveye girerken yanlarından geçtiği, para istediklerinde vermediği çocukları bu sefer dilenirken seyrederek, onlarla birlikte yemek için peynir ekme çalar. Çocukları dilenmek yerine kendince çalışmaya yönlendirir; birlikte trafikteki arabaların camlarını silmeye başlarlar.

Orhan için ikinci kırılma ise Mehtap'la çatışmasında ortaya çıkar. İkinci kere karşılaştıklarında Orhan pavyonda şarkıcı olarak işe başlamıştır. Bu arada pavyonun betimlenişine de bir parantez açmak gerekir. Nitekim bu sahnede Orhan, aynı zamanda seyircinin de gözlemleyici gözü olur; dayak yemiş, alkolden istifra eden, dertli dertli içen pavyon kadınlarının yaşam koşulları bu göze takılır. Orhan sahnede şarkı söylerken Mehtap'ı görür. Mehtap masadan kalkmak istediği halde kendisine izin vermeyen müşteriyle itişmektedir. Orhan araya girer ancak yiğitçe kadını kurtarmak için değil kendi parasını istemek için olaya karışır. Mehtap'la sokakta tartışır, sonunda Mehtap, Orhan'ı kolundan tutup “paranı ödeyeceğim” diyerek bir geneleve götürür. Mehtap müşteri ararken Orhan bekler. Mehtap müşteriyle odaya giderken huzursuzca da olsa Orhan yine bekler. Mehtap tam müşteriyle yatağa girerken Orhan dayanamaz, içeri gidip Mehtap'ı itip kakar, ‘kanına dokunan’ şekilde parasını almak istemez. Ancak o ana kadarki bekleyiş, duraksama karakterin zaaflı-insani yönünü göstermesi açısından önemlidir. Genelevden çıktıklarında Orhan hala kızgındır, “godoş yerine konmayı” kaldıramadığını söylediğinde Mehtap'ın cevabı nettir “*Nasıl ödeyeceğimi sandın? Bankada param mı var çekip vereyim?*”. Sokak çocuklarıyla olduğu gibi burada da ‘kendi parasının derdinde’ Orhan'dan ‘düşkünlerin’ konumunu gören Orhan'a doğru bir kırılma yaşanır.

Orhan parasını istemediği, “helâl ettiği” zaman ise Mehtap borcunu ödemenin yeni bir yolunu bulur ve Orhan'ı kiracısı olarak yanına alır. İkili arasındaki bir diğer tartışma ise filmin fahişeliği toplumsal yapı eleştirisi içine konumlandırışı⁵ bakımından özellikle önemlidir. Orhan cebindeki az miktar parayı yiyecek alışverişi yapması için Mehtap'a verir. Mehtap bakkalın kendisini taciz etmesine izin vererek paranın üstünde öteberiyi verisiye alır. Mehtap çok sayıda erzakla dönünce Orhan bağırmağa başlar:

“Sana az para verdim ama helal paraydı bu. Beni ne sanıyorsun sen? (...) Bir gece aç kalmaktan bile korkuyorsun. Oysa kuru ekme de yeterdi. Etini satmaya alışmışsın sen. Ne için hem de, bunlar için mi? (...) Senin içinde var orospuluk!”.

Mehtap'ın cevabı ise kendisini beylik sözlerle yargılayan Orhan'ı gerçek yaşam koşullarıyla yüzleştirdiği gibi fuhşun da bir ‘bürokrasisi’ olduğunu hatırlatması açısından

5 Gören sinemasında toplumsal düzenin ekonomik ve ahlâki çelişkilerini eleştirmek için başvurulan ve farklı filmlerde tekrarlanan bir tema olarak fahişeliğe ilişkin bkz. Karadoğan, 2005, ss. 122-124 ve ss. 135-137. Ayrıca Türk sinemasında fahişeliğe ilişkin olarak ise bkz. Büker, S. (1999a). “Fahişeler Barda: Şehvet Kurbanı ve Vesikalı Yarım”. 25. Kare (27), s. 56-64; Büker, S. (1999b). “Fahişeler Genelevde: Baraj ile 14 Numara”. *İletişim* (2), s. 19-38 ve Çelmen, S. (2004). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Fahişelik Olgusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.

ayrıca önem kazanır:

“Beğenemedin mi anam! Orospu olmak kolay mı? Herkese vesika vermezler. 21 yaşını bitireceksin. Yurttaş olacaksın. Komisyon iş yerine izin verecek. İş yerinin çevresinde okul, tapınak olmayacak. Vergisini ödeyeceksin. Kolay mı orospu olmak, kolay mı ha!”.

Orhan’ın huncunun Mehtap’a değil, Senem’in de bir mal gibi ağaya satılmasına olduğunu ifade edişiyile devam eden diyalog bir yandan başlık parası ile fuhuş arasında kadının satılması bağlamında vurgulanan ilişkiyi doğrudan yinelerken bir yandan da filmin Mehtap’a ilişkin bakışını kurar. Fahişe ne suçludur ne suçsuz; ne günahkardır ne günahsız. Bu betimleme sistemin tuzağına ‘düşmüş’, kandırılmış bir ‘kurban’ imgesine izin vermezken kadının ‘namussuzluğu’ nedeniyle fahişe olduğu gibi bir yargının da önüne geçer. Böylece fahişeliği bireysel bir şekilde ele almayı da bireyin rolünü dışlamayı da engeller. Derinlikli bir irdeleme ya da çözüm önerisi sunmasa da bu ikircikli haliyle film, fahişeliğin sistem ve birey arasındaki karmaşık ilişki içinde düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Nitekim daha sonra Mehtap vesikasını iptal ettirmek için başvurur ancak “evlilik gerekçesi gösterilmemesi” nedeniyle dilekçesi komisyonca reddedilir. Film böylece, vesikalı olmanın da ondan kurtulmanın da kadın için güçlüğünü resmederek ‘ahlak bürokrasisinin’ eleştirisine de varır. Ancak filmin eleştirdiği yalnızca kurumlar değildir. Kendisini Orhan’a layık görmediği için yeniden pavyona dönüşünün ardından ettikleri kavgada Mehtap, “*Bu halk seni şöhret yaptı, beni de orospu!*” der. Böylece tüm “halkçılığına” rağmen filmlerinde halkı da iğnelemeyi ihmal etmeyen Gören⁶, bu filmde de halkın da yekpare, toptan iyi bir bütün olmadığına gönderme yapmış olur.

Filmde bürokratik kurumların inceden eleştirisinin görüldüğü bir diğer nokta plak çıkarıp ünlü olduktan sonra parçalarının TRT denetiminden geçemediğine ilişkin Orhan ile Seher arasında geçen konuşmalardır. Seher (Serpil Şafak), Orhan’ın hapishanede öldürülen arkadaşının kız kardeşidir. Arkadaşının isteği üzerine hapisten çıkınca annesini ve kardeşini bulmaya gider, bundan sonra da ara ara Seher’le görüşür. Ancak baştan belirtmek gerekir ki klasik anlatıdan beklenebileceği gibi ikili arasında ‘namusa’ dayalı bir yakınlaşmaya da aşk ilişkisi yaşanmaz; fahişenin yerine ‘namuslu’ kadınla yuva kurmak gibi bir sonuca varılmaz. Seher, Orhan’ın arkadaşı ve hatta kimi zaman akıl hocası olur. Nitekim Orhan’ın üçüncü büyük kırılma anına da Seher aracılık edecektir.

