

TRT **aKaDeMi**

Hakemli Dergi | Cilt 3 | Sayı 5 | Ocak 2018

Sinema



TRTAKADEMi

Hakemli Dergi | Cilt 3 | Sayı 5 | Ocak 2018 | ISSN 2149-9446

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Adına

İmtiyaz Sahibi (Owner) Adnan Arıkanlı

Genel Yayın Yönetmeni (General Publication Director) Abdurrahman Çakır

Yazı İşleri Müdürü (Chief Executive Officer) Av. Maruf Okuyan

Editör (Editor) Erkan Durdu

Editör Yardımcıları (Assistant Editors) Yusuf Tufan Şenoğlu | Ekrem Özdemir

Sayı Danışmanı (Issue Consultant) Mehmet Fatih Cinoğlu

Redaktör (Redactor) Kasım Gezen

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Erkan Durdu | Prof. Dr. Serdar Öztürk | Prof. Dr. Füsun Alver | Prof. Dr. E. Nilüfer Pembecioğlu
Doç. Dr. Abdülhamit Aşşar

Danışma Kurulu (Advisory Board)

Prof. Dr. Hamza Çakır | Prof. Dr. Mete Çamdereli
Prof. Dr. Serdar Öztürk | Prof. Dr. Başak Solmaz | Prof. Dr. Emine Yavaşgel
Prof. Dr. Celalettin Vatandaş | Doç. Dr. Enderhan Karakoç | Mustafa Yılmaz
Mehmet Özcan | Murat Erol

Hakem Kurulu (Referees Board)

Doç. Dr. Aydan Özsoy (Gazi Üniversitesi) • Doç. Dr. Aytül Tamer Tosun (Gazi Üniversitesi) • Doç. Dr. Burcu Şimşek (Hacettepe Üniversitesi) • Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte (Hacettepe Üniversitesi) • Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa (Akdeniz Üniversitesi) • Doç. Dr. Ersin Özarslan (Gazi Üniversitesi) • Doç. Dr. Filiz Erdemir Göze (Gazi Üniversitesi) • Doç. Dr. Gülsüm Depeli (Hacettepe Üniversitesi) • Doç. Dr. İbrahim Hakan Dönmez (Gazi Üniversitesi) • Doç. Dr. İbrahim Yenen (Kastamonu Üniversitesi) • Doç. Dr. Mehmet Yılmaz (Ordu Üniversitesi) • Doç. Dr. Meral Özçınar (Uşak Üniversitesi) • Doç. Dr. Murat İri (İstanbul Üniversitesi) • Doç. Dr. Ali Karadoğan (Ankara Üniversitesi) • Doç. Dr. Rıdvan Şentürk (İstanbul Ticaret Üniversitesi) • Dr. Birol Demircan (Gazi Üniversitesi) • Dr. Erdem İliç (Başkent Üniversitesi) • Dr. Sarper Butev (Kastamonu Üniversitesi) • Prof. Dr. Abdullah Koçak (Selçuk Üniversitesi) • Prof. Dr. Aslıhan Doğan Topçu (Mersin Üniversitesi) • Prof. Dr. Gökhan Atlıgan (Ankara Üniversitesi) • Prof. Dr. Hidayet Hale Künüçen (Başkent Üniversitesi) • Prof. Dr. Mehmet Sezai Türk (Gazi Üniversitesi) • Prof. Dr. Ömer Özer (Anadolu Üniversitesi) • Prof. Dr. Rengin Ozan (İstanbul Üniversitesi) • Prof. Dr. Ruken Öztürk (Ankara Üniversitesi) • Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel (Başkent Üniversitesi) • Prof. Dr. Zakir Aşşar (Gazi Üniversitesi) • Prof. Dr. Ayşen Gül Akkor (İstanbul Üniversitesi) • Prof. Dr. Seçkin Özmen (İstanbul Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Aslı Kıcı (Selçuk Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Cengiz Temuçin Asiltürk (Beykent Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunali (Dokuz Eylül Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Engin Ümer (Ondokuz Mayıs Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Meliha Elif Demoğlu (Marmara Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Selçuk Ulutaş (Hacı Bektaş Veli Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Ümit Güvendi Ulutaş (Hacı Bektaş Veli Üniversitesi) • Yrd. Doç. Dr. Ersoy Soydan (Kastamonu Üniversitesi)

Web Teknik Sorumlusu Özgür Alican

Tasarım Merve Erdem

Baskı Özdoğan Matbaa Yayın Hed. Eş. San. Tic. Ltd. Şti.

İvedik OSB Matbaacılar Sitesi 1514.Sokak

No: 29 Yenimahalle - ANKARA

0 312 395 85 00 | www.ozdogandigital.com

Yayın Türü

Altı Aylık, Yerel Süreli Yayın

Ocak 2018

TRTAKADEMi, yılda iki sayı yayınlanan (Ocak - Temmuz) ulusal hakemli bir dergidir.

Yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir.

© Yayımlanan yazıların telif hakları TRT'ye aittir,

yayıncının izni alınmadan yazıların tümü, bir kısmı ya da bölümleri
çoğaltılamaz, basılamaz, yayımlanamaz.

TRT Genel Müdürlüğü Turan Güneş Bulvarı 06109 OR-AN ANKARA

www.trtakademi.net

İÇİNDEKİLER

5 • Editörden

MAKALELER

- 6 - 27 • **AYŞE DİLARA BOSTAN, SERPİL KIREL** / Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi
The Analysis of Women Representation Built in Disney Princess Narrative in Postmodern Era Through the Case of Moana
- 28 - 56 • **ÖMER OSMANOĞLU** / Tarkovsky Sinemasında Sanat ve Maneviyat İlişkisi: Andrei Rublev Üzerine Bir İnceleme
Relationship Between Art and Spirituality in Tarkovsky's Cinema: A Review on Andrei Rublev
- 58 - 75 • **AYŞE ASLI SEZGİN** / Sinemada Tehlikenin Yeni Anlatı Dili: Sosyal Medya İçerikli Gerilim Filmleri
New Exposition of Danger in Cinema: Thrillers with Social Media Content
- 76 - 93 • **ÖZLEM OĞUZHAN** / "Satıcı" ve Yeniden Ölümü: Poetik ve Pratik Bilimler Arasındaki Köprü Olarak Tragedya
"Salesman" and His Re-Death: Tragedy as the Bridge Between the Productive and the Practical Sciences
- 94 - 111 • **CAN DİKER** / 'Batı' İdeolojisinin 'Batı-Dışı'ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Ashgar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi
Creating the Ideology of 'West' from 'Non-West': Examining Academy Awarded Films of Ashgar Farhadi From the Perspective of Cultural Imperialism
- 112 - 137 • **TUNÇ YILDIRIM** / İntikam Alevi'nde Sovyet Montaj Üslubu Örneği
An Example of Soviet Montage Style in The Flame of Vengeance
- 138 - 163 • **YUSUF YALANIZ** / Sinemaya Konu Olan Eğitim Sistemlerinin Örgütsel ve Yönetimsel Sorunları
Organizational and Managerial Problems of Education Systems Which is Subject to Cinema
- 164 - 185 • **ERKE KESOVA** / Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi
Imagery of Turkish Intellectual in Winter Sleep
- 186 - 218 • **ERDAL DAĞTAŞ, NURSEN AYDIN, ÇAĞRI YILMAZ** / Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme
Political Economy of Cinema: An Evaluation on the Data of 2016
- 220 - 236 • **BERNA SİTERA DEĞİRMEN** / Haneke'nin Yedinci Kıta Filminde Kent Bireyciliği ve Filmin Robinson Crusoe Mitiyle Karşılaştırmalı Bir Analizi
Urban Individualism in Haneke's Seventh Continent Film and the Comparative Analysis of Film with the Myth of Robinson Crusoe
- 238 - 260 • **FATMA ÖZEN, MURAT ARPACI** / İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası
Historical Development of Cinema Industry In Iran: 1979 and After
- 262 - 283 • **MUSTAFA ERTEM** / Yabancı Film ve Programlarda Çeviri Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme
Evaluation on the Problems of Translation in Foreign Films and Television Programs

- 284 - 302 • **İBRAHİM YENEN** / Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi
An Historical Approach to the Specification of Religious Men in Turkish Cinema
- 304 - 321 • **EMRAH ALPARSLAN KONUKMAN** / Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinema'da Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı
Changing Movie Watching Habits and Reality of Hollywood in Cinema: The Attitude of Radio Television and Cinema Students to the Issue
- 322 - 321 • **İŞKİN ÖZBULDUK KILIÇ** / Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alınlanması: Recep İvedik Örneği
The Motivations that Effect the Movie Selection of Audience Experience and the Reception of Movies: The Example of Recep İvedik
- 344 - 360 • **AYBİKE SERTTAŞ** / Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı
Alienation and Technology-Based Dystopia in Cinema: Cyberpunk Narrative

RÖPORTAJ

- 362 - 372 • **DERVİŞ ZAİM** / Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır
- 374 - 382 • **MAJİD MAJİDİ** / Kendi Festivallerimizi Üretmemiz Gerekliyor
- 384 - 387 • **JASMİLA ZBANİC** / Sinema, Empati ve Dayanışma Kabiliyetimizi Artırabilir
- 388 - 392 • **HOCAKULU NARLİYEV** / Türk Dünyası Sinema Platformu Kurulmalı
- 394 - 399 • **ELİA SULEİMAN** / Bana Göre Artık Bir Dönemin Sonundayız

DOSYA RÖPORTAJ

- 400 - 403 • **NACER KHEMİR** / Filmler Birbirine Benzemeye Başlarsa, Her Şeyi Kaybederiz
- 404 - 408 • **ÜMİT ÜNAL** / Milyonlarca İnsan Çok Kötü Filmler Seyrediyor
- 410 - 415 • **ONUR SAYLAK** / Film Yarıştirma Kavramına Karşıyım
- 416 - 421 • **FADİK SEVİN ATASOY** / Kadın Sinemasını Güçlendirmek Gerekliyor
- 422 - 427 • **SERDAR AKBIYIK** / Kapitalizm Her Yerde Bağımsız Film Çekilmesine Engeldir
- 428 - 434 • **UĞUR VARDAN** / Cannes'ın Temel Hedefi Fransız Sinemasını Kurtarmaktır

ANALİZ / DEĞERLENDİRME

- 436 - 443 • **KURTULUŞ KAYALI** / Gelenekselliğin ve Farklılaşmanın İç İçte Geçmesiyle Şekillenen Türk Sineması Geçmişten Kopmadan Yenileşiyor
- 460 - 464 • **GÖKHAN ÖZCAN** / Filmler ve Öteki Filmler
- 466 - 468 • **İHSAN KABİL** / Sinemanın Konumu Üzerine
- 454 - 459 • **MEHMET FATİH CİNOĞLU** / Festival İdeolojisi ve Ekonomisi
- 460 - 469 • **FIRAT SAYICI** / 1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik

Yerlilikten Evrenselliğe Sinema

.....

Sinema, kendine özgü gerçeklik evreniyle geçmişten bugüne çağımızı anlamak ve anlatmak için başlangıç noktası teşkil edebilir. Bir yanıyla devasa bir ticaret hacmine sahip ekonomik bir sektörken bir yanıyla da ticari kaygıdan uzak, kültürel bir üretimden bahsediyoruz. Her iki durumda da sinemanın kitleleri etkileme ve yönlendirme gücü tartışmasız herkesin kabul ettiği ve kullanmak istediği bir potansiyel. Lumiere Kardeşler'in 22 Aralık 1895'te yaptığı ilk film gösteriminden bugüne değin, sinemanın kendini ifade ediş şekli, ekran kültürüyle etkileşim içinde dönüşmeye devam ediyor.

Metin Erksan, Mayıs 1988'de verdiği bir röportajda "Sinemaya gitmiyorum. Evde videodan film izliyorum. Hatta zahmet edip sinema salonuna gidenlere şaşıyorum" demişti. Aradan 30 yıl geçti ve bugün, sinema izleyicisinin eğilimi salondan çok dijital platformlarda film izlemeye doğru evriliyor. Başta bu dönüşüm olmak üzere, sinema endüstrisini etkileyen unsurları tüm veçheleriyle tartışmamız gerekiyor. Bu yüzden yayın kurulumuz, beşinci sayımızın konusunu "Sinema" olarak belirledi.

Her geçen sayıda kökleşmiş bir dergi olma yolunda önemli aşamalar katediyoruz. Bu sayımız konunun güncelliği ve kapsayıcılığının da etkisiyle çok sayıda akademisyenin ve araştırmacının ilgisine mazhar oldu. Her biri kıymetli 16 akademik makale, hakem kurulumuzun takdiriyle "Sinema" sayımızda yer aldı.