Orhan’ın plağı yayınlanır yayınlanmaz çok sevilir, dolmuşlarda, plakçılarda, seyyar kasetçilerde çalmaya başlar; şarkıları dolmuş arkası yazıları haline gelir. Botanlı Apo’nun onu fuarda ve gazinolarda sahneye çıkarmak istediği söylendiğindeyse Orhan hem plakçısına hem arkadaşlarına “pahalı gazinolara çıkmak istemediğini, halk konserleri vermek istediğini” yineler. Yine de “tekin adam” olmadığı konuşulan Botanlı’yla görüşmeye gider. Botanlı neler yapacağını sıralarken Orhan gevelese de karşı durmaz. Apo önce ona sahne kıyafetleri yaptırması için para verir; ardından da galeriden “altına bir araba çeker”. Orhan başta direnmez, hangi arabayı beğendiği sorulduğunda yalnızca “Biz alışık değiliz” diyebilir. Botanlı Orhan’ın elini sıkar, anlaştıklarını, arabayla biraz gezmelerini söyler. Orhan sadece “Bir düşünseydim” diyebilir. Botanlı’nın “Düşünecek ne var?” sorusunun yanıtını film

6 Karadoğan, Gören’in filmlerinde arzulanan yeni toplumsal düzenin kurucu öznesi olarak gördüğü halka inancı çoğunlukla yansıtısa da her zaman sürdürmediğinin altını çizer ve bunun örneği olarak İstasyon filminde Gırgır Ali’nin üzerine yürüyen kitlenin ve Abuk Sabuk Bir Film’de Ademoğlu’nun yarışmaya katılmak için kuyrukta bekleyenlerin üzerlerine para attıkları sahneleri gösterir (2005:33-34, 127).

bizim için verir: Orhan arabayla hareket eder etmez kent yoksullarının görüntüleri sıralanır. Boyacı çocuklar, işportacılar, sırtlarındaki kasalarla hamallar, çöpçüler gibi “halk tabakası”, düşünülmesi gerekenler olarak karşımıza çıkar. Bu arada Orhan şoförlü lüks arabasıyla Seher’i almaya gider. “Araba senin mi?” sorusuna “Öyle sayılır” yanıtını verir. Ancak arabada giderlerken Seher, Orhan’ın aydınlanmasını başlatacak soruyu sorar:

- “Halk seni benimsedi, sevdi. Meşhursun artık. Her şeyin olacak, yazlık evin, kışlık evin, arabaların, yatın, sevgililerin. Gazeteler hep senden bahsedecek. Bu halk sana her şeyi verecektir. Sen halka ne vereceksin sazınla, sözünle?”

Tam bu sırada sokak çocukları trafikte duran arabanın camlarını silmeye başlarlar. Orhan’la selamlaşırlar ve bir soru da onlardan gelir: “Vay Orhan Ağabey, (...) bakıyorum köşeyi dönmüşsün. Peki biz nasıl döneceğiz köşeyi ağabey, beşer onar gazete alarak mı?”. Botanlı’nın teklifleri karşısında duraksayan, bir kez daha ötekileri değil kendini düşünen zaaf sahibi karakter, bu aydınlanmayla birlikte artık kahraman olmaya hazırdır. Geri dönüp Botanlı’ya parayı ve arabanın anahtarlarını iade eder, tüm tehditlere rağmen ona da yapımcıya da halk konseri vereceği konusunda diretir. Hatta kaygılanan arkadaşına “Böyle herkese, sonra kaba kuvvete boyun eğsek biz insan mı oluruz koyun mu? Koyun!” der.

Kahveden arkadaşları, sokak çocukları ve halkla birlikte konser hazırlıkları tamamlanır. Açık Hava Tiyatrosu’nu dolduran seyirciler alkışlar ve tezahüratlarla beklerken Orhan, kuliste Botanlı’nın adamlarının saldırısına uğrar. Fonunda kırmızı zemin üzerine beyaz harflerle Orhan Gencebay Halk Konseri yazan sahneye ezilmiş elleri kanlar içinde ve sargılı çıkar. Önce küçük bir konuşma yapar ardından saz çalmaya çalışır ancak yapamaz. Sazı bırakıp *Batsın Bu Dünya*’yı söylemeye başlar. Öncesindeki konuşmayla birlikte şarkı başka bir boyut kazanır:

- “Beni buraya sizler getirdiniz. Halk getirdi. Sazım, sözüm halk için. Kardeşlik için, insanlık için, garipler için, sevenler için, yeni bir dünya için. Batsın Bu Dünya”.

“Batsın bu dünya” tek başına kadercı bir tona sahip olsa da “Yeni bir dünya için batsın bu dünya” bileşkesi yeni bir hatta kavuşur. Hep bir ağızdan söylenen şarkı, “kula kulluk edene yazıklar olsun” diye bağırarak eşlik eden dinleyicilerin ağzında kolektif bir itirazın ve istemin sloganına, arzunun sesine dönüşür. Ancak filmin finali *Derdim Dünyadan Büyük*’ten farklı olarak arzuya umut yoluyla değil tam tersine melodram vasıtasıyla açılır. Mehtap’ın, Orhan’ın kollarında ölümü, Seher’in filmin başındaki ölümüyle neredeyse aynı şekilde gerçekleşirken film bir döngüye girer. Orhan ünlü olmuştur, halkın sevgisini kazanmıştır, hayalindeki konsere başlamıştır ancak mutluluğa eremez. Orhan kucağında Mehtap’la sahnenin ortasında durur; halk Orhan’ın kanlılarını linç etmeye kalkar; teker teker dinleyicilerin ve diğer karakterlerin hüznü yüzleri görüntüye gelir. Orhan’ın kaybı hepsinin ortak kederi halini alır. Sonuçta film kolektif eyleme, örgütlü siyasete dair hiçbir çağrı içermez ancak ‘biz’ olma duygusunu harekete geçirir. Halkın alt tabakaları, yoksulları, yoksunları ve hor görülenleri hep beraber ‘biz’, ‘bizim umudumuz’ ve ‘bizim acımız’ hislerini deneyimler. Filmin gücü de mesajı da ‘biz’ olarak kurduğu kolektife ve o biz için çözülmemiş olanın, yitirilenin, elden kayanın acısından yeniden doğan arzuya dayanır. Acı, keder, melodram bizi yinelenmiş, yenilenmiş bir talebe sürüklerken “batsın bu dünya”, yerine konacak ‘yeninin’ tasvirini yapmasa da daha güçlü bir isteme dönüşür. Katharsis imkanının ortadan kalkması arzu döngüsünün kapısı halini alır.

Kır Gönlünün Zincirini (1980)

Kır Gönlünün Zincirini filminin ana fikri, intikam arayışı – kan davası benzeşiminin ana karakter üzerinden kurulup yanlışlanmasına dayanır⁷. Diğer yandan film, daha jenerikten itibaren zengin – yoksul karşıtlığını görselleştirir. Filmin açılışı Gören’in farklı toplumsal tabakaların yaşam koşulları arasındaki tezatlığı, gündelik kesitleri sıralayarak ortaya koyduğu geçiş sahnelerinin bir diğer örneğidir. Film, yalıların, teknelerin jenerik boyunca akan görüntülerinin hemen ardından Orhan ve ailesinin yaşadığı kenar mahallenin görüntüleriyle başlar. Orhan sazıyla ekmeğini kazanan bir müzisyendir. Kız kardeşi Gülcan (Gülçin Feray), ailesinden gizli, zengin bir ‘züppe’ olan Erman’la (Eray Özbal) ilişki yaşamaktadır. Gülcan’ı ‘evlilik vaatleriyle kandıran’ Erman, ailesinin yalısındaki partide Gülcan’ın içkisine ilaç atar; Gülcan baygınken arkadaşıyla birlikte ona tecavüz edip ayıldığında kendisini aldatmakla suçlar. Gülcan yaşadıklarına dayanamayarak intihar eder. Filmin hikayesi, Orhan’ın “kardeşinin kanını yerde bırakmamak” için güttüğü kin ve intikam çabası üzerinden ilerler.