Bu sayımızda bir ilki gerçekleştirdik. Dosya konumuzla ilgili bir kamuoyu araştırması yaptırдық. Sinema izleyici eğilimlerini, festival izleyicilerinin görüşlerini, sektör paydaşlarının yorum ve önerilerini içeren "Sinema ve Festival" araştırmamızı akademi dünyamızın ve sinema sektörümüzün hizmetine sunuyoruz. Kamuoyu ile yakında paylaşacağımız bu araştırmayla birlikte festivallerin film üretim mekanizmalarına katkısını da bilimsel bir gözle okuma imkânı bulacağız.

Temmuz 2018'de yayınlanacak 6. sayımızın konusu "Ekran Kültürü". Yeni sayımızda görüşmek üzere.

Erkan Durdu

Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi

AYŞE DİLARA BOSTAN*
SERPİL KIREL**

Öz

Canlandırma sineması denilince akla ilk gelen ve tarihi en eskiye dayanan şirket olan Disney hem popüler sinemanın hem de canlandırma sinemasının geçirdiği evrelere paralel şekilde bir postmodernleşme süreci geçirmektedir. Postmodernliğin Disney evreninde görünürlük kazanması bir dizi sorunu da beraberinde getirmiştir. Bunlardan biri de ana akım sinema tartışmalarında masum bir düzenleme olmadığı dile getirilen temsil sorunudur. Disney için kuruluşundan günümüze kadar evrensel ve masum kabul edilen masal metinlerinden uyarladığı prenses anlatıları vazgeçilmezdir. Bu anlatılarda temsiller üzerinden sunulan rol modelleri, içinden geçilen döneme göre yeniden düzenlenir. Disney'in ilk prenses anlatısı olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler'den (1937) sonuncusu olan Moana'ya (2017) kadar kadın temsilinin evcimen, pasif ve güzel kadından cesur, aktif ve bağımsız kadına evrildiği görülür. Bu çalışmada en güncel örnek olan Moana üzerinden sözü edilen değişimin nasıl gerçekleştiği incelenmektedir. Kuramsal çerçevenin ilk adımında Disney'in bir form olarak prenses anlatısını nasıl kullandığına, ikinci adımında ise Prenses ve Kurbağa (2010) animasyonu ile başlayan postmodern dönemde hangi temsillerin görünür kılındığına odaklanılmıştır. Analiz kısmında ise Greimas'ın "eylemsel örneklem" ve "gösterge bilimsel dörtgen" modelleri tercih edilmiştir. Elde edilen veriler Moana animasyonunda kadının "güçlü, bağımsız, savaşçı" temsilinin, anlatının alt kodlarında daha farklı işlediğini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Disney, Temsil, Anlatı, Postmodern Anlatı, Greimas

Makale Geliş Tarihi : 20. 11. 2017

Makale Kabul Tarihi : 20. 12. 2017

* Arş. Gör., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

** Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

The Analysis of Women Representation Built in Disney Princess Narrative in Postmodern Era Through the Case of Moana

AYŞE DİLARA BOSTAN*
SERPİL KIREL**

Abstract

Disney is the most well-known and oldest corporation in the animation industry. It is now passing through a process of postmodernization like animation cinema in general and other forms of popular cinema. Postmodernity brings a new set of issues in Disney narrative. One of them is the problem of representation that is already seen far from being innocent in the mainstream cinema debates. "Harmless" princess tales are essential for Disney from the beginning of the company. In these tales, role models are modernized by the general trends of the era. From the first "princess tale", Snow White (1937), to the last, Moana (2017), representation of women shifted from domestic, submissive and pretty to brave, determined and autonomous. In this study, we will look for the change in Moana. First of all, we will review how Disney uses the form of "princess narrative". In the second step of theoretical evaluation, we will concentrate on "the postmodern turn" in the representation of women beginning from The Princess and the Frog (2010). In the analysis section, Greimas' "operative sampling" and "semiotics" models are used. The results have shown that in Moana animation, "strong, independent, warrior" representation of the women works differently in the subcodes of the narrative.

Keywords: Disney, Representation, Narrative, Postmodern Narrative, Greimas

* R.A., Marmara University, Faculty of Communication, Radio, Television and Cinema Department, İstanbul, Turkey

** Prof., Marmara University, Faculty of Communication, Radio, Television and Cinema Department, İstanbul, Turkey

1. Giriş

Temsil sorunu bütün kültürel ürünlerin çözümlenip değerlendirilmesinde olduğu gibi, çok geniş bir izleyici kitlesine seslenen animasyonlar için de kilit bir kavramdır. Animasyonların, “masum” bir dünyaya ait “boş zaman” eğlencesi olarak görülmeleri ve öncelikli olarak çocuk kitleyi hedef almaları, temsil sorununu bu çalışmanın odağında bulunan Disney Şirketi bağlamında daha da önemli kılmaktadır. Bütün popüler kültür ürünleri gibi Disney ürünleri de bireysel imgelemin değil, müşterilerinin en geniş bölümüne cazip gelmesi için bu ürünleri oluşturan büyük şirketlerin hesaplamalarının ürünüdür (Kolker, 2008: 99). Disney Şirketi, kuruluşundan itibaren bir yandan seyircinin zevk ve ihtiyaçlarını göz önünde bulunduran diğer yandan da dönemin getirdiği sosyo-ekonomik koşulların oluşturduğu kaygı ve beklentileri hesap eden anlatılar ile seyirci karşısına çıkmıştır (Booker, 2009). Disney’in ilk uzun metraj animasyonu olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’in (1937) bir masal uyarlaması olması bu bağlamda rastlantı değildir. Masal metinleri hem seyirciye aktarılmak istenen “rol”leri sunması bakımından hem de “pazar”da tüketilebilecek pek çok yan ürünü sunması bakımından şirketin dönüp dolaşıp başvurduğu anlatılar olmuştur.

Disney’in klasik, geçiş ve postmodern olmak üzere üç dönemde incelenen prenses anlatılarının¹ her biri, çekildikleri dönemle ilişkili olarak kadına dair farklı temsil düzenlemeleri sunar. Klasik dönemde (1937-1959) evcimen, domestik ve güzel prenseslerle idealleştirilen kadının karşısında, iktidarı ele geçirmeye çalışan ve sonunda kötülüğü nedeniyle cezalandırılan üvey anne ya da cadı temsili söz konusudur. Geçiş döneminde (1989-1998) yayınlanan prenses anlatılarında ise klasik dönemden farklı olarak prensesler kendilerine çizilen sınırları çeşitli şekillerde zorlayan karakterler olarak seyirciye sunulur. *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonu ile başlayan postmodern dönemde ise prensesler artık özgürlüklerini kazanmış, kimi zaman kendi işini kurmak isteyen kimi zaman ise evlilik kurumuna karşı çıkan karakterler olarak temsil edilir. Bu bağlamda, amacı her koşulda daha fazla seyirciye ulaşmak olan Disney Şirketi’nin prenses anlatılarında statik bir temsil düzenlemesine başvurmadığı açıklık kazanmaktadır. Bu çalışma, prensesler üzerinden inşa edilen ve dönemlere göre farklı rol modeller öneren temsil düzenlemelerinin masum ya da rastlantısal olmadıkları varsayımıyla hareket etmektedir. Değişen temsil düzenlemelerinin ardında Disney’in değişmeyen birtakım ideolojik düzenlemeleri de bulunmaktadır. Disney’in bir form olarak prenses anlatılarına yönelmesi ve bu anlatıları dönemlere göre şekillendirmesi, çalışma-

1 Bu noktada anlatı kavramının kendisine dair bir hatırlatma yapılabilir. Anlatı en kısa tanımıyla, belli bir zaman ve mekân dilimi içinde meydana gelen, sebep-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlanan olaylar dizisidir (Parla, 2008: 70). İnsanların dünyayı anlamalarının bir yolu olan anlatı, diğer anlamda bir “olayın yeniden sunumu”dur (Kıran-Kıran’dan akt. Parla, 2008: 70). Çalışmada sıklıkla anılacak “prensес anlatı”ları ifadesi de Disney tarafından uyarlanan masal, efsane, hikâye uyarlamalarına karşılık gelmektedir.

nın ilerleyen adımlarında şirketin ideolojisi bağlamında incelenecektir. Bunun için prenses anlatılarına geniş bir bakışın ardından, özellikle postmodern dönem prenses anlatılarına odaklanılacak ve *Moana* (2017) üzerinden Disney'in değişen kadın temsilinin ardında, anlatı evreninde nelerin değişip nelerin aynı kaldığına bakılacaktır. *Moana* animasyonunun anlatsal düzenlemelerinin anlaşılması için ise gösterge bilimsel analize başvurulacaktır.

2. Temsil Bağlamında Disney Prenses Anlatılarına Bakış

Stuart Hall'un ifadesiyle temsil, en geniş anlamıyla dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmaktır. Dahası, temsil, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçasıdır (Hall, 2002: 15). Popüler sinemada temsil meselesini tartışırken, temsiller aracılığıyla üretilen ve dağıtılan söylemlerin rastlantısal şekilde kurulmadığının akılda tutulması gerekmektedir. Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın sinemanın basit bir eğlence aracından çok daha fazlası olduğunu anlatırken vurguladıkları gibi, sinema toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel, söylemsel bir ürün ve kültürel temsil sisteminin bir parçası olarak işlev görmektedir. Uygun görülen biçimsel, tematik uyuşmaların seferber edilmesiyle üretilen filmlerde herhangi bir durum yansıtılmaktan çok, o durum için tasarlanan temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürülmekte ve seyirciye belli bir konum ya da bakış açısı telkin edilmektedir (2010: 17-18).

Disney prenses anlatıları bağlamında düşünüldüğünde, seyirciye belli bir bakış açısını kazandırmayı amaçlayan temsil düzenlemeleri, masalların en çok "Disneyleştirilme" (Disneyfied)² aşamalarında hissedilir. Bir masalın Disneyleştirilme sürecini anlatıya masalın orijinalinden farklı olarak eklenen ve uzatılan sahnelerde bulmak mümkündür. Disney'in uyarlama esnasında anlatılara eklediği motifler, masal metinlerinden dramatik sapmalara neden olmasının yanı sıra Disney'in ideolojisine dair düzenlemeleri de içinde barındırır.

Masalların uyarlandıkları dönemin koşullarına göre "Disneyleştirilmesi"nde *Pamuk Prenses* animasyonu bir prototip oluşturur. M. Keith Booker, ilk animasyon *Pamuk Prenses*'e bakılarak Disney'in ilk döneminde, genç seyircinin zevkleri ve ihtiyaçlarına dair hangi tahminlerle hareket ettiğini ortaya koymanın mümkün olduğunu ifade eder. Masalın orijinal sonundan farklı olarak *Pamuk Prenses*'in Prenses'in beyaz atına binerek sonsuz mutluluğa doğru yol alması, aynı dönem seyirciye sunulan pek çok popüler üründeki olduğu gibi, 1930'larda yaşanan Büyük

² "Disneyleştirme" (Disneyfied) kavramını M. Keith Booker, *Disney, Pixar and Hidden Messages of Children Films* (2009) başlıklı çalışmasında kullanır. Booker, kavramı Disney'in uyarladığı masallara kendi ideolojisinin uzantısı olan detaylar ve sahneler eklemesi bağlamında kullanır. Masalların Disney tarafından "yorumlanma" aşamaları Disneyleştirme kavramına işaret etmektedir.

Buhran ortamında seyirciyi rahatlatmak için düzenlenmiştir (2009: 2-11). Masal çalışmalarıyla bilinen Jack Zipes de *Pamuk Prenses*'te masaldan farklı şekilde vurgulanan tatlı cücelerin mutlu ve itaatkâr işçiler olarak temsilinin, 1930'ların Amerika'sındaki "başına buyruk iş gücü" ile zıtlık içerisinde olduğunu ifade eder (2002: 128).

Disneyleştirilme süreçlerinde kadın ve erkek rollerinin tanımlanması önemlidir. Disney filmlerinin Amerikan toplumundaki kadınların kadınlık davranışlarını belirlemede güçlü bir etkisi olduğu bilinmektedir (Davis, 2007). Prenseslik anlatıları Disney'in bu etkiyi yaratmadaki en güçlü araçlarından biri olarak görülebilir. Disney'in belirli masalları Disneyleştirme süreçlerinde Jack Zipes'in şu görüşü hatırlanmalıdır: Disney, peri masallarını bir tür olarak kurumsallaştırırken görsel imajların kendilerini çıktıkları metinden ayrı şekilde dayatmasına hizmet etmektedir. Bunun sonunda görsel imajların her biri kendi anlamlarını yaratmaktadır (1999: 343).