Filmle ilgili değinilmesi gereken ilk nokta, dönemin “ahlâk” anlayışına ve “namus” kavrayışına topyekûn bir eleştiri sunamasa da önemli göndermelerde bulunması; bunu yaparken de farklı toplumsal tabakalar arasındaki zıtlık ve benzerlikleri ‘değerler’ üzerinden tartışma gayretine girmesidir. Zıtlıklar daha ilk sahneden karakterler üzerinden kurulur: ‘ahlâksızlaşmış zenginlerin’ temsilcisi Erman’dır; Gülcan bir yandan bu hayata özenirken bir yandan “bir erkekle konuştuğunu duysa ağabeyinin kemiklerini kıracağından” korkar, Erman’ın kendisini “istemesini” bekler; yoksul mahalleli ise ‘namus gözcüleridir’. Erman, Gülcan’ı getirip mahallede arabasından attığında mahallelinin görüntüleri üzerine bindirilen dış seslerle ‘gözcülerin’ ahlâk anlayışı özetlenir:

“Zengin bir çocukla fingirdiyorum diye hava atıyordu. Hiç utanma arlanma kalmamış. Ağabeyi bir duysa... Mahallemizin namusunu iki para etti be. Sepet gibi attı çocuk. Kim bilir başına neler gelmiştir. Arsız. Hiç namus kalmadı”.

Benzer bir bakış kurumsal düzlemde de sürdürülür. Gülcan’ın kıyıya vuran cesedinin bulunmasının ardından teşhise giden Orhan’a kardeşinin intihar ettiği söylenir ve otopside ilaç zehirlenmesi geçirdiği tespit edilir. İntihar fikrine ikna olmayan Orhan kardeşinin daha çok küçük olduğunu, o hapları bilmeyeceğini söyleyip nedenini sorguladığında polisin cevabı aynı zamanda ‘devlet ahlâkının’ da dile gelişidir:

“Bunun cevabını siz düşünün. Raporda da yazılı, kız kardeşiniz bakire değildi. Ölümünden iki saat önce de cinsel ilişkide bulunmuş. Bu bile bizim için kesin intihar sebebidir”.

Bu noktada Orhan’ın ise ‘arada sallanan’ bir karakter olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim film, mahallelinin ya da polisin namus anlayışını doğrudan olumsuzlamaz ancak olumlamaktan da geri durur. Bu ‘kafa karışıklığı’, Orhan’da da görülür. Babası mahallelinin dedikodularından ve bakışlarından bahsettiğinde Orhan aldırılmamasını söyler ancak ne o ne de filmin bütünü Gülcan’ın ölümünde bekârete dayalı namus anlayışının etkisine herhangi bir atıfta bulunur. Yine de Orhan, Gülcan’ın başına gelenleri yoksullukla ilişkilendirdiği ölçüde, film de ‘namusunu temizleme’ fikrinden uzaklaşıp sınıflararası tezatlıkların betimlenmesine yaklaşır. Orhan en yakın arkadaşı Keçi Mehmet’e şu şekilde yakınır:

⁷ Geleneksel değerlerle çatışma ve intikam almanın yanlışlığı, bu filminin yanı sıra *Endişe*, *Derviş Bey* ve *Kan* gibi Gören’in kimi başka filmlerinde de görülen bir temadır (Karadoğan, 2005:44).

- "Kardeşimi kimin yakıtığını (biliyorum). Erman diye biri. Zengin, çok güçlü bir ailenin oğlu. Hapları da o içirmiş. Hiçbir şey veremedik kardeşime. Yokluk işte. Bir ayakkabı alabilmek için bayramları beklerdik. Her şeye özlemi oldu. Yoksa böyle bir pislige kapılmazdı".

Orhan'ın intikam arzusu büyük ölçüde kardeşinin 'kirlenmesi' değil "kanunun yerde kalmaması" söylemi üzerine kuruludur. Öte taraftan bu intikam arzusu, Orhan'ın kahramana dönüşmeden önceki 'kusurlu' karakter durumunun da sebebidir. Dört film arasında karakterin başlangıç halinin 'kıymeti kendinden gelen' kahramandan uzaklığının en belirgin olduğu bu filmidir. Bu noktada Mehmet'in de (Ajlan Aktuğ) hikayedeki konumuna ve Orhan-Mehmet ilişkisine değinmek gerekir çünkü 'kan güden' Orhan'ın karşısında Mehmet 'aklı selimin sesi' olur. Orhan'ın "Öldüreceğim köpeği. Dünya bir mikroptan temizlensin" sözlerine Mehmet'in "Ne olacak ağabey? Dünya temizlenecek mi? Gülcan geri gelecek mi?" cevabı özellikle önem taşır. Orhan'ı cinayet işlemekten alıkoymaya çalışan Mehmet, Erman'ı öldürmekle bir şeyin değişmeyeceğini, düzelmeyeceğini defaatle tekrar eder. Hatta ona göre Orhan'ın parmağını sazının teli yerine tetiğe koyması ihanettir.

Orhan yine de yolundan dönmez, Erman'ı öldürmeyi dener ancak Mehmet silahının kurşunlarını boşalttığı için başaramaz. Bu sırada Erman'ın da bir kız kardeşi olduğunu fark eder ve yeni bir plan yapar. Erman'ın ablası Ebru'yu (Müjde Ar) baştan çıkaracak, o da "Ebru'yu kirleterek" intikamını alacaktır. Önce arkadaşlarının yardımıyla bir plak çıkarmayı ve şöhret olmayı başarır. Bu başarıda altının çizilmesi gereken nokta, *Aşkı Ben mi Yarattım'* da olduğu gibi bu filmde de Orhan'ın şöhrete giden yolunun taşlarını kendisi gibi 'garibanların' döşediğidir. Orhan iki filmde de bir plakçı ya da sermayedar tarafından keşfedilmez, desteklenmez. Orhan ve Mehmet kendi çabalarıyla stüdyo ayarlarlar, sazları ise yardıma gelen arkadaşları çalar. *Aşkı Ben mi Yarattım'* da da bu filmde de ekmek ve peynirin beraber yenmesi paylaşmanın simgesine dönüşür. Orhan halkla yola başlar ve halkın beğenisiyle şöhrete kavuşur. Ancak Şerif Gören'in "halkın" da yekpare olmadığına dair üstü kapalı, küçük işlemelelerinden bu filmde de bulunur. Zengin olan Orhan'ın yeni yalısına gelişini izleyen esnafın kendi aralarındaki konuşmaları hem halkın zenginlere ilişkin kuşkularını yansıtır hem de alttan alta halk arasında şöhrete ve güce gösterilen aşırı ilginin taşlamasını barındırır. Şarkıcılıkla bu kadar zengin olunmayacağı, arkasında mutlaka kaçakçılık gibi başka bir şeyler olduğu sözlerinin, kaderin kendilerini de görmesi dualarının yerini Orhan'ın arabası köşeden görünür görünmez alkışlar ve tezahüratlar alır.

Zengin olup yalaya taşınan Orhan, Ebru ve ailesinin komşusu olur. Burada filmin temel dinamiği olarak 'ahlâk yoksunu zenginliğin' reddiyesi ile zenginler ve yoksullar arasındaki tezadın işlenişine dönmek gerekir. Filmin başından itibaren zenginlerin 'değer yitimi'⁸, yalı hayatının görsel tasviriyiyle beraber zengin ailenin konuşmalarında sözel olarak da yansıtılır. Ebru ve Erman da, *Derdim Dünyadan Büyük'*teki Engin'i gibi, harçlıkları babalarının çalışma masasında hazır bekleyen çocuklardır. Danslı, içkili abartılı partilerde eğlenen, sürat motoruyla gezen, "her işten yakasını kurtarabileceğini" söyleyen Erman, karikatüre varan bir "kötü, şımarık, zengin oğlan" stereotipidir. Ebru sürekli güneşlenirken, denize girerken ve kola içerken resmedilen aynı zamanda erotik bir imgedir. Babaları (Seyfettin Karadayı) ise bir diğer zengin iş adamı Haşim'le (Sümer Tilmaç) maddiyat için adam öldürmek üzerine konuşmalar yapar. Yalı hayatının arka planında disko müziği çalarken mutfağında ise Orhan'ın şarkıları dinlenir.

8 Karadoğan (2005:111), güvenilmezlik, yozluk ve zayıflığın burjuvazinin içsel bir özelliği olarak resmedilmesinin Gören filmlerinde neredeyse türsel bir kod gibi tekrarlandığını ifade eder.

Ebru'nun ailesine karşıt olarak Orhan'ın tok gözlülüğün simgesi olan anne-babası ise kendilerini yeni eve yakıştıramazlar, eğreti hissederler, fazla lüks bulurlar; oğullarının ısrarıyla kalmayı kabul ederler. Ancak Orhan'la birlikte olmaya başladıktan sonra Ebru'nun da 'insani' yönleri betimlenmeye başlar. Başta Orhan'la tanışmanın "kendi toplumundaki deyişle güçlü bir erkekle birlikte olmanın havası" için bir heves olduğunu ancak artık Orhan'ın annesine benzemek, evlenince ona iyi bakmak istediğini söyler. Orhan da Ebru'yu sever ancak kini ve hırsı da sürmektedir. Hatta Gülcan'ın cesedinin fotoğrafını duvarına asmıştır ve onunla konuşur: "Senin yokluğunun acısını hala çekiyoruz Gülcan. Yaşasaydın beni yolumdan döndürürdün. İnsanları severdin ama onlar sana insanlık yapmadılar".

Orhan planına sadık kalır ve intikam düşünerek Ebru'yla cinsel ilişkiye girer; filmdeki tabirle onun "ilk erkeği" olur. Filmin temel kırılma anı ise Orhan niyetini açıkladıktan sonra yaşanır. Orhan önce Ebru'ya Gülcan'ın fotoğrafını gösterir ve Erman'ın kız kardeşini "kirletip" ölümüne neden olduğunu söyler. "Ödeşeceklerini, kirlenmiş vücudunu ailesine teslim edeceğini" söylediği Ebru'yu kolundan tutup ailesinin evine götürür; babası ve erkek kardeşinin ayaklarına doğru savurur. Dördü arasında geçen diyalog, filmin tepe noktasıdır:

Erman: Kimsin sen?

Orhan: Gülcan'ın ağabeyiyim. Kirletip midesini ilaçlarla doldurduğunuz Gülcan'ın ağabeyi. Seni öldürmedim. Seni senin silahınla vurdum. Ablamı da ben kirlettim!

Ebru: Serseri, eşkıya!

Baba: Biraz sakın ol delikanlı, belki bir çözüm bulabiliriz.

Orhan: Siz düşünün artık. Kız kardeşim daha on sekizinde bile değildi. Himayeye muhtaçtı. Ana kuzusuydu daha. Utancını taşıyamadı ve intihar etti.

Ebru: Eşkıya!

Orhan: Utanmıyorsun, ancak kızılıyorsun. Sizin mayanızda var bu! Zorlamadım seni, ilaçlar da içirmedi. İsteğinle girdin koynuma.

Ebru: Rahat mısın şimdi, hayvan! Sevdim seni, hayvan!

Baba: Sakın ol kızım, ben de önemli bir şey sanmıştım! Problem değil. Erkek ve kadın arasında bu tür olaylar geçer.

Ebru: Beni alet etti baba, alet etti!

Erman: Meseleyi büyütme ablacığım, kızlık çok mu önemli? Her gün sayısız kız kadın oluyor. Sonra sen evde mi kalırsın? Bu zenginlikle kaç koca istersen...

Erman Orhan'a yaklaşır, elini uzatır: "Ödeştik".

Orhan da hala yerde olan Ebru da şaşkın şaşkın Erman'ın eline bakarlar.

Erman: Anlayamadınız galiba, ödeştik!

Ebru çılgın atmaya başlar: Adiler! Hayvanlar!

Cevap veremeden şaşkın bakışlarla dönüp giden Orhan için bu sahne "duyu-motor şemasının" yerle bir olduğu andır: görmeyi-duymayı beklediği (geçmişten getirdiği zihinsel "gerçek") ile gördüğü-duyduğu ("anda algıladığı") arasındaki kopuş, (geçmiş-şimdi-gelecek

arasında öncel varsaydığı) gerçekliğini sarsar. Babanın “ben de bir önemli şey sanmıştım” sözü, kardeşin gamsız ödeşme teklifi, Orhan’ı bildiği dünyanın yerleşik ahlâk kalıplarının dışına savurur. Eklenemediği düzenin karşısında durabilmek için “geleneksel” sayılan feodal değer ve davranışlara sığınamayacağını gördüğü noktadadır. Onun değer yargıları ne yeni dünya düzeni içinde geçerlidir ne de zenginlerin dünyasında işlevseldir. Böylece film, karakter için de seyirci için de namus-intikam üzerinden sağlanacak katharsisin imkanını ortadan kaldırır. Orhan eve gidip Gülcan’ın fotoğrafıyla konuştuğundaysa kendi öz eleştirisine varır ve kusurlarını, zaaflarını yaşayarak fark eden karakterin dönüşümü başlar:

“Onlardan ne farkım var benim Gülcan? Seni geri getiremedim. Dünyayı düzeltemedim. Yaşasaydın ağabeyinden utanacaktın. Bir erkek kendisini böyle deliler gibi seven ve isteğiyle onunla olan kadına sahip çıkmalı. Yakışmaz bana ”.

Böylece film kadın bedeni ve cinselliği üzerinden kurulan mülkiyetçi ahlak anlayışının eleştirisiyle de karasız bir ilişkinin kapısını aralar. Bir yandan kadının namusu üzerinden intikamı yanlışlar, evlilik dışı ilişkiyi kadının namussuzluğuna indirgemekten imtina eder, kadının ‘sevgisine ve istemesine’ değinir. Ancak ahlâk eleştirisine yönelebilecek bu hat belli belirsiz, bir an görünüp hemen kaybolan bir aralığın ötesine de geçemez; film eril dilden hakiki bir kopuşa varamaz.

Öte taraftan, ağabey ve babayla yaşanan sahne Ebru için de önemli bir kırılmadır; o da kendi ‘muhitinin’, kendi ‘ailesinin’ değer yargılarıyla yüzleşmiş olur. Bu yüzleşmenin Ebru’yu bir aydınlanmaya götürdüğünü söylemek mümkün olmasa da ne günahkar ne günahsız; ne suçlu ne suçsuz bir karakter olması önemlidir. Ne var ki Ebru’nun suçu, evlilik dışı cinsel ilişkiye girmekten değil ‘görememesinden’, ‘fark edememesindedir’. Filmin başında Erman’a “*yine mi başın dertte*” diye sorar ama omuz silker. Erman’ın Gülcan’ın ölümündeki payını öğrendikten sonra da Orhan’ın söylediği gibi “utanmaz, sadece kızar”.