1939-1959 yılları arasında çekilen ve Disney prenses anlatılarının klasik dönemine ait olan *Pamuk Prenses*, *Kül Kedisi* ve *Uyuyan Güzel* animasyonları kadını özellikle ev içi alanla özdeşleştirir. Güzel, pasif, fedakâr ve evcimen rollerdeki prenseslerden beklenen erkekleri de evcimenleştirmeleridir. Bütün zorluklar karşısında sebat eden ve sonunda evlenerek sonsuza dek sürece mutluluğa erişen prenses temsili üzerinden kadınlara, erkekleri eve çekme ve sorumluluk sahibi yapma görevi yüklenmektedir. Bu bağlamda 1950'lerin ana mesajı, zorunlu olarak kadınların olgunlaşmasını ve sorumluluklarını kabul etmesini sağlamak üzerine kuruludur. Prenseslerin karşı karakteri olarak anlatılarda yer alan "öteki" kadınların (üvey anne, cadı vs.) anlatının sonunda cezalandırılmasıyla da "ideal" kadın rolüne uyma sorumluluğu pekiştirilir (Booker, 2009).

Disney'in küresel yayılımında masallardan uyarlanan prenses anlatılarının önemli bir rolü vardır. Disney masalların evrenselliğinden ve "masum" metinler olarak kolay kabul edilışinden yararlanmışır. Bir anlamda masallar da Disney'in "masum" görünümünü pekiştirmeye hizmet etmiştir. Prenses anlatılarının "geçiş" dönemini başlatan *Küçük Deniz Kızı* (1989) animasyonu yine bir masal metnine dayanır. *Küçük Deniz Kızı* teknolojik gelişmelerin canlandırma sinemasında görünürlük kazandığı bir animasyon olmasının yanı sıra toplumsal cinsiyet bağlamında da klasik dönemden ayrılan düzenlemeleri bünyesinde barındırır. Disney, *Küçük Deniz Kızı*'ndaki Ariel karakteriyle "güncellenen" bir prenses temsili piyasa sürer. Babası Kral Triton'un koyduğu sınırları sürekli aşan macera düşkünü Ariel, bir yandan daha "aktif" bir prenses görünümü sunarken diğer taraftan dış dünyaya duyduğu ilgiyle "kapital"ın bütün unsurlarını parlatır. *Kül Kedisi*'nde balo ayakkabısının fetişleştirilmesinde olduğu gibi, tüketim ideolojisi *Küçük Deniz Kızı*'nda da bir tema olarak sunulur (Booker, 2009: 53).

Geçiş döneminin diğer prenses anlatıları; *Güzel ve Çirkin* (1991), *Alaaddin'in Sihirli Lambası* (1992), *Pocahontas* (1995) ve *Mulan'da* (1998) da cesur, güçlü, akıllı, güzel kadın temsilleri sürdürülür. Bu dönemde, Disney'in çizgisinin çıkış noktasına göre "çeşitlendirilmiş" olduğu kabul edilmekle birlikte bu "çeşitlendirme"nin küresel dünya düzeninin bir uzantısı olduğu unutulmamalıdır. Dünyanın en geniş medya işletmesi olan Disney'in, toplumsal cinsiyet ve çok kültürlülüğe dair değişen "algı"dan uzak durması mümkün değildir (Cheu, 2013: 3-8). Öte yandan Disney'in temsil ve anlatı bağlamında izlediği her "yeni" yola, pazardaki yerini korumak ve geliştirmek için saptığı bir gerçektir. Disney tarafından lisanslanan ve "prenses çizgisi"ne dâhil edilen bütün ürünlerin, 2000 yılında 300 milyon dolar kazandırırken 2005 yılında bu kazancın 3 milyar dolara çıkması çok kültürlü prenses anlatılarının pazarda sunduğu imkânlarla açıklık kazandırır (Bruce, 2007: 243-248). 2000'lerde, beş yıl gibi kısa sayılabilecek bir sürede yaşanan bu artış, prenses anlatılarının yerelde olduğu kadar küresel pazardaki tüketiminin de arttığını göstermektedir.

3. Disney Prenses Anlatılarında Postmodernizmi Aramak

Disney kültürü, bütün diğer kültürel formlar gibi, tezatları içinde barındırır; pek çok Disney metni zıt okumalar için fırsat sunacak şekilde tasarlanmıştır (Giroux, Pollack, 2010). Disney'in prenses anlatıları bağlamında postmodern dönemi *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonu ile başlasa da, prenses temsilinin "girift"leşmesi geçiş dönemini başlatan *Küçük Deniz Kızı* animasyonu ile gerçekleşir. Disney anlatıları ve bu anlatılarda sunulan temsiller, klasikten postmoderne doğru daha katmanlı ve "kafa karıştırıcı" hâle gelmiştir. Temsil bağlamında yaşanan bu dönüşümde 1980'lerde Hollywood'da belirginleşen postmodernizmin yanı sıra küreselleşmenin yeni ideolojisi hâline gelen neo-liberalizm ve 1990'larda Disney'in çocuk film endüstrisindeki tek şirket olma özelliğini kaybetmesi de etkili olmuştur. DreamWorks, Pixar gibi şirketlerin 1990'larda çocuk film endüstrisine hızlı ve başarılı giriş yapmaları, Disney'in üretim ve pazarlama konusunda yeni manevralar yapmasını gerektirmiştir.

Postmodern yapıtlar Robert Kolker'in ifadesiyle herkes için her şey olmaya çalışan yapıtlardır (2008: 136). Disney'in postmodern prenses anlatılarında prensesin bir yandan özgürleştirilirken diğer yandan patriyarkal düzene tâbi kılınması Kolker'in ifade ettiği gibi herkese her şeyi sunmaya çalışmanın bir ürünü olarak yorumlanabilir. Geçiş döneminde her bir prenses anlatısı, hikâye içinde kendi kadın kahramanını ve onun birtakım yeteneklerini görünür kılar. Fakat anlatıların sonunda kadın kahramanların kurtuluşu, istediklerine kavuşmaları ya da dönüşümleri erkek kahramanların karar ve isteklerine bağlı kılınır. Disney'in *Mulan*, *Pocahontas* ve *Alaaddin'in Sihirli Lambası* animasyonlarında farklı hikâyelere ve

daha “güçlü” kadın temsillerine yönelmesi, bir yandan postmodern anlatının diğer yandan neo-liberal eğilimin gişede “iş yapar” olmasıyla ilişkilidir.

Modern zamanlarda masal dediğimiz anlatı sıklıkla burjuvanın veya muhafazakârların çıkarlarını desteklemek için araçsallaştırılmıştır (Bacchilega, 2016: 24). Disney’in vazgeçemediği masal metinlerini, postmodern dönemde de yine bu amaçla kullandığını öne sürmek mümkündür. Postmodern dönemi başlatan ve Barack Obama’nın başkanlık seçiminin hemen ardından piyasaya sürülen *Prenses ve Kurbağa* (2009) animasyonunda Tiana’nın bir prenses olmadığı için kurbağayı öptüğünde kendisinin de kurbağaya dönüşmesi, bu bağlamda düşündürücü bir düzenlemedir (Kirel, 2010). Nihai olarak “ilk siyahi prenses” olarak pazarlanan Tiana karakteri, Disney evreninde “dönüştürme” gücüne sahip olanın hep seçilmiş sınıf olduğunu vurgulamaya hizmet etmektedir.

Maria Tatar’ın ifadesiyle “bazı masallar sürekli yeniden paketlenmekte ve sıcak kek gibi satılmaktadır” (1992: 235). Postmodern prenses anlatılarında, bu “yeni-paketleme” işlemi, anlatılardaki çok katmanlılık, parodi, ironi ve anlatı kahramanlarının belirsizliğiyle gerçekleşir. Örneğin klasik dönemdeki “iyi” ve “kötü” kadın temsilindeki netliğe postmodern prenses anlatılarında rastlanmaz. Postmodern dönemde yeni roller ve kimlikler, belli belirsiz, bir anda ya da dağınık şekillerde sunulabilmektedir. Fakat Disney, prenses anlatılarının her döneminde, seyirciye “seçilmiş” sınıfın hikâyesini aktarmaya devam eder. Postmodern dönem anlatıları, “ironi” ile uyarlandıkları metinlerin orijinal hâllerindeki “doğalmış gibi görünen” mitleri ve kalıpları bozar görünür. *Karlar Ülkesi* (2013) animasyonunda “ilk görüşte aşk” ya da “hayat öpücüğü” mitleriyle oynanmasında olduğu gibi. Öte yandan Disney ironiyle zeminini sarstığı mitlerin yerine yine kendi “sınıf” ve “cinsiyet” ideolojisine dair düzenlemeleri yerleştirmeyi sürdürür. Christina Bacchilega, *Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri* başlıklı çalışmasında, farklı formlarda karşımıza gelen postmodern masalların, “metinleri yeni bir okuma faaliyetine tâbi tutarak, böylece atıl kalmış veya unutulmuş ihtimalleri hikâyenin tekrarlanmasından çıkararak yeniden hayatımıza taşıdığını” vurgular (2016: 47). Otoriteyi sarsan, “isyankâr” postmodern masalların da olduğunu söyleyen Bacchilega, masalları postmodern dönüşümlere uğratan nedenlerin çok katmanlı olabileceğine dair vurgu yapmayı da unutmaz. Kimi postmodern çalışmalar, klasik masallardaki toplumsal cinsiyet algısını sorgulayabilmektedir, fakat bunun yanı sıra “sorgulanmayan bir öznellik veya anlatı modeli içerisinde yeniden yazmak suretiyle” bu algıyı yeniden üretebilmektedirler de. Toplumsal cinsiyet meselesi “doğalmış gibi görünen olayların doğallığını bozma stratejilerinin kaçınılmaz ve öncelikli olarak birbirine ekleneneceği yer” olması bakımından önemlidir (2016: 48). Disney’in postmodern prenses anlatılarının, Bacchilega’nın

kategorize ettiği postmodern masallardan ikinci türe dâhil olduğunu söylemek mümkündür. *Prenses ve Kurbağa* (2009), *Karmakarışık* (2010), *Cesur* (2012), *Karlar Ülkesi* (2013) ve *Moana* (2017) animasyonları “klasik” anlatıdaki “zayıf”lıkların üzerine giderek “yeni” bir anlatı kurmakla birlikte, kurulan yeni anlatıların “isyankâr” metinler olmaktan ziyade, geniş kitleleri yakalamak için işlenmiş çok katmanlı metinler olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Postmodern Bir Prenses Anlatı Örneği Olan Moana’nın Gösterge Bilimsel Analizi

Çalışmanın analiz kısmında amaçlanan, *Moana* örneği üzerinden, postmodern dönemde değişen temsil düzenlemelerinin arka planındaki anlatsal kodların ne şekilde kurulduğuna bakmaktır. Mieke Bal, “eleştirel anlatı biliminin” amacını, “anlatının öznelliğinde geçerli olan ideolojinin” resmini çizmek olarak ortaya koyar. Bacchilega, Mieke Bal’ın Althuseserci bir “ideoloji” tanımını takip ettiğini, “ideolojinin doğallaştırıcı (normalleştirici) gücüne, tutarlı gibi görünen bir özneyi esasında söylemsel olarak üretmesine ve bir toplumun temsilleriyle bir öznenin konumlarını ayrımcı, yani hiyerarşik olarak şekillendirmesine vurgu yaptığını” ifade eder. İdeoloji başarılı olunca, özne içine sokulduğu konumları, “bu konular doğalmış” gibi algılar. Bu şekilde tarif edilen ideolojiler, toplumsal kurumların ve uygulamaların meşrulaştırılmasına, sürdürülmesine ve aynı zamanda gücün eşitsiz dağılımına; bu sayede de bilinçli ve bilinç dışı ihtiyaç ve arzuların tatmin edilmesine ve çatışmaların üstünün örtülmesine katkı sağlamaktadır. Bacchilega, buradan hareketle, eleştirel anlatı biliminin başlıca görevinin “anlamı stratejik olarak nasıl ifade ettiğini –ve öznelliğini– açmak suretiyle anlatının dayattıklarını görünür kılmak” olduğunun altını çizer. Bu işin yapılabilmesi bir metnin içinde yer alan özne rolleri, konumlar ve eylemlerden oluşan “ağın izini sürmek, sonrasında da anlatı ve toplumsal normlara dayanarak ideolojik olarak üretilmiş bu öznelliği incelemek” gerekmektedir (2016: 39).

Eleştirel anlatı bilim ve gösterge bilimsel çözümleme, Disney prenses anlatılarının arka planında işleyen ideolojiyi açık etme imkânını sağlaması bakımından bu çalışma için kullanışlı görülmüştür. Anlatı araştırması, metinlerin yapısını çözümlemekle sınırlı kalmayıp aynı zamanda metnin içindeki anlamı ve ideolojilerin kuruluşunu da incelemektedir (Parla, 2008: 71). Bu bağlamda, Disney’in postmodern dönemine ait olan *Moana* örneği üzerinden yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru bir okuma süreci gerçekleştirilecek ve metnin alt kodlarında “dayatılan” mesajların neler olduğuna bakılacaktır.

4.1. Yönteme Dair:

Hem dilsel hem de dil dışı gösterge dizgelerinin taşıdığı anlamların üretiliş biçimlerini araştıran A. J. Greimas, anlatıların çözümlenmesi için yüzeyden derin yapıya doğru giden üç aşamalı bir yöntem geliştirmiştir. Doğrudan doğruya anlam üretiminin süreçlerine yönelen bu bilimsel tasarı, katı ve değişmez kuralları olan betimleyici bir dil olmak yerine, varsayımsal-tümdengelimli bir yaklaşımla hem tutarlı bir kuram olarak kurulmayı hem de çok değişik anlam evrelerini çözümlenerek kuramı sürekli geliştirmeyi amaçlar (Rıfat, 2012: 103). *Moana* animasyonunun analizinde de anlatının katmanları Greimas tarafından geliştirilen söylem çözümlenmesi, eyleyensel örnekçe ve temel anlam-derin yapı karşıtlıklarıyla açıklanacaktır.

Söylem çözümlenmesinde anlatının özetine, anlatıda yer alan karakterlerin özelliklerine ve bu karakterlerin hangi özelliklerinin ön plana çıkarıldığına bakılacaktır. Eyleyensel çözümlenmede anlatı; kişi, olay, zaman ve uzam göz önünde bulundularak kesitlere ayrılacaktır. Eyleyensel örneklem, Greimas'ın Rus halk bilimci Propp'un masallarda ortak bulunduğunu saptadığı otuz bir işlev ve yedi eylem kişisine dair kuramının üzerine inşa ettiği bir çözümlenme yöntemidir. Gösterge bilimsel çözümlenmede bir metni ya da bir sözceyi "okuma birimleri"ne ayırma işlevine kesitleme denir. Kesitleme metnin dizimsel eksenine uygulanır; hem anlam hem de içerik açısından çözümlenmesi yapılarak birbirine eklemlenmiş metin parçaları belirlenir. Kesitlemenin belirlenmesinde mantıksal bir sınır yoktur (Rıfat, 2012: 145). Bu çalışmada eyleyensel örneklem bağlamında anlatı kesitlere ayrılırken Propp'un saptadığı otuz bir işlev göz önünde bulundurulacaktır. Propp'un masallarda ortak olarak saptadığı; uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş ânı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyülü nesnenin alınması, iki krallık arasında yolculuk (bir kılavuz eşliğinde yolculuk), çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanınma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme (Propp, 2011) işlevlerinin *Moana*'da hangi karakterler tarafından gerçekleştirildiğini ortaya koymak, animasyonda öne çıkarılan özgür kadın temsilinin anlatı kesitlerinde nasıl bir karşılığı olduğunu görmeyi sağlayacaktır.

Çözümlenmenin üçüncü adımında ise anlatının temel anlam-derin yapı karşıtlığını kuran ve Greimas tarafından geliştirilen gösterge bilimsel dörtgen modeli kullanılacaktır. Metnin derin yapısındaki anlamı ortaya çıkarmaya çalışan gösterge bilimsel dörtgen modeli, bir anlam evreninin gerçekleşmesini sağlayan gösterge birimciklerin oluşturduğu ilişki ağı olup, birimler arasındaki karşıtlık, çelişkinlik

ve içerme ilişkilerinin eklemeliğini gösteren mantıksal bir örnekçedir (Akbulut, 2008: 24). Bu modelle *Moana* animasyonunun derin yapısında kurulan karşıtlıklar tespit edilecek ve kadın temsilinin bu karşıtlıklarda ne şekilde konumlandırıldığına dikkat çekilecektir.

4.2. Moana Animasyonunun Olay Örgüsü

Moana, Matunui adasının şefinin kızıdır. Çocukluğundan itibaren adanın dışına çıkma, okyanusa açılma hayalleri kurar. Büyük annesinin anlattığı efsanelerin bu hayaldeki payı büyüktür. Efsaneye göre, geçmişte yaratma gücüne sahip Te Fiti adında dişi bir ada vardır. Kötü güçler onu kıskanmış ve adanın yaratıcı gücünün kaynağı olan kalbi çalmak istemiştir. Yarı Tanrı Maui, şekil değiştirmesini sağlayan kılıcıyla günün birinde adaya ulaşmış ve kalbi çalmıştır. Kalbi yerinden sökülen ada hızla karanlığa bürünmüştür. Maui de yol boyunca diğer kötü güçlerle çarpışmış, en son Te Ka adında alevden bir devle karşı karşıya gelmiştir. Bu çarpışmada Maui'nin kılıcı ve çaldığı kalp okyanusun derinliklerine giderken Maui'yi bir daha gören olmamıştır. Günün birinde adadan biri kalbi ve Yarı Tanrı Maui'yi bularak Te Fiti'ye ulaşacak ve adaya kalbini geri verecektir. Bu efsaneyi heyecanla dinleyen Moana, babası tarafından sürekli okyanustan uzak tutulur. Babası, adanın dışının tehlikeli olduğunu, Moana'nın ileride adanın yeni şefi olacağını, o yüzden güvende kalması gerektiğini söyler. Yıllar geçer, Moana büyür ve şef olur. Her şey iyi giderken bir gün hasat edilen ürünlerin hepsi çürük çıkar. Balıkların ağlarına hiç balık gelmemeye başlar. Artık şef olan Moana, açılarak resifin ilerisinde balık tutmayı önerince babası buna şiddetle karşı çıkar. Bunun üzerine büyükannesi Moana'yı adanın gizli bir mağarasına götürerek gezgin olan atalarını keşfetmesini sağlar. Nesiller boyu gezerek yeni adalar keşfeden ataları Maui'nin kalbi çalması- nın ardından bin bir türlü uğursuzluğa yakalanmış, tekneleri batmış ve verdikleri kayıpları yüzünden Matunui'ye yerleşerek bir daha okyanusa açılmamıştır. Yeni gelen nesillere de hep adanın güvenli, dışarının tehlikeli olduğu anlatılmıştır. Fakat Maui'nin sebep olduğu lanet, sonunda Matunui'ye de ulaşmış ve balıkları kurutmuştur. Efsanedeki gibi, birinin laneti sona erdirmesi gerekmektedir. Okyanusun seçtiği kişi Moana'dır. Daha bir bebekten okyanusun kenarına gittiği bir gün okyanus tarafından kutsanmıştır. Okyanus Te Fiti'nin kalbini Moana için kumsala bırakmıştır. Büyükannesi o gün bu olaya tanık olmuş ve kalbi Moana için saklamıştır. Moana'nın yapması gereken Yarı Tanrı Maui'yi bulmak ve kalbi Te Fiti'ye geri götürmektir. Bütün bunları öğrenmesinin ardından atalarından kalan bir tekneyle yola çıkan Moana, okyanusun yardımıyla Maui'nin olduğu adaya ulaşır. Maui'yi kendisine rehberlik etmesi için ikna ettikten sonra ikilinin yolculuğu başlar. Yolda türlü belaları atlatan ikili Te Fiti'ye yaklaştıklarında karşılıklarına Te Ka çıkar. Moana, okyanusun ve Maui'nin yardımıyla Te Fiti'ye ulaştığında adanın olması gereken

verde büyük bir boşluk görür ve o an Te Ka'nın aslında kalbi yerinden sökülmiş Te Fiti olduğunu anlar. Kalbi sökülünce kuraklaşan Te Fiti, alevler saçan tehlikeli bir canavara dönüşmüştür. Moana, kalbi Te Ka'ya verir ve Te Ka yeşillenerek Te Fiti'ye dönüşür. Böylece felaketler silsilesi sona erer.

4.3. Animasyondaki Karakterler

Moana: Cesur, zeki ve çevik bir kızdır. Anlatı boyunca "seçilmiş" bir karakter olduğu vurgulanır. Okyanusa ve babası tarafından çizilen sınırları aşmaya karşı içinde güçlü bir istek vardır. Büyükannesi ve annesinin cesaretlendirmesi sonucu Maui'yi bulmak üzere yola çıktığında pek çok zorlukla karşılaşır. Okyanusun ve kendi cesaretinin yardımıyla zorlukların üstesinden gelir. Maui'yi bulduğunda kendisiyle yola çıkması için onu ikna etmesi gerekir. Maui'nin kendisini küçümsemesine rağmen yol boyunca onun yanında durmaktan ve kendisini tehlikeye atmaktan vazgeçmez. Yolculuk esnasında ikilinin karşılaştığı pek çok güçlüğün üstesinden gelen Moana olur. Fakat yine de Maui'nin kendisine okyanusta yolunu nasıl bulacağını öğretmesine ihtiyaç duyar.

Maui: Yarı Tanrı olan bir insandır. İri yarı ve fazlasıyla maskülen bir görüntüye sahiptir. Moana tarafından bulunduğu yüzyıllardır yaşadığı adadan kaçmak için onun teknesini ele geçirir ve okyanusa açılır. Moana'nın okyanus tarafından kutlandığını anlayınca beraber yolculuk yapmaya mecbur kalır. Yolculuğun başında kendini beğenmiş, kayıtsız ve Moana'yı küçümseyen bir tutumu vardır. Yolculuğun ilerleyen zamanlarında, Moana kendisini tehlikeye atıp kancasını kurtardığında Moana'ya karşı düşünceleri değişir. Uzun zaman geçmiştir ve artık kancasını kullanamaz hâdedir. Bu defa Moana, Maui'nin "zayıf" yönünü keşfeder. Maui, kalbi insanlar tarafından sevilme için çalmıştır, fakat sonrasında lanetlenmiştir. Kancası olmadan Maui bir "hiç" olduğuna inanmaktadır. Moana, Maui'yi bunun aksine inandırır. Moana'nın cesaretlendirmesiyle Maui kancasının kontrolünü yeniden ele geçirir. Aralarında gelişen dostluk sonucu Moana'ya kendi bildiklerini öğretir. Te Ka ile yeniden karşılaştığında, kancası büyük zarar görür. Bunun için Moana'yı suçlar ve onu terk eder. Sonrasında Moana tam Te Ka tarafından vurulmak üzereyken yardım için geri döner. Yolculuğun başındaki kibirli Yarı Tanrı Maui, yolculuğun sonunda fedakâr Maui'ye dönüşür. Te Ka, kalbine kavuşup Te Fiti olduktan sonra ise Maui'ye yeni bir kanca vererek onu ödüllendirir.

Te Ka/Te Fiti: Hikâyenin başında yaratıcı güce sahip bir ada olarak tanıtılan Te Fiti, kalbi çalınca alevler saçan canavar Te Ka'ya dönüşmüştür. Te Fiti ile Te Ka'nın aynı "yaratık" olduğunu ilk anlayan Moana olur. O âna kadar Te Ka, adalara lanetini ulaştıran bir canavar olarak bilinir. Moana, kalbi yerini koyduktan sonra Te Ka yeşererek eski "yaratıcı" hâline dönüşür.

Büyükanne: Moana'yı harekete geçiren karakterdir. Çocukluğunda anlattığı efsanelerle Moana'yı etkiler. Büyüdüğünde ise Moana'nın atalarının gezgin olduğu bilgisine ulaşmasını sağlar. Okyanusa açılması, Maui'yi bulması ve laneti sonlandırması için Moana'yı cesaretlendirir. Moana ne zaman tereddütte düşse, onu yeniden cesaretlendirir. Te Ka ile çarpışmalarının ardından Maui, Moana'yı yalnız bıraktığında, büyükannesi vantuz balığı olarak Moana'nın yanına gelir. Hikâyenin "büyücüsü" büyükannedir. Moana'ya hayaller gördürerek her seferinden yeniden yola devam etmesini sağlar.

Diğer Kişiler: Baba, Anne. Moana'nın babası, anlatının başında, Moana'nın resiflerin ilerisine gitmesine izin vermeyen "koruyucu" figür olarak tanıtılır. Gençliğinde en yakın arkadaşıyla okyanusa açılan baba, o macerada arkadaşını kaybetmiş ve okyanusa açılmanın lanetli olduğuna inanmıştır. Bu hikâyeyi Moana'ya anlatan annesidir. Annesi, Moana'nın destekleyicilerindedir.