Orhan, Ebru ve Mehmet’in bu aşamadan sonraki dönüşümleri filmin finalini de hazırlar. Orhan bir yandan vicdanıyla yüzleşirken bir yandan da Ebru’nun hamile olduğunu öğrenir, onu geri kazanmak ister. Orhan’ı Erman’ı öldürmekten de Ebru üzerinden intikam fikrinden de vazgeçirmeye çalışırken akli selimin temsilcisi olan Mehmet, zengin yaşamın içinde alkol ve kumara yönelir, Orhan’ı kıskanmaya başlar, üstelik Ebru’ya aşık olur. Ebru ise Orhan’ı kıskandırmak, kendi intikamını almak için kendisine aşık olan Haşim’le (Sümer Tilmaç) yakınlaşır hatta evlenmeye karar verir. Öte yandan Haşim, Orhan’ı Ebru’dan uzak durmadığı takdirde öldürmekle tehdit eder. Filmin son sahnesi Orhan’ın ölümü göze alarak yeniden Ebru’nun karşısına çıkmasıyla başlar. Etrafları Haşim’in adamlarıyla sarılıken ikili barışır. Haşim’in vicdanı elvermez ve adamlarını geri çeker. Ancak sevgililerin en mutlu anında Mehmet Orhan’ı vurur. Yaptığı anda pişman olur; Ebru’nun kollarında yerde yatarken Orhan’a “onun her şeye sahip olmasını kıskandığını”, “Ebru’nun onun bile olmasını istemediğini” söylerken “ölme” diye ağlar. Orhan, “*Ölmeyeceğim Keçi. Gülcan geri gelmedi. Dünya düzelmedi*” der; film boyunca her kavgalarından sonra olduğu gibi sigara ister. Böylece Orhan’ın affetmeyi öğrendiği ölüm anı aynı zamanda da aydınlanmaya vardığı an olur.

Filmin finali, iki açıdan katharsise erişimi engellemesiyle önem kazanır. Bunlardan ilki, romantik aşkın ve kutsal aile birliğinin sağladığı alışlageldik doyuma izin vermemesidir. Hamile kadının, üstelik de evlilik dışı tek başına kalması, Türk sinemasının “kutsal aile”⁹

9 Türk sinemasında aileye ilişkin olarak bkz. Abisel, N. (2005). “Türk Sinemasında Aile”. Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 73-102.

uylaşımı düşünüldüğünde uzlaş dışına uzanan bir çatlak olarak görülebilir. İkinci ve daha önemli olarak ise film, “benin sahip olma isteminin” yıkıcılığına gönderme yaparak sona erer. Karakterler ancak özgecilikleri ölçüsünde aklın ve esenliğin sesi olabilirler. Ne zaman birey kendi hırsının, hıncının ya da sahip olma isteminin peşine düşer, selamete erme umudu ortadan kalkar. Filmin finali bir “biz” bilincinden söz etmez; hele sınıfsal bir kolektife hiç atf yapmaz. Ancak “benim isteklerim/benim kinim” üzerinden “benin” reddedilişi “biz”in negatif tanımına olanak sağlar. Orhan bu yanlışlamaya ancak kendi ölümünü affederek varırken onun arınması, seyircinin doyumunun engeline dönüşür. “Dünyanın düzelmesine” yapılan vurgu daha iyiden neyi kast ettiği ve nasıl erileceği belirsiz kalsa da bireysel hınçların, isteklerin tatmini yerine herkes için daha iyi olan bir dünyanın umuduna yaptığı atıfla arzusunun perdesini aralar.

Feryada Gücüm Yok (1981)

Feryada Gücüm Yok, son derece karışık bir akışa ve derdini karakterlerin uzun söylevleri üzerinden aktarmaya çalışan, didaktik bir tona sahiptir. Filmin temel meselesi, 12 Eylül darbesini takiben sermaye ve devletin her kademesinde yer aldığı söylenen teknokratlar eliyle geliştirilen ve kitle iletişim araçlarıyla dayatılan tektipleştirici kültür endüstrisinin eleştirisidir (Karadoğan, 2005:128-131). Türkiye’nin geçirdiği neoliberal dönüşümün henüz başında yapılan bu tasvir, 1980’lerin ilerleyen zamanlarının haklı bir öngörüsüdür. Film, 1980 sonrası bir üründür ve doğrudan 1980’lerin şartlarına eleştiri getirmeye yönelir ancak yine de 70’lerden gelen bir sesle konuşur¹⁰. Bu nedenle filmi, 1970’lerin popüler kültürünün ve sanatının arzuyla kurduğu bağın 1980’lerde çözülüşünün bir betimlemesi; 70’lerin arzulayan kolektif olan halkına bir veda olarak da ele almak mümkündür.

Film, Şelçuk’ta bir kasabada geçer. Diğer filmlerden farklı olarak Orhan, yoksulluktan şöhrete geçiş yapmaz; hikayeye ünlü bir sanatçı olarak başlar. Diğerleri gibi bu filmde de kimi geçiş sahnelerinde, örneğin turistler ve tatilciler ile halk plajı görüntülerinin tezatlığı vurgulanacak şekilde sıralanmasıyla, farklı toplum kesimlerinin gündelik hayatları arasındaki uyumsuzluğa göndermeler yapılır. Ayrıca filmin ana karakterleri arasında yer alan Kaptan (Mete Sezer), kızı Pembe (Pembe Mutlu) ve ailesinin hayatı da bir yanı sıra “halk tabakasının” yaşamının resmine dönüşür. Ancak bu sefer hikayenin temel çatışması zenginler-yoksullar üzerinden kurulmaz; bürokrasi-sermaye-mafya ilişki üçgenini kişileştiren Oğuz (Nuri Alço) ve onun temsil ettiği yeni düzen ile “halkın sanatçısı” Orhan arasında geçer. Diğer taraftan Gören, kadın bedeni ve ahlâk ilişkisine dair göndermelerini bu filmde de sürdürür.

Hikaye, Orhan’ın arazisine yaptırmak istediği huzurevinin çalışmaları için kasabaya gelişiyle başlar. Film bir yandan Orhan ve kendisi gibi ünlü sevgilisi Müge (Müjde Ar) arasındaki aşkı betimlerken bir yandan da Oğuz’a karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Oğuz Altay Hacıpaşaoğlu, kara para aklamaktan uyuşturucuya, turizm yatırımlarından medyayı yönetmeye kadar sınırsız bir alanda etki gösteren bir holdinge sahiptir.

Gören, dönemin Türkiye’inde devlet, mafya ve özel sektör arasındaki ilişkilere dair eleştirilerini ve bu güç ağları içinde düzenlenen kültür politikalarının yaratacağı dönüşüme

¹⁰ Örneğin başrolünü İbrahim Tatlıses’in oynadığı 1982 yapımı *Alişan* da hem görsel estetiği hem de hikayesiyle dönemin “şarkıcı-türküçü filmlerinden” ve arabesk anlatısından farklı bir yerdedir. Gören bu filmde de yine sınıfsal bir gündelik hayat tasviri yapar ancak filmde arzuyla kurulan bağın eksik olduğu söylenebilir. Hatta filmde büyük oranda bir ‘yılgnlığın’, bir ‘gönül koymuşluğun’, bir ‘kırgınlığın’ izi vardır. *Feryada Gücüm Yok* 70’lerin isyankar talepkârlığı içinden seslenirken *Alişan*, 1980’ler Türk sinemasının küskün teslimiyetçiliğini sergiler.

dair tüm öngörülerini Oğuz üzerinden aktarır. Oğuz yaptığı uzun konuşmalarda para ve iktidar arasında bağ kurar, istatistiki verilere de değinerek uzun uzadıya kara paranın nasıl amlandığını anlatır, artık bankaların da bu işe dahil olduğunu söyler ayrıca kitle kültürü vasıtasıyla yeni bir nesil yaratma planlarını açıklar. Hem arsasını satmasını hem de ekibine dahil olmasını istediği Orhan'a daha ilk görüşmelerinden her şeyi kendi deyişiyile "açık açık" anlatır:

"(...) On yıl sonra yepyeni bir kuşak yetişecek. Kılığı kıyafeti, yediği içtiği, saç şekli, dinlediği müzik hep bizim tarafımızdan empoze edilecek. Yepyeni bir dünya kuracağız. İnsanların hangi kitapları okuyacağını, hangi filmleri seyredeceğini biz tayin edeceğiz. Zaten bu filmleri çeken de kitapları yazan da bizim ekibimiz olacak. Geniş bir sanatçı kadromuz var. En iyi ressam, tiyatrocü, besteci yazar ve yönetmen gibi elemanların hepsini bünyemizde topladık. Sen de bunlardan biri olacaksın (...)"