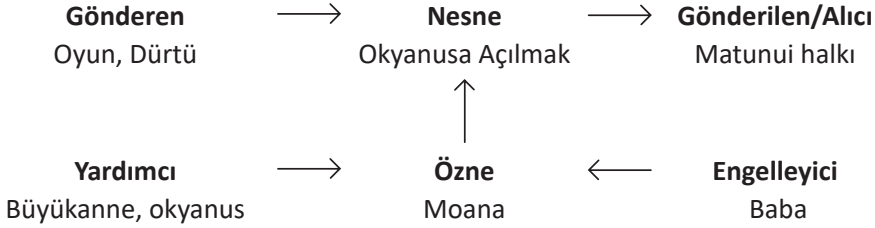
4.4. Anlatısal Düzey ve Hikâyenin Kesitleri Bağlamında Eyleysel Örneklem

Moana, Pasifik adalarından Matunui'de ve okyanusta geçer. Moana'nın çocukluğuyla başlayan hikâye, Moana'nın adanın şefi olması ve adanın üzerine çöreklenen laneti ortadan kaldırmak için çıktığı yolculukla devam eder. Adanın içi ve dışı farklı uzamlar olarak düzenlenmiştir. Babası adanın dışının tehlikeli, içinin güvenli olduğu bilgisini sürekli tekrarlar. Moana'nın her uzaklaşma teşebbüsünü engeller, sürekli onu gözetler. Babası korumacı bir tahakküm duygusunun uzamı olurken, büyükannesinin desteğiyle Moana cesaretin uzamıdır. Okyanus tarafından seçilen Moana'nın, yolculuk esnasında en büyük yardımcısı yine okyanusun kendisidir. Maui ile ilk karşılaşmalarında, Maui kendini beğenmişliğin uzamıdır. Yolculuğa çıktıklarında Moana özverinin uzamı olurken Maui umursamazlığın ve bencilliğin uzamı olmaya devam eder. Moana'nın, Maui'nin maskülen görünümünün ardındaki zayıflığı bulması ve onu anlamasının ardından Maui, eğitici ve destekleyici bir kimlik kazanır. Moana yolculuğun sonunda Te Ka ile Te Fiti'nin aynı yaratık olduğunu anlayarak aynı zamanda bilgeliğin de uzamı olmaktadır. Maui, kalbini çaldığı Te Fiti'den özür dilerken çocuksulaşır. Doğa Ana'nın uzamı olan Te Fiti ise önce kaşlarını çatar sonra Maui'yi affeder, hatta ödüllendirir. Anlatıyı; 1- çocukluk, efsane ve kutsanma, 2- uğursuzluk, çatışma ve karar, 3- Moana ve Maui'nin yolculuğu, 4- yolculuğun sonu ve çözülme kesitlerine ayırmak mümkündür.

4.4.1. Kesit: Çocukluk, Efsane ve Kutsanma

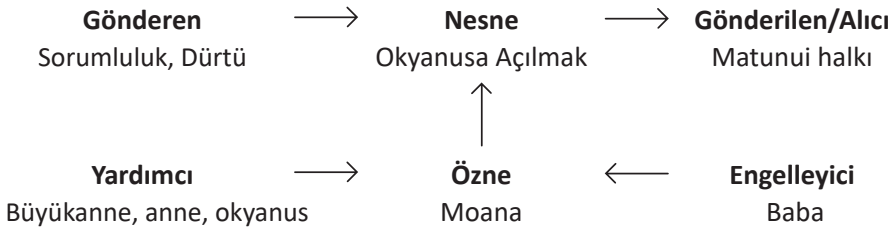
Büyükannesinin efsanelerini dinleyerek büyüyen Moana, bebekliğinden itibaren içinde okyanusa açılmaya dair karşı konulmaz bir istek duyar. Büyükannesinin Maui ile Te Ka efsanesini anlattığı bir gün, henüz küçük bir çocukken, okyanusun

yanına iner ve okyanus tarafından kutsanır. O gün, okyanus efsanedeki Te Fiti'nin kalbini Moana'ya sunar. Moana'yı arayan babası, onu okyanusun yanında bulunduğu korku içindedir. Moana, okyanusun yanından ayrılmak istemezken; babası onu okyanusun tehlikelerini anlatarak oradan uzaklaştırır. Çok küçük olmasına rağmen, günün birinde adanın şefi olacağını, o yüzden güvende kalması gerektiğini söyler. Birinci kesitte, Moana'nın okyanusa karşı olan yoğun ilgisi ve babasının onu güvenli gördüğü alanda tutma çabası anlatılır.



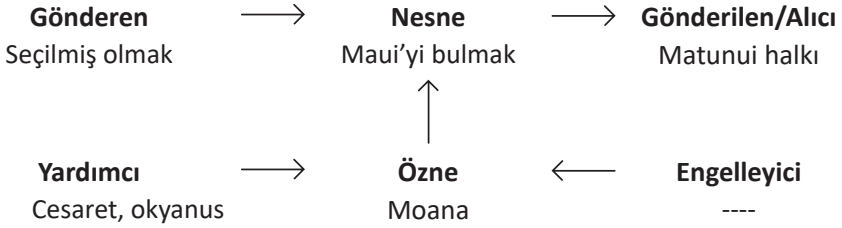
4.4.2. Kesit: Uğursuzluk, Çatışma, Karar

Moana büyür ve Matunui'nin şefi olur. Sorunları çözme konusunda çok kabiliyetlidir. Her şey iyi giderken bir gün toplanan hasatlar çürük çıkar. Ağlara hiç balık gelmemektedir. Moana, resifin ilerisinde avlanmayı önerince babası sert bir şekilde karşı çıkar. Fakat Moana yalnız kaldığında kendisine engel olamaz. Okyanusa açılır ama başarısız olur, bir kaza atlatır ve kendisini sahile zor atar. Olanlara tanık olan büyükannesi, Moana'nın kırılan cesaretini onarmak için onu adanın gizli mağarasına götürür. Moana orada atalarının gezgin olduğunu keşfeder. Te Ka'nın laneti okyanusu sarınca çok fazla tekne batmış ve kabile çok kayıp vermiştir. Bunun üzerine kabile büyükleri gezginliği bırakmıştır. Fakat kaçtıkları lanet sonunda Matunui'ye de ulaşmıştır. Büyükannesi kalbi Moana'ya vererek, Yarı Tanrı Maui'yi bulmasını ve kalbi yerine koyarak laneti sonlandırmasını ister. Moana, büyükannesinin desteğiyle, babasının tüm itirazlarına karşı koyarak atalarından kalan teknelerden biriyle okyanusa Maui'yi bulmak üzere açılır.

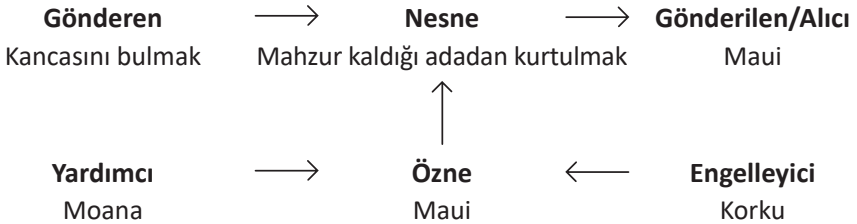


4.4.3. Kesit: Yolculuk

Bu kesit Moana'nın Maui'yi bulması ve birlikte çıktıkları yolculukta atlattıkları maceralarla geçer. Moana, seçilmiş olmanın sorumluluğuyla Maui'nin olduğu adaya doğru yola çıkar. Okyanus yolculuğu onu zorlar; uyuyakalır, yolunu şaşırır, fırtına çıktığında teknesi döner vs. Zor durumda kaldığı her koşulda, okyanus Moana'ya yardım eder ve Maui'yi bulmasını sağlar.

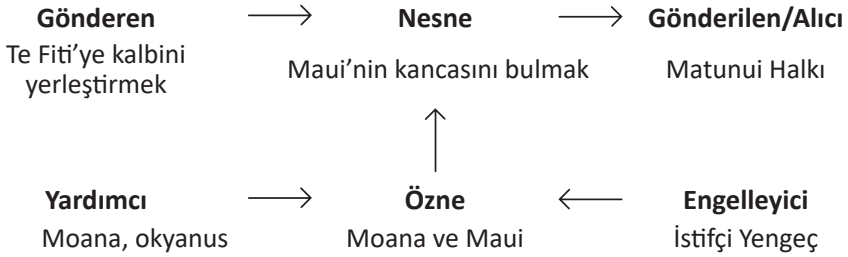


Moana'yı ve teknesini fark eden Maui, bunu tanrıların kendisini kurtarmak için yolladığı bir işaret olarak görür. Moana ile ilk karşılaşmasında, kendisini "bütün erkeklerin ve kadınların kahramanı, korkusuz, hayranlık uyandıran Yarı Tanrı Maui" olarak tanıtır. Kendi yaptıklarını anlatırken Moana'yı hipnotize eden ve bir mağaraya kapatan Maui, Moana'nın teknesine atlayarak adayı terk eder.

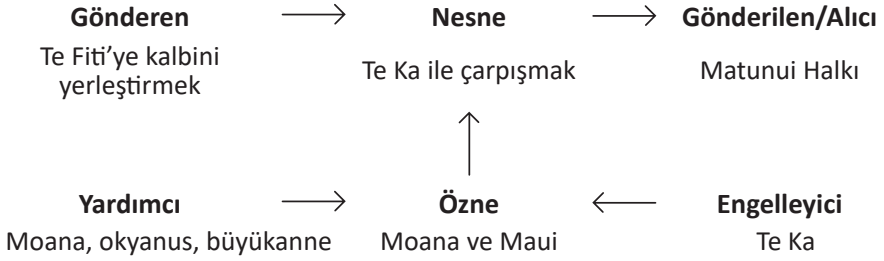


Moana, mağaradan kurtulmayı başarır, okyanusun yardımıyla tekneye biner. Moana, Matunui olduğunu ve okyanusun kendisini Te Fiti'nin kalbini yerine koymak için Maui bulması için seçtiğini söyler. Maui, Moana'yı tekneden atarak ondan kurtulmaya çalışır ama okyanus her seferinde Moana'yı tekneye geri bindirir. Maui, bu defa kendisi Moana'dan kurtulmak için tekneden atlar. Okyanus onun gitmesine de izin vermez. Maui, Moana ile yolculuğa çıkmak zorunda olduğunu anlar böylece. Maui, çaldığı kalbin lanetli olduğuna ve kancası olmadan hiçbir şey yapamayacağına inanmaktadır. Kancayı bulmak üzere yolculukları başlar. Maui, yolculuğun bu kısmında teknenin sahibi kendisiymiş gibi davranır. Moana, Maui'den kendisine tekneyi kullanmayı öğretmesini istediğinde bu isteği küçümser, prenseslerin yol bulamayacağını söyler. Moana da kendisinin prenses değil, şefin kızı olduğunu konusunda ısrar eder. Maui, Moana'nın her üstüne gittiğinde, okyanus Maui'yi cezalandırır; fakat Maui'nin tavrında bir değişiklik olmaz. Moa-

na, Maui'nin yaptığı her şeyi yapabilir; fakat okyanusta yönünü yardım olmadan bulamaz. Maui'nin zayıflığı ise kibri ve sevilme isteğidir. Moana, bunu keşfeder. Maui bir zamanlar insanların hayranlık duyduğu yarı tanrı iken sebep olduğu felaketle buna son vermiştir. Maui, eksiklik duygusunu sürekli Moana'ya yönelik cinsiyetçi şakalarının arkasına gizler. Moana'ya karşı alaycı ve kayıtsız davranır. Kancasına el koyan istifçi yengecin olduğu yaratıklar diyarına geldiklerinde Moana'yı yem olarak kullanır. Moana ise Maui'yi ve kancasını istifçi yengecin elinden kurnazca bir plan yaparak kurtarır.

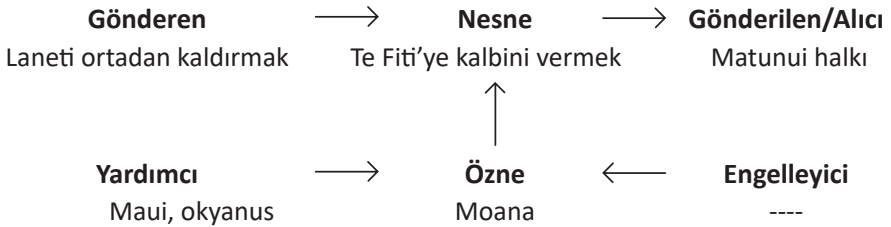


Kancasına kavuşan Maui, onu artık kullanamadığını fark eder. Bu hâlde iken Te Ka'yi asla yenemeyecektir. Moana, Maui'ye cesaret verir, zayıflıklarına anlayışla yaklaşır. Maui'yi sevilmeye layık olduğuna inandırır. Bunun üzerine Maui, yeniden kancasını kullanmayı öğrenir. Moana ile aralarında gönüllü bir yol arkadaşlığı başlar. Her zaman teknenin sahibi gibi davranan Maui, küreği Moana'ya verir ve kendi isteğiyle okyanusta nasıl yolunu bulacağını öğretir. Sonunda Te Fiti'ye ulaşırlar. Moana "git ve dünyayı kurtar" diyerek kalbi Maui'ye verir. Te Ka ile karşı karşıya gelen Maui, ona güç yetiremez ve Moana'ya "geri dönelim" derse de dinlemez. Te Ka ile ikinci çarpışmasında Maui'nin kılıcı büyük zarar görür. Moana'nın buna sebep olduğunu söyleyerek onu suçlar. Maui tekrar Te Ka'nın karşısına çıkmayacaktır. Kancası bir darbe daha alırsa yok olacaktır. Moana ısrarcı olunca tartışırlar. Maui, dönmeyeceğini söyler. "Kancam olmadan ben bir hiçim," diyerek kalbi bırakır ve uçarak uzaklaşır. Maui, Moana'ya okyanusun onu seçerek yanlış seçim yaptığını söyler. Moana, buna inanır. Okyanusa "Neden beni seçtin, ben yanlış kişiyim," der ve kalbi okyanusa atar. Moana çaresizce ağlarken bir vatoz balığı olarak büyükannesi gelir. Büyükannesiyle konuşması, cesaretin kendi içinde gizli olduğunu anlamasını sağlar. Moana okyanusa dalarak kalbi geri çıkarır, teknenin hasar alan bölgelerini tamir eder ve Maui'nin öğrettiği taktikleri kullanarak Te Fiti'ye doğru yeniden yola çıkar.



4.4.4. Kesit: Yolculuğun Sonu, Çözülme

Moana, Te Ka'yı tek başına atlatma cesaretini gösterir. Fakat Te Fiti'ye yaklaştığında Te Ka ateş toplarıyla teknesini batırır. O an bir şahin olarak Maui gelir. Bu defa Maui "Arkandayım seçilmiş kız. Git ve dünyayı kurtar," diyerek Moana'yı cesaretlendirir. Anlaşmazlıkları kendiliğinden çözülmüştür. Okyanus da Moana'ya yardım eder ve sonunda adaya ulaşır. Adaya tırmanınca Te Fiti'nin yerinde olmadığını görür. Te Fiti'nin yerinde kadın şeklinde bir boşluk bulunmaktadır. Moana, o an Te Fiti ile Te Ka'nın aynı canlı olduğunu anlar. Te Fiti adanın iyi hâliyken; Te Ka kalbi yerinden sökülmüş ve canavarlaşmış hâlidir. Kalp aslında Te Ka'ya da aittir. Adanın kenarına gelen Moana, kalbi kaldırarak Te Ka'nın dikkatini çeker. Okyanusa "İzin ver bana gelsin," dediğinde okyanus ikiye ayrılır ve Te Ka alevler saçsa Moana'ya doğru gelir. Yaklaştıkça sakinleşir. Moana, kalbi Te Ka'nın göğsüne yerleştirir. Adanın kurak ve karanlık hâli olan Te Ka, yeşillenerek Te Fiti'ye dönüşür. Te Fiti, Maui'yi affeder ve ona yeni bir kanca verir. Moana, Maui'ye kendisiyle Matunui'ye gelmesini, halkının usta bir "yön bulucu"ya ihtiyacı olduğunu söyler. Maui de "Ellerinde zaten bir tane var," diyerek karşılık verir. İkili sarılarak ayrılır. Moana, Matunui'ye ulaştığında, adada ölü olan her şeyin canlandığını görür. Moana, ailesi ve halkı tarafından kucaklanır. Halkıyla yeniden okyanuslara açılır ve bu defa yolu öğretene Moana olur.

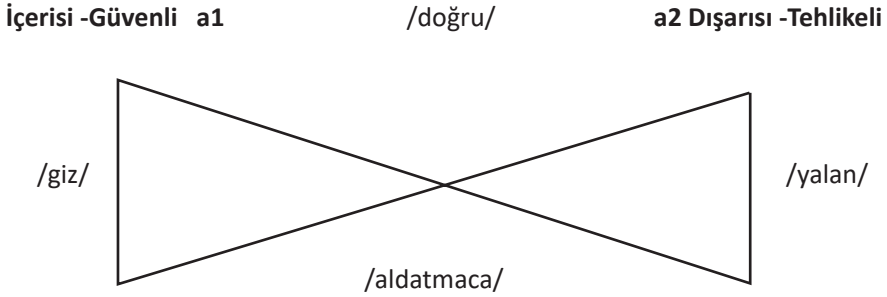


4.5. Temel Anlam-Derin Yapı: Gösterge Bilimsel Dörtgenle Çözümleme

Anlatıya bakıldığında hikâyenin başlangıcında, Moana'nın okyanusa açılma isteğiyle babasının onu adanın içinde tutma çabası arasındaki karşıtlık dikkat çeker. Buna göre ilk karşıtlığın güvenli (içerisi) ile tehlikeli (dışarı) arasında kurulduğu görülür. Moana karakteri, her türlü zorluğa karşı sebat eden, pes etmeyen bir

karakter iken kendisiyle yola çıkmak üzere ikna etmek zorunda olduğu Maui karakteri kayıtsız, kibirli ve bencildir. Sebat eden (yola getiren) Moana karakteriyle kaytaran ama diğer taraftan da yolu bilen (yol gösteren) Maui karakteri arasında da bir karşıtlık kurulmuştur. Moana karakteri için yola çıkmak, kabilesinin sorumluluğunu hissetmesi ve karşı koyamadığı iç sesiyle ilgilidir. Maui için ise yola çıkmak, mahsur kaldığı adadan kurtulmak ve kancasını bulmak içindir. Moana'nın yola çıkma motivasyonu halkı iken, Maui kendisi için yola çıkar. İki karakter arasında bu bağlamda duygu (sorumluluk) ile mantık (çıkar) karşıtlığı söz konusudur. Anlatıda ayrıca feminem-maskülen karşıtlığının yanı sıra, kalbi sökülünce Te Ka'ya dönüşen Te Fiti'nin lanetli ve yaratıcı hâlleri arasında da bir karşıtlık fark edilmektedir.

4.5.1. İçerisi-Güvenli / Dışarı-Tehlikeli Karşıtlığı

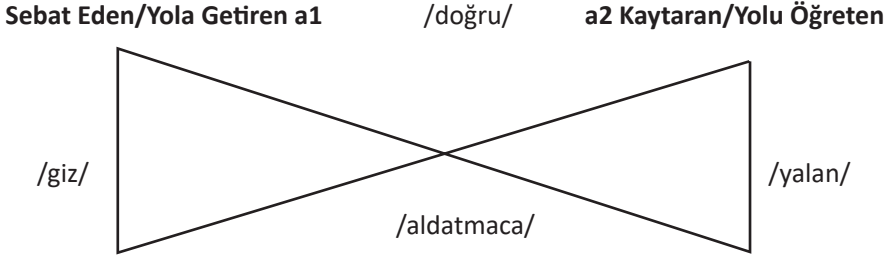


Tehlikeli Olmayan â2

â1 Güvenli Olmayan

Bebekliğinden beri adanın dışına karşı koyamadığı bir ilgisi olan Moana, babası tarafından hep gözetlenerek güvenli bölgede, adanın içinde tutulmaya çalışılır. Moana'nın adanın dışına karşı duyduğu ilgi, babası tarafından kendisine yüklenen sorumluluk bilinciyle baskılanır. Sınırı her aşmaya çalıştığında bir çatışma yaşanır. Büyükannesi "seçilmiş" olduğunu söyleyip, Te Fiti'nin kalbini verdiğinde Moana "güvenli olmayan" bölgeye, adanın dışına çıkmış olur. Okyanusta hayatta kalmak zordur. Moana, her türlü zorluğu "seçilmiş" olması sayesinde atlatır; çünkü okyanus yardım eder, büyükannesi yardım eder, Maui yardım eder. İçerisi-dışarı karşıtlığında; içerisi, güvenli bölgeye işaret ederken "tehlikeli olmayan"ı içerecek şekilde kurulur. Güvenli olmayan bölgeye geçen Moana, "seçilmiş" olması sayesinde hayatta kalır ve yardımlar sayesinde başarıya ulaşır.

4.5.2. Sebata Eden/ Yola Getiren - Kaytaran/ Yolu Öğreten Karşıtlığı

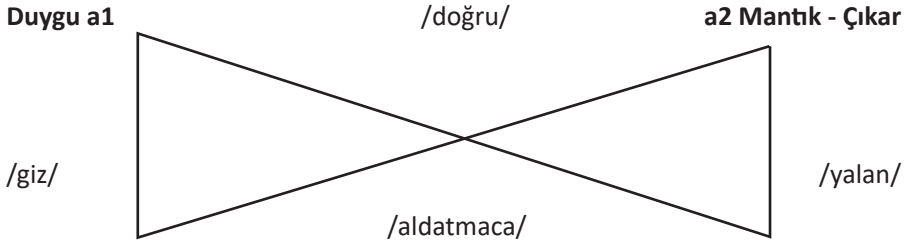


Yolu Öğretemeyen â2

â1 Sebata Edemeyen

Moana ve Maui'nin birlikte çıktıkları yolculukta, iki karakterin birtakım ayırt edici özellikleri dikkat çeker. Moana, sebat eden, Maui'yi birlikte yola çıkmak, amaçlarına ulaşmak üzere sürekli ikna etmek zorunda olan karakterdir. Moana, Maui'yi "yola getiren"dir bu düzenlemeye göre. Maui ise yola kendi çıkarları için çıkan, karşılaştığı zorluklardan sonra ise vazgeçendir. Buna rağmen, okyanusta ilerlemelerini sağlayan Maui'nin bilgisidir. Tekneyi kullanmayı, okyanusta yolu bulmayı bilen Maui "yol gösteren"dir. Anlatı, "öğretici" olarak Maui karakterini seçer. Sebata eden ve yola getiren Moana, bu düzenlemeye göre "yolu öğretemeyen"i içerecek şekilde konumlandırılmıştır. Yolun bilgisine sahip olan Maui ise "sebat edemeyen"e işaret etmektedir.

4.5.3. Duygu/ Sorumluluk – Mantık/ Çıkar Karşıtlığı

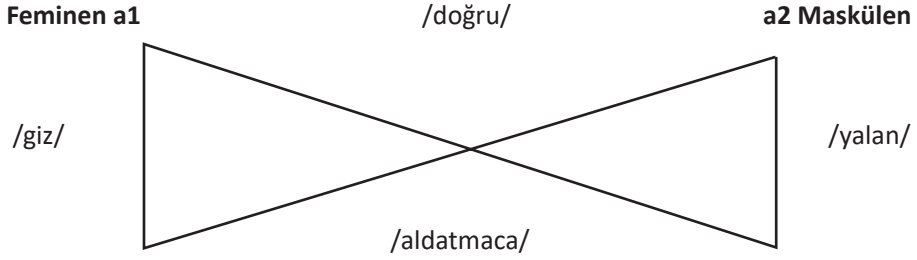


Mantık-Çıkar Yokluğu â2

â1 Duygu-Sorumluluk Yokluğu

Moana ve Maui karakterleri arasında duygu-mantık karşıtlığı kurulmuştur. Moana'nın yola çıkmasını sağlayan içindeki dürtüler ve "seçilmiş" olma sorumluluğudur. Maui için ise kendi çıkarları ön plandadır. Moana, Maui'nin kancasını kurtarmak için kendi hayatını tehlikeye atınca Maui'nin gönülsüz yol arkadaşlığı gönüllü bir hâle dönüşür. Öte yandan yolculuğun sonunda Maui, Te Ka ile çarpışmaktan kancası zarar görecekti diye vazgeçer. Moana için duyguları "rehber" konumundadır. Maui ise yolda daha çok mantığıyla devam eder. Bu düzenlemeye göre, anlatıda duygu ve sorumluluk ile ilişkilendirilen Moana karakteri "mantık ve çıkar yokluğu"nu içerecek şekilde konumlandırılmıştır.