Böylece filmin 1980'lerin popüler kültür ve sanat ortamına dair eleştirileri de ortaya çıkar. Film, kitle iletişim araçlarını insanları yönetmek için kullanılan bir vasıta olarak ele alırken dönemin sanatçıların da sermayeyle girdiği ilişkileri eleştirir. Oğuz'un ekibinde yer alan ve filmin çeşitli yerlerinde görünen reklamcılar, "halkın sanatçısı" Orhan'ın karşısında Oğuz'un bahsettiği 'güdümlü' sanatçılar olarak yer bulur (Karadoğan, 2005:132). Aralarında birbirlerini *Amarcord'* u anlamamakla eleştirdikleri konuşmalar geçer; "reklamlarla halka verdikleri zararı, sekiz-on şiir, bir roman ya da bir sanat filmiyle" telafi edeceklerini söylerler; Oğuz'la kamuoyunu yönlendirmek üzere yürütecekleri kampanyaları konuşurlar.

Orhan, arsayı satmayı daha ilk konuşmadan reddeder ancak Oğuz bir düşünmesini söylediğinde uzatmaz. Diğer filmlerde olduğu gibi burada da Orhan'ın bir "düşünme payı" olması karakterin kuruluşu açısından önemlidir. Orhan ne kadar "kötünün" taleplerine ve tekliflerine meylenirse de filmlerde bir düşünme aralığı olması, onun anında hayır diyen kahraman değil önce düşünen, tartan, kimi zaman zaaf gösteren ama bu düşünme payının nihayetinde redde ve dirence eren bir karakter olmasını sağlar. Bu aynı zamanda filmlerin gücü tek bir kahramanın elinde toplamaktansa belirsizce de olsa "halk" olarak tanımladığı kitlelere yayma amacıyla da ilişkilidir. Nitekim bu, Müge ve Orhan arasında geçen konuşmayla da açığa çıkar. Müge, Oğuz'un tekliflerine ne cevap vereceğini sorduğunda Orhan bilmediğini söyler. Müge, "yarı-yasal bir güç, bir örgüt" olarak tanımladıkları Oğuz ve çevresinin Orhan'ı "ekonomik olarak ablukaya alabileceği" gibi "kamuoyunu da aleyhine çevirebileceğini" anlatır. Orhan'ın "Ne kadar zeki olurlarsa olsunlar, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar, onları yenecek bir güç vardır" sözleri ise finalde bu gücün halkla özdeşleştirilmesiyle umuda ve dirence bir atfa dönüşecektir.

İkinci görüşmelerinde Oğuz yeni nesil yaratma planlarını tekrar anlatır. Reklamlar, filmler, müzik, edebiyat ve basın, kağıttan kestiği şablon insanlara benzettiği yeni nesli yaratmada araçları olacağını söyler. Herkesin demokratik unsurlar olduklarını zannetmesi için kültür sanat çalışmaları da yapacaklarını, Sinematek gibi kültür kurumlarını destekleyeceklerini ifade eder. Televizyondaki müzik programlarını da denetimleri altına aldıklarını, artık Orhan'ın şarkılarının da televizyonda çalacağını ancak öncelikle sözlerin kendi denetimlerinden geçeceğini ifade eder. Bu sözler aynı zamanda yeni dönemde devletin denetiminin yerini sermayenin denetiminin almasına yapılan bir eleştiri olarak iş görür. Orhan'ın cevabı, filmin aydının ve sanatçının toplumsal konumuna dair tutumunu dillendirir:

“Ben bağımsız karakterliyim. Ne arsayı verebilirim de dediklerinizi yapabilirim. Huzur evini yaptıracağım. Ağzımdan çıktı bir kere, dönemem, bana yakışmaz. Hele denetlenen sözlere müzik hiç yapmam. Reklam filmlerinde de oynamam. Şu anda tek düşüncem, insanların insanca yaşamasıdır, robot gibi değil! Yani yürekleri kurumuş, duygusuz, beyinleri ise kurulu insanlar değil. Yaratacağınız yeni nesil için size alet olmayacağım!”

Böylece, *Aşkı Ben mi Yarattım*’da en açık halini bulan, *Kır Gönlünün Zincirini*’de ufak da olsa değinilen “halk konseri” sembolüne (ki bu filmin finali de bu sembolü sürdürecektir) uygun bir şekilde sanatçının yerinin zenginler ya da sermaye değil halkın yanı; görevinin halkını düşünmek olduğu düşüncesi bir kez daha yinelenir. Diğer taraftan önceki filmlerden farklı olarak bu sefer “insanca yaşamının” önüne konan, karakterin karşı durması, mücadele etmesi gereken engel yoksulluk yerine manipülasyon ve “tektipleşme” halini alır. Artık buradaki halk, hayatta kalma mücadelesi veren, ekme ya da dam derdinde olan halk değil; hislerinde ve düşüncelerindeki direnci ve özgürleştirici gücü kaybetme tehdidi altındaki halktır. Bu nedenle film, 80’ler Türkiye’sinde 70’lerin arzu siyasetinden kopuşun; arzunun yersiz-yurtsuz kaçış hatlarının yerine yerli-yurtlulaştırmış istemlerin geçeceği bir çağın uyarısına dönüşür.

Orhan’ın teklifi reddetmesinin ardından olay örgüsü Orhan ve Oğuz arasındaki mücadele üzerinden ilerler. Orhan tam Müge’ye evlenme teklif ettiği sırada vurulur. Bir başkası ise tetikçiyi vurur. Böylece yaralanıp denize düşen Orhan kasaba eşrafının yalancı şahitliğiyle aynı zamanda da cinayet zanlısı haline gelir. Bu noktada filmin bir görünüp bir kaybolan ahlâk eleştirisinin taşıyıcısı olan Müge’ye ve onun eşrafla ilişkisine dönmek gerekir. Nitekim Müge’nin filmin başında kasabaya gelişinden itibaren eşrafla ilgili anıları kesik, kısa görüntüler olarak yer bulur. Müge ne zaman bu karakterlerden biriyle karşılaşsa onun kendisine tecavüz edişinin imgeleri araya girer. Bunlar eylem çizgisini bozarken geçmişle şimdi, bellekle an arasında geçişler sağlar. Müge’nin bu anılarıyla ilgili detaylar ise ancak filmin ilerleyen kısmında, yalancı şahitlik yaptıklarında Müge’nin karşısına geçip yüzleşmesiyle açığa çıkar. Müge aslında daha önce bu kasabada yaşayan “dikişçi Hatice”dir. Sözü geçen eşraf Hatice’yi ilaçla bayıltıp tecavüz ettikten sonra iftira atmış ve kasabadan taşlanarak kovulmasına neden olmuştur. Babası ise dayanamayıp ölmüştür. Bu noktada filmin başında Kaptan’ın evinin duvarındaki fotoğrafa hüznle bakması da anlam kazanır; Hatice Kaptan’ın yeğenidir. Şu an “herkesin saygı duyduğu, aynı eşrafın “hanım efendi” diyerek peşinde döndüğü Müge, “saçı, dişleri, burnu, her şeyi değişmiş” Hatice’dir. Bu noktada *Kır Gönlünün Zinciri* filminde Gülcan’ın fotoğrafı gibi burada da Müge’nin hafızasındaki ve fotoğraftaki imgeler geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırırken karakteri de “ne ölü ne canlı/hem ölü hem canlı” haline getirir.