4.5.4. Femenin - Maskülen Karşıtlığı

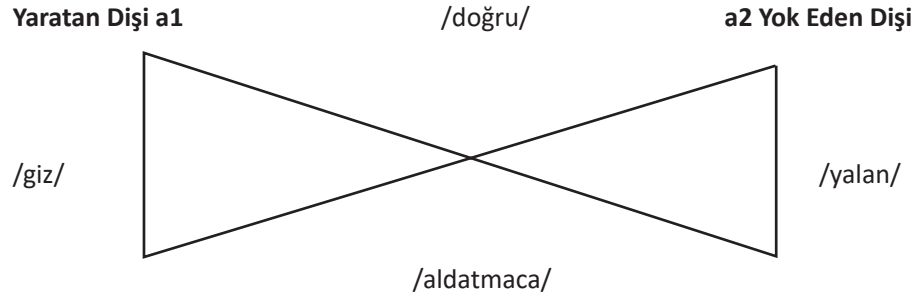


Maskülen olmayan â2

â1 Femenin Olmayan

Anlatıda feminenin görüntüsüyle maskülenin görüntüsü arasında belirgin bir farklılık vardır. Moana'nın babası ve Maui, fiziksel olarak benzer özelliklere sahiptir; ikisi de fazlasıyla iridir. Moana, annesi ve büyükannesi de fiziksel olarak benzer bir görüntüye sahiptir. Maskülen olanın mantıkla ilişkilendirildiği düzenlemede, feminen daha çok "dürtü"leriyle hareket eden olarak temsil edilmiştir. Büyükannenin adanın "deli"si olarak bilinmesi, anlattığı efsanelerin oğlu tarafından yalanlanması, Moana zor durumda kalınca büyükannesinin mistik güçleriyle yardıma gelmesi; feminenin duygu ve sezgiyle olan bağlarının uzantısı olarak düzenlenmiştir. Moana'nın her seferinde "seçilmiş" olduğunu vurgulaması, Maui'nin bunu dalgaya alması bağlamı da feminen ile maskülen karşıtlığının bir diğer uzantısıdır. Buna göre anlatı, feminen ile masküleni birbirine karşıt özelliklerle ve birbirlerini içermeyecek şekilde kurmaktadır.

4.5.5. Yaratan Dişi/ Te Fiti - Yok Eden Dişi/ Te Ka Karşıtlığı



Yok Etmeyen Dişi â2

â1 Yaratmayan Dişi

Kalbi çalınca yok eden, lanetli bir yaratığa dönüşen Te Ka, kalbine kavuşunca yaratan, hayat veren Te Fiti olmaktadır. Anlatıda bir dişinin, kalbi varken ki hâli ile yokken ki hâli arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Kalbi yerinden çıkarılan dişinin yok eden bir yaratık olduğu düzenlemesiyle anlatı, dişinin dönüşümünde referans noktası olarak kalbine işaret etmektedir. Kalbi olan Te Fiti "yaratan" dişiyi temsil

eder ve “yok etmeyen dişi”yi içerir. Te Ka ise “yok eden” dişidir ve kalbinden edilen dişinin yaratma/yaşatma gücünden yoksun kaldığına işaret etmektedir.

5. Sonuç ve Değerlendirme

Disney prenses anlatılarındaki kadın temsillerine odaklanan çalışmanın analiz kısmında en güncel örnek olan *Moana*'nın anlatısal olarak incelenmesi Disneyleştirme süreçlerinin nasıl işlediğine dair ilginç ve düşündürücü düzenlemelerin tespit edilmesini sağlamıştır. Disney evreninde kadın ve erkeğe dair rollerin düzenlenmesinin önemli bir aracı olan Disneyleştirme süreci, şirketin klasik, geçiş ve postmodern dönemlerinde farklı temsillerin görünürlük kazanmasına hizmet etmiştir. Pasiften aktife doğru bir seyir izleyen prenseslerin en güncel ve en dikkat çekici örneği olan Moana karakteri “güçlü, bağımsız ve savaşçı” kadın temsilini ön plana çıkarmaktadır. Fakat animasyonun gösterge bilimsel analizi, Moana üzerinden inşa edilen kadın temsilinin anlatının alt kodlarında daha farklı şekilde işlediğini ortaya koymuştur.

Moana animasyonunun Greimas'ın eyleyensel örneklem ve gösterge bilimsel dörtgen modeliyle analizi, Disney'in masal formunu kullanma ve onu kendi ideolojisine göre “işleme” süreçlerinde, dönemlere göre işlevsel bir farklılık olmadığını öne sürmeyi mümkün kılmıştır. Patricia Duncker'ın “Peri masalları, yanlış bilgi aktarımının, hatta daha da açık olmak gerekirse, belli bir zümrenin propagandasının aracıdır,” (Bacchilega, 2016: 90) ifadesi Disney'in masal anlatılarının ardında yatan ve değişmeyen “seçilmişlik” ideolojisini açık etmesi bakımından anlamlıdır. *Moana* anlatısında Moana karakterinin “seçilmiş” oluşuna yapılan vurgu, Disney'in postmodern döneminde de bir yandan “herkesin ulaşabileceği, inanırsan olur” yanılmasını taşıyan diğer yandan da “seçilmiş” sınıfın hikâyesini aktaran ideolojik düzenlemesini ortaya koyar. Öte yandan postmodern anlatının *Moana* animasyonunda görünürlük kazanmasını sağlayan unsurlardan olan “ironi” ile “seçilmiş” kadın kahramanın özellikleri çeşitli şekillerde dalgaya alınmıştır.

Anlatının kesitlerinin Greimas'ın eyleyensel örnekleme bağlamında incelenmesi aşamasında, Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'nde saptadığı işlevler göz önünde bulundurulmuştur. Otuz bir işlevden biri olan “yasaklama” işlevini yerine getiren Moana'nın babasıdır, eyleyensel örnekleme baba figürü “engelleyci” olarak yer almaktadır. “Uzaklaşma” ve “yasayı çiğneme” işlevlerini ise eyleyensel örnekleme “özne” olarak yer alan Moana gerçekleştirir. Bir diğer işlev olan “bir rehber eşliğinde çıkılan yolculuk”ta rehberlik görevi eyleyensel örnekleme “yardımcı” olarak yer alan Maui karakterine verilmiştir. Anlatı, temsil bağlamında kadın kahramanının cesaretini, aktifliğini ve sorumluluk bilincini görünür kılar ve kesitlerde “özne” olarak yer almasını sağlar. Fakat ironik şekilde kadın kahramanın başarısını, “seçilmiş” oluşuna ve maskülen “yardımcı”nın rehberliğine dayandırır.

Gösterge bilimsel dörtgenle anlatının derin yapısında kurulan karşıtlıklara baktığında, Moana karakterinin “yola getiren”, “sebat eden”, “aktif”, “cesur” ve “seçilmiş” olarak kurgulandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Moana “duygu” ve “sorumluluk” ile özdeşleştirilip “sihir” ile ilişkilendirilmiştir. Maui karakteri ise “sorumsuz”, “kayıtsız”, “pasif”, “güvenilmez” şekilde temsil edilmekle birlikte anlatının derin yapısında “mantık” ve “yol gösterici” olarak kurgulanmıştır. En başından itibaren yolculuk için vazgeçilmez kılınan Maui’nin geçmişindeki yaraları ortaya çıkarıp iyileştirmek Moana’nın görevidir. Anlatı, kadın kahramanı erkek kahramanın “yol gösterici”liğine mecbur kıldığı gibi, yola devam edebilmek için erkeği iyileştirme sorumluluğuyla da karşı karşıya bırakır. Bu bağlamda postmodern bir masal uyarlaması olan *Moana*’da, klasik dönem uyarlamalarından çok da farklı olmayarak “masal formunun iktidarı sorgulayan değil ona destek olan” (Sezer, 2010) kalıbının sürdürüldüğü görülmektedir. Anlatı boyunca Moana karakteri, bütün yeteneklerine rağmen neden Maui’nin kılavuzluğuna ihtiyaç duyduğunu sorgulamaz. Efsanenin seçilmiş kişi için Yarı Tanrı Maui’yi bulma zorunluluğunu getirmesi sorgulanamaz bir düzenlemedir.

Postmodern dönemde kadın kahraman “cesaret ve başarı timsali” olarak temsil edilirken erkek kahramanın olumsuz tarafları açık edilmiştir. Bu düzenlemenin seyirci açısından ne kadar özgürleştirici olduğu başka bir tartışma konusu olmakla birlikte, *Moana*’da geçen efsanenin “seçilmiş” kadın kahramanı, çıkması gereken yolculukta erkeğin kılavuzluğuna bağımlı kılması, Disney’in her döneminde “bağımlı” kadını ödüllendiren ideolojisinin sürdürüldüğünü göstermektedir. Anlatının derin yapısındaki “kurgu yine yönetilenleri edilgen kılan dersler ya da motivasyonlar vermeye dönüktür” (Sezer, 2010: 19). Öte yandan *Moana* örneği üzerinden, postmodern dönem prenses anlatsının evlilik kurumuna karşı aldığı pozisyonda değişiklik olduğunu söylemek mümkündür. “Romantik aşkın olmadığı” bir anlatı olarak promosyonu yapılan animasyon, erkeği temel değerlilik ölçütü olan kahramanlığa çekme görevini üstlenmekle birlikte, kahramanlığın iki getirisinden biri olan sosyal statüsünün yükselişini mümkün kılarken bir diğer getiri olan ödül-kadın düzenlemesini ortadan kaldırmaktadır (Sezer, 2010). Maui karakteri kahramanlık gösterip Moana’ya yardım etmesinin sonunda Te Fiti tarafından ödüllendirilmekte fakat hikâyenin sonunda Moana ile duygusal bir birlikteliğe girmemektedir.

Moana örneği bağlamında Disney’in kendi ideolojisini içinde bulunduğumuz zamana göre yeniden düzenlemesinin aracı olarak postmodern anlatıya başvurduğunu söylemek mümkündür. Çalışmada *Moana* üzerinden postmodern dönemde kadın temsiline dair doğalmışçasına algılanan düzenlemelerin, metnin derin yapısında yine egemenin işine yarayacak şekilde kurgulanışına dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Hall’un ifadesiyle donmuş arkeolojik varlıklar olmayan kültürel kimliklerin hafıza, fantezi, anlatı ve mit aracılığıyla sürekli yeniden inşa edildiklerini

hatırlamak bu bağlamda anlamlı olabilir (akt. Ataman, 2012: 51). Disney de her döneminde toplumsal örüntüden etkilenecek ve onu etkileyerek kültürel kimliklerin yeniden ve yeniden inşasına çalışmaktadır. Prenses anlatıları bağlamında dikkatten kaçmaması gereken, Disney'in bu inşa süreçlerinde masalları kendi ideolojisini ve egemenin çıkarlarını muhafaza edecek şekilde Disneyleştirme yolunu her seferinde buluyor olmasıdır.

Kaynakça

- Akbulut, Hasan. (2008). *Kadına Melodram Yakışı: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ataman, Bora. (2012). *Kozmopolitan Hayatlar, Diasporik Kimlikler*, İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Booker, M. Keith. (2010). *Disney, Pixar, and The Hidden Messages of Children's Films*. California: Abc- Clio.
- Bacchilega, Cristina. (2016). *Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. Fatma Büşra Helvacıoğlu (çev.). İstanbul: Avangard Kitap.
- Cheu, Johnson. (2013). *Diversity in Disney Films*, McFarland Company.
- Davis, Amy M. (2007). *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. Bloomington: Indiana UP.
- Giroux, Henry A., Pollock, Grace. (2010). *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Hall, Stuart. (2002). *Representation, Meaning and Language. Representation- Cultural Representations and Signifying Practices*. (ed. by Stuart Hall) USA: Sage Publications.
- Kolker, Robert. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. Sinema, İdeoloji, *Politika: Sinemasal Yazılar* 1 içinde. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji (der.). Ankara: Orient Yayıncılık, s. 97-144.
- Kirel, Serpil. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- M. Bruce, Alexander. (2007). The Role of the Princess in Walt Disney's Animated Films: Reactions of College Students. *Studies in Popular Culture*, Vol: 30, No:1, <http://www.jstor.org/stable/23416195>
- Propp, Vladimir. (2011). *Masalın Biçimbilimi*. Mehmet Rifat, Sema Fırat (çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parsa, Alev. (2008). Mutluluk Paradoksu Greimas'ın Eyleysel Örnekçesiyle. Film Çözümleri içinde. Seyide Parsa (der.). İstanbul: *Multilingual*. s. 67- 88.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas. (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Rifat, Mehmet. (2012). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sezer, Melek Özlem. (2012). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Tatar, Maria. (1992). *Off with Their Heads: Fairytales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Zipes, Jack. (2002). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington: University Press of Kentucky.
- Zipes, Jack. (1999). *Breaking the Disney Spell. The Classic Fairy Tales* içinde. Maria Tatar. (ed.). New York: W.W. Norton&Company, s. 332-352.

Tarkovsky Sinemasında Sanat ve Maneviyat İlişkisi: Andrei Rublev Üzerine Bir İnceleme

ÖMER OSMANOĞLU

Öz

Sanat ile maneviyat arasında felsefi, psikolojik, sosyolojik ve etik bakımdan çok sıkı bir ilişki mevcuttur. Bu ilişki edebiyat, tiyatro ve felsefe alanlarında olduğu gibi sinemada da ele alınan konulardan biridir. Andrei Tarkovsky sanat ile maneviyat arasında ayrılmaz bağlar olduğunu düşünen ve filmlerinde bu ilişkiyi kendine mahsus bir anlatım dili ve yöntemle kurmayı başarmış önemli bir yönetmendir. Tarkovsky, 1966'da çektiği Andrei Rublev adlı filmde, Orta Çağ'da yaşamış ünlü bir ressamın hayatına odaklanarak bu ilişkiyi ele almaktadır. Umutsuzluk, adaletsizlik ve yoksulluğun yaygınlaştığı bir dönemde yaşayan Rublev, sanatıyla inancın saflığını vurgulamaya ve yüksek bir ahlak ideali ortaya koymaya çabalamıştır. Bu çalışmada Andrei Rublev sinemasal dramaturji yöntemi aracılığıyla felsefi, psikolojik ve sosyolojik açılardan analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tarkovsky, Sanat, Maneviyat, Din, Merhamet

Relationship Between Art and Spirituality in Tarkovsky's Cinema: A Review on Andrei Rublev

ÖMER OSMANOĞLU

Abstract

There is a very close relationship between art and spirituality in terms of philosophical, psychological, sociological and ethical aspects. This relationship is one of the topics discussed in the cinema as well as in the fields of literature, theater and philosophy. Andrei Tarkovsky is an important director who thought that there was an inseparable link between art and spirituality; and he succeeded to build this relationship through his own language and method. In Andrei Rublev (1966), Tarkovsky discussed this relationship through the life of a famous painter who lived in the Middle Ages. Living in a period of despair, injustice, and poverty, Rublev struggled to emphasize the purity of his art and faith and to create a high moral ideal. In this study, Andrei Rublev analyzed philosophical, psychological and sociological aspects through the method of cinematographic dramaturgy.

Keywords: Tarkovsky, Art, Spirituality, Religion, Compassion

Giriş

Sanat ve maneviyat arasında felsefi, psikolojik, sosyolojik ve etik bakımdan çok sıkı bir ilişki mevcuttur. Sanat da tıpkı felsefe, bilim ve dinde olduğu gibi insanın anlam arayışının bir yolu ya da tezahürüdür. Sinemada, sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiyi ele alan yönetmenlerden birisi olan Andrei Tarkovsky, sanatın en önemli görevinin maneviyatın diriltilmesi olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceden hareketle Tarkovsky, sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiyi felsefi derinliği bulunan ve kendine mahsus bir anlatıma sahip olan filmler yaparak kurmaya çalışmıştır. *Yol Silindiri ve Keman* (1962) adlı filmiyle sinemaya adım atan ve ardından İvan'ın Çocukluğu (1962) ile adını daha geniş çevrelerde duyuran Tarkovsky *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Ayna* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Kurban* (1986) adlı filmlere imza atmıştır.

Tarkovsky, sanatın amacını kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak ve dünyadaki varoluş nedenlerini göstermek ve hatta belki de açıklamaya bile gerek duymaksızın insanları 'gerçek'le karşı karşıya getirmek olduğuna inanır. Sanat Tarkovsky için, deyim yerindeyse, 'hakikat arayışı'nın özel bir yolu olarak işlev görür. Yönetmene göre hakikat, öznel deneyimler sonucunda elde edilebilir. Çünkü sanatsal kavrayış ve keşif sayesinde, her defasında dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsü elde edilebilir. Buradaki amaç, güzellik-çirkinlik, insancılık-acımasızlık ya da sonluluk-sınırsızlık gibi konular aracılığıyla mutlak hakikate ulaşma çabasıyla ilgilidir. Sanatı da mutlak hakikate giden yolda bir bilgi edinme süreci olarak gören Tarkovsky'nin,¹ sinema aracılığıyla yapmaya çalıştığı şeyi, evrensel mutlak hakikati kendine mahsus bir yöntem ve anlayışla ortaya koymak olarak yorumlamak mümkündür.

Tarkovsky'nin, sanata yüklediği görev 'manevî hayatı canlandırma' görevidir.² Çünkü ona göre "insan, özü itibarıyla manevî bir varlıktır ve hayatının anlamı bu maneviyatı geliştirmesinde yatar."³ Bu düşüncelere koşut bir biçimde Tarkovsky, sinemayı düşünce aktarımından ziyade, manevî bir iletişim aracı olarak görür; yani bir film, insanın düşünsel yapısını etkilemekten çok onun maneviyatını etkilemelidir. Hayatı seven bir sanatçı kendisini hayatı tanımak, değiştirmek ve daha iyi olması için katkıda bulunmak zorunda hissedecektir. Tarkovsky'ye göre bu durum, etik idealleri ifade etme çabasının bir gereğidir ve sanatı etik olanla birlikte düşünmek gerekir. Hatta başyapıtlar etik idealleri ifade etme çabasından doğar. Tarkovsky'nin çektiği filmlerin etik ve manevî anlamlar içermesi bu yüzdendir. Tarkovsky için bir sanat eserinde dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlar belir-

1 Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant, (3. baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s. 27-28.

2 Andrey Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (V. Lşimov & R. Shejko Röportajı, 1984), (Der. John Gianvito), Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009, s. 179-180.

3 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (J. Haberman & Gideon Bachmann'ın Röportajı, 1983), s. 119.

leyici olmalıdır. Sanatçının eseri, daima insanlığın mükemmelliğe ulaşması adına gösterilen zihinsel bir çabanın neticesi olmalıdır.⁴ Diğer yandan, sanat eserleri umut ve inanç da taşımalıdır. Sanat eserlerindeki umutsuzluk ise bir tür *katharsis* yaşatmalıdır. Sanat eseri bir trajedi olabilir ama trajedi umut kırıcı değildir. Öykü bir yıkım hikâyesi olsa da izleyicide bir umut hissi bırakmalıdır. Çünkü Tarkovsky'ye göre trajedi, insanı arındırır.⁵

Tarkovsky'ye göre sanat; umudu, inancı, aşkı ve güzelliği güçlendirir. Sanat insanlığın manevî bakımdan boğulmasını engelleyecek bir içgüdüdür ve sanatçı da insanlığın manevî içgüdüünün temsilcisidir. Tarkovsky sanatın bir aydınlanma olduğunu, hayatın asıl anlamı olan sevgiyi ve fedakârlığı yansıttığını düşünür.⁶ Tarkovsky'nin, bu düşüncelerini en iyi biçimde yansıttığı filmi, *Andrei Rublev*'dir. Tarkovsky, 1966'da çektiği bu filmde, on beşinci yüzyılda yaşamış olan ünlü ressam Andrei Rublev'in hayatına odaklanarak sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Rublev'in yaşadığı dönemde Rus toplumu Tatar saldırıları ve yağmaları altında zulüm ve işkence görmektedir. Yabancıların istilası nedeniyle siyasi parçalanmanın yaşandığı, toplumda umutsuzluğun hâkim olduğu, adaletsizlik ve yoksulluğun yaygınlaştığı bir dönemde yaşayan Rublev, ortaya koyduğu sanat eserlerinde inancın saflığını vurgulamaya ve yüksek bir ahlak ideali ortaya koymaya çabalamıştır.

Bu çalışmada, Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'de ortaya koyduğu çerçeve esas alınarak onun sanat ile maneviyat arasında kurmuş olduğu ilişkinin felsefi, psikolojik ve sosyolojik muhtevası analiz edilmektedir. Tarkovsky'nin diğer filmlerine de yeri geldikçe atıflar yapılmakta fakat çalışmanın sınırlılığını *Andrei Rublev* filmi oluşturmaktadır. Buradan hareketle, Tarkovsky'nin sanat felsefesine dair görüşleri onun inanç ve maneviyat alanındaki fikirleriyle irtibatlı bir biçimde ele alınmaktadır. Çalışmada esas alınan film, dramaturjik yöntem kullanılarak incelenmektedir. Dramaturjik yöntemde hikâye örgüsü ve olay akışı, ana karakterlerin tahlili ve filmde ortaya konan düşüncelerin kritik edilmesi esastır. Bu yöntem aracılığıyla Tarkovsky'nin sanat ile maneviyat arasında kurduğu ilişkinin ortaya konması amaçlanmıştır.

Sinemasal dramaturji yöntemi sanat, tarih, sosyoloji, felsefe ve psikoloji disiplinlerinden beslenen bir yöntemdir. Bu yöntem, klasik anlamda Aristoteles tarafından *Poetika*'da ortaya konmuş ve daha sonra Lessing tarafından modern döneme uyarlanmıştır. Yöntem yirminci yüzyılda Brahm, Stanislavski, Dançenko ve Brecht tarafından sistemleştirilmiştir. Aristoteles'in *Poetika*'da tragedya üzerine

4 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 15.

5 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Aldo Tassone'nin Röportajı, 1980), s. 73-74.

6 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 198.

geliştirdiği dramaturjik yöntem, bir tragedya da bulunması gereken nitelikler üzerine yoğunlaşır. Tragedya bir eylemin, bir olaylar silsilesinin taklididir. Ana fikir ve karakterler bakımından belli özellikler içeren, belli uzunluktaki bir eylemler dizisinin belli rolleri oynayan kişilerce temsil edilmesidir. Ana tema ve karakterler bir tragedyanın temel unsurlarıdır. Trajik olaylar dizisinde karakterler, ana fikir çerçevesinde mutluluğa ulaşırlar ya da ulaşamazlar. Aristoteles'e göre bir tragedyanın temel unsurları şunlardır: Öykü (*mythos*), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Tragedyanın temel unsurları olan öykü, karakter ve düşünceler taklit nesnelere, dil ve müzik taklit araçlarını, dekorasyon ise taklit tarzını oluşturur.⁷ Aristoteles'e göre sanatın özü ve işlevi taklit (*mimesis*) ve *katharsis* (arınma, saflaşma) olgularından ibarettir. Sanat taklitle başlar; bir taklit ürünü olan sanat eserlerinden hoşlanır ya da haz duyarız. Diğer yandan, tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek, '*katharsis*' yaşatmaktır.⁸ Korku ve acıma olayların örgüsünden kendiliğinden doğar. İzleyici eser aracılığıyla insanlık acısının bilincine varır ve coşkulu bir arınma yaşar. *Katharsis*, insanın parçalanmış bütünlüğünün yeniden kurulmasını ve etik bir arınma gerçekleştirmesini sağlar. Sahnelenen bir oyun, izlediğimiz bir film ya da edebî bir eserde iyi karakterlerin düştüğü kötü durumlara şahit oluruz. Kader, rastlantı ya da hatalı hükümlerin neticesinde iyi insanların başına gelen kötü olayları görür ve bunlar üzerinde düşünürüz. Eserdeki karakterlerle özdeşlik kurarak kendimizi muhasebe eder, ahlaki bakımdan iyileşme ve arınma yaşarız. Sanatın görevi, insanda sadece estetik bir haz uyandırmak değil, etik bir haz da doğurmaktır. Böylece sanat bizi iyileştirir ve hayat karşısında güç verir. Sanat eserlerinin Aristoteles'in vurguladığı mimetik ve kathartik boyutları, Tarkovsky filmlerini analiz etmek bakımından elverişli imkânlar sağlamaktadır.

Aristoteles'in iyi bir tragedya için belirlediği bu ölçütler daha da geliştirilerek günümüze dek sanat eserlerinin kritiğinde, tiyatrodaki ve estetik disiplininde kendisine yer bulmuştur. Sinemasal dramaturji yöntemi sinema filmlerinin kritiğinde de kullanılır. Bu yöntem temel olarak ideolojik ve estetik yaklaşımı ortaya çıkarmaya yönelik bir yöntemdir ve felsefi bir birikim gerektirmektedir. Felsefi genelleştirmeler içeren, farklı sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bu yöntemde, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması ve yeniden yapılandırılması önem taşımaktadır.⁹

Tarkovsky sinemasına dair Türkiye'de yapılan araştırma ve yayınlara bakıldığında, bunların sayıca