Müge’nin hikayedeki konumu, eşraf üzerinden simgelenen riyakar ahlâkçı söylemin silik de olsa bir eleştirisini verir. Diğer taraftan Kaptan’ın yalnızca bir iki küçük sahnede görülen, karnı burnunda, bir yandan çocuklarla bir yandan alışverişle yemekle uğraşan ve söylenen karısı Müge’yle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. İki kadının yan yana getirilmesi, filmde yoksul taşra kadınının hayatının zorlu yönlerinin (eleştirisinin olmasa da) tali ama incelikli bir tasvirinin görülmesini sağlar.

Müge’nin yüzleşmesinin ardından filmin çözüme doğru ilerleyişi başlar. Kaptan yeğeni olduğu anladığı Müge’yi bağrına basar. Kayıplara karışan Orhan’ın hayatta olduğunu öğrenir; gidip bulurlar. Müge’nin kandırmasıyla yalancı şahitleri tuzağa düşürüp kaçıtır ve konuştururlar. Orhan’ı temize çıkarmak için tetikçiyi bulurlar ancak karşılığında Pembe

kaçırılır. Onu da kurtardıklarında önlerinde tek engel kalmıştır o da Oğuz'un düzenlediği halk konserine yetişmektir.

Orhan'ın hayatta olduğunu öğrenince onu "gözden düşürmek" için plan yapan Oğuz ve adamları bir "Halk Konseri" düzenleyip kendi şarkıcıları ile Orhan'ı halk jürisi karşısında oylamaya sokmayı kararlaştırmışlardır. Tek kişi hariç jüriyi kendi adamlarından kurarlar. Plana göre, Orhan gelebilse dahi yenilecektir. Filmin finali Halkın Sevgisi Konseri'nde gerçekleşir. Bu sahneye ilişkin dikkat çeken ilk nokta konserin ismi ve siyasal bir pankartı anıştıran afiştir. Kırmızı zemin üzerinde sarı harflerle Dev Konser Halkın Sevgisi yazısı, algıda Dev-Halk halini alır ve darbe sonrası ortamında sansür koşullarına atılan ufak bir çalıma dönüşür. Öte taraftan beklenene uygun şekilde dinleyiciler Orhan'ın tarafını tutar. Orhan'ın sözleri filmin halkın gücüne ve sanatçının halka karşı sorumluluğuna dair mesajlarını dile getirir: "(...) *Ben sadece halkımı tanırım. Benim sevgim, benim aşkım halkıma*". Film Orhan'ın "*Kötüler ne kadar zeki olurlarsa olsunlar, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar onları yenecek bir güç vardır*" repliğini yinelemesiyle sona erer. "*O güç de...*" der ve cümlenin sonunu dinleyiciler alkışlarıyla getirdikten sonra Orhan şarkıya başlar: "*Bu dünyada bir kötüye / Kul olmuşsan canım diye, eyvah / Akan yaşı kaderinden / Bekliyorsan siler diye, eyvah (...)*".

Film, halkın sevgisiyle Oğuz'un bozguna uğratılması olarak Orhan'ın beklenen başarısıyla son bulur. Ne var ki "kötünün ortadan kaldırılması" diğer filmlerdeki gibi burada da yoktur. Oğuz bu seferlik başarısız olsa da hâlâ oradadır. Film, kahramanın bireysel başarısıyla tüm kötülükleri simgeleştiren bir diğer bireyi ortadan kaldırmasından sağlanacak bir adalet duygusuna izin vermez. Aksine bu anlamda katharsisin yerine halka umuda bağlanarak açık uçlu bir zafere erer; halen arzulayan bir kolektifin varlık ihtimalinin ortadan kalkmadığına erişir. Öte taraftan daha önceki konuşmalarında kendisini Orhan'a layık bulmadığını söyleyen Müge, Orhan sahnedeyken oradan ayrılır. Film, ana karakterinin de seyircisinin de tamamlanmış bir mutluluğa ermesine izin vermeyen bir aralık bırakır. Arzunun uzaktan da olsa görünmesini sağlayan ise yine bu aralıktır.

Dört Filme Toplu Bakış

Minör bir siyasal sinema, olanla değil oluşla; kayıp, orada olmayanların oluşuna imkan veren bir yaratımla; kamusalla özelin ayrımını tüm eylemlerin siyasallığına olanak verecek şekilde silikleştirmeye; kimliğin yeni kolektif biçimlerine yapılan bir çağrıyla; egemen dili kullanırken bozmayla ilgili bir sinema olarak düşünüldüğünde (Marks, 1994:260-262; Martin-Jones, 2009:225-227) Gören-Gencebay filmlerine de yeni bir anlam vermek mümkün olur. Bu filmlerin ne imge rejimleriyle ne anlatı ya da öykü düzlemleriyle dört başı mamur bir siyasal sinemaya ya da minör ifadeye eriştikleri iddia edilebilir. Yine de birkaç açıdan bir "orada olmayanları, kayıpları", oluşu, cevaplardansa hayal etmeyi hatırlatan bir "kekelemeye" en azından bir yakınlaşma olarak görülmeleri mümkündür.

Dört filmin de farklı öğeler üzerinden ancak tekrarlanan temalar dahilinde var olan toplumsal yapının birey, toplum, devlet ve yerleşik değerler arasında kurulan ilişki ağlarına dair (belirsiz ve sınırlı bir biçimde de olsa) eleştiri ürettiğini söylemek mümkündür. İlk olarak dönemin sol muhalefetinin kitlelerin yaşam koşullarına yönelik duyarlılığı, dört filme de dozu değişen şekilde yansımıştır. Bu duyarlılık en açık halini *Derdim Dünyadan Büyük*'te gecekonducuların, *Aşkım Ben mi Yarattım*'da ise sokak çocuklarının ve pavyon çalışanlarının yaşam koşullarının tasvirinde bulur. Öte taraftan her filmde yer alan kent görünümüleri, ne kadar belli belirsiz de olsa mekânı gündelikliği içinde imgeselleştirerek sınıfsallığıyla ilişkisinde

“görmeye” davet eder. Diğer taraftan filmler, karakterlerin ancak ötekilerle ve kitlelerle bağ kurduğu ölçüde güçlenebildiği bir anlatıyı izleyerek dönemin toplumsal hareketliliğinin bireyciliğe karşı kolektif birliğe yönelen ruhunun izlerini taşır. Ek olarak tüm filmlerde çıkarıcılık, lükse özenme, namus anlayışı ya da başlık parası gibi konulara uzanan bir değerler tartışması yer alır. Devletin ve bürokratik kurumların yapısı ise TRT’nin iğnelenmesinden *Feryada Gücüm Yok*’ta açıktan eleştirilmesine kadar değişen biçimlerde filmlerde yer bulur. Bu nedenle bu filmler, dönemin siyasal sinemacılar kuşağının önemli yönetmenlerinden Gören’in belirsiz ve dar kapsamlı stratejiler dahilinde de olsa arabesk türünün içine toplumsal muhalefetin izlerini eklemeyerek ana akım anlatı yapısında “çatlaklar” ve yeni kent yoksullarının imgeleminde inceden de olsa “kaçış hatları” üretme çabası olarak değerlendirilebilir. Tam da bu çabayla ilişkili olarak yeniden altını çizmek gerekir ki, bu filmlerin “rizomatik bir birlik” olarak çoğaltıcı bir sinemasal düşünce oluşturma gayreti olarak adlandırılan yanlarının, her şeyden önce ve ne söyledikleri ya da nasıl söylediklerinden öte; siyasal tasavvurla ana akım arabesk anlatı arasında kurulan çelişik-bütünleyici yanlarında yatmakta olduğu düşünülmektedir.

Gören’in bu filmleri, hangisinin nerede başlayıp nerede bittiği anlaşılmayacak bir ‘hem arabesk hem siyasal film / ne arabesk ne siyasal film’dir. Bu bileşkenin ilk özelliği olarak karşımıza toplumsal ilişkiler zeminine bakma zorunluluğu olarak çıkar. Filmler ister istemez sınıfsallığa göndermede bulunurlar. Ancak ne Şerif Gören sinemasının açık bir “sınıf” tasviri vardır¹¹ ne de arabesk kendisine içkin olan sınıfsallığı adlandıracak bir kavramsallaştırmaya sahiptir. Bu noktada hem seyircilerinin hem karakterlerinin melez yanını hatırlatmak gerekir; her ikisi de ne yeni düzenin (sanayileşmiş kent yaşamının ve bu yaşamın sınıfsal ilişkilerinin mevcut düzenine) ne de eskinin, “geleneksel” sayılanın (kırsal yaşama ait olduğu düşünülen değerlerin) değer kalıntılarına çapa atabilirler. Ne orada ne burada olabildikleri kadar “evsizleşirler”. Bu evsizlik ancak toplumsal katmanlar ve ilişkiler arasında örülen ağ içinde bir arayışa işaret edebilir. Dolayısıyla dört filmin dört farklı toplumsal katmandan gelen Orhan’ı da ancak bu evsizlik içinde cevaplanamayan soruların, yakalanamayan mutlulukların, “olabilir olan ama olamayanların” peşinde toplumsal alanı kat eder. Kaderleri üzerinde hükümleri yoktur ama her daim isyanları, arayışları vardır. Filmler bu arayışlara cevap vermedikleri ölçüde, müphemleştikleri ölçüde arzuya çağrıya dönüşürler. Kırık buz üzerinde yürümenin tekinsizliği, tedirginliği nasıl buzu “görünür” kılsa cevaba sahip olmamanın huzursuzluğu da toplumsal ilişkiler zeminine dikkat kesilmeye o kadar davet eder. Filmler arzuyu tanımlamayıp yalnızca sezdirdikçe toplumsal alandaki arzu ve kaçış hatlarıyla bireydeki imkanları arasında gidip gelmelere olanak sağlayan sinematografik bir karşılaşma yaşatır.

Sonuç

Öztürk (2018:25), “sinemanın hem hayatın içinde yer alan hem de hayatta taşan unsurları yakalama anlamında verili hayatların dışına çıkan, iki dünya arasında çatlaklar yaratan, iki dünya arasında gidip gelerek yeni oluşlar yaratan bir felsefe ürettiğini” ifade eder. Bu aynı zamanda sözlü ve yazılı felsefenin yanına üçüncü tür olarak sinematik felsefeyi de eklemek anlamına

11 Kayalı (2006:188), Gören’in sınıftan değil daha çok “halktan” bahsettiğini ifade eder. Benzer şekilde Karadoğan da (2005:33-34) Gören’in arabesk filmlerinde halka vurgu yapmakla beraber bu halkı sınıfsız bir topluluk olarak ele aldığını, zengin-yoksul ayrımı içinde ele alırken öteki olarak zenginlerin karşısına koyduğu halkı kaynaşmış bir kitle olarak tasvir ettiğini vurgular.

gelir. Dahası Öztürk'e göre sinema ile birlikte felsefe, yazının fildişi kulesinden yeniden pazaryerinin dünyasına inmiştir (2018:7-8). 1970'li yıllar Türkiye'sinde ise kent yoksullarının halk pazarlarının, dolmuş yolculuklarının ve kenar mahalle gençlerinin hayallerinin arka planında çalan fon müziği arabesktir. Tam da bu nedenle pazarın sesini siyasalın kavramlarıyla melezleme çabası olarak Şerif Gören filmleri, 1970'li yılların arzu dolaşimleri içinde çoğalan, merkezini çağın taşan arzusunda bulan özgün bir ittifak olarak görülebilir.

Diğer taraftan bu filmleri 1970'lerin ruhu içinde değerlendirmek gerekir. 1970'ler kolektif istemin ve kolektif için istemin, "bizim", hayatı arzulamanın yılları olduğu ölçüde *Köşeyi Dönen Adam*'ın, *Kibar Feyzo*'nun, *Bir Teselli Ver*'in yıllarıdır. 1980 ve sonrası hayatı kendisine istemenin, ben için istemenin, nesneyi talep etmenin; 2000'ler "ben"i talep edilen nesne haline dönüştürebilmeyi istemenin yıllarıdır. Bugünün popülerinin ise kulağı "kekelemelere" kapalıdır. Yine de arzu sonsuz; onu hayallemekse sinemaya içkin olduğuna göre, askıya alınmış olsa da o güç hâlâ oradadır.

Kaynakça

Aslan, Ş. (2013). *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent* (4. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Birdal, S. (2013). "Arzu ve Politika: '70'lere Dair Bir Haritalama Denemesi", *Toplum ve Bilim*, 128, s.84-103.

Cantek, L. (2008). "Mizah Dergileri ve Sol", Murat Gültekin (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 8: Sol* (2. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 1246-1257.

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (Çev. C. Soydemir, 3. Baskı) [Elektronik Kitap], İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia* (Trans. B. Massumi, 11. Baskı), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Demirel, T. (2009). 1946 - 1980 Döneminde "Sol" ve "Sağ". T. Bora ve M. Gülketingil (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 9: Dönemler ve Zihniyetler*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 413 - 450.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (Çev. R. Ögdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* (2. Basım), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk* (2. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde Yaşamak* (4. Basım), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 92-101.

Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş* (Çev. A. Utku & M. Erkan, 2. Basım), İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Hughes, J. (1997). *Lines of Flight*, İngiltere: Sheffield Academic Press.

Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*, Ankara: De Ki.

Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Kitabevi.

Kılıç, S. (2013). “Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması”, *Kaygı*, 21, s.95-110. Erişim: <http://kaygi.home.uludag.edu.tr/issues/2013/2013-21-8.pdf>

Kuyucak Esen, Ş. (2002). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Marks, L. U. (1994). “A Deleuzian politics of hybrid cinema”, *Screen*, 35(3), pp. 244-264.

Martin-Jones, D. (2009). “Demystifying Deleuze: French Philosophy Meets Contemporary U.S. Cinema”. W. Buckland (Ed.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, NY: Routledge, pp. 214-233.

Meriç, M. (2006). *Pop Dedik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1978). *Derdim Dünyadan Büyük* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1979). *Aşkı Ben mi Yarattım?* [Sinema Filmi]. Türkiye: Fatoş Film.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1979). *Kır Gönlünün Zincirini* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.

Soydan, S. (Yapımcı) & Gören, Ş. (Yönetmen). (1981). *Feryada Gücüm Yok* [Sinema Filmi]. Türkiye: Gülşah Film.

Turan, Ö. (2013). “Bu Sayıda... Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970’ler İçin Bir Çerçeve Denemesi”, *Toplum ve Bilim*, 128, s.3-15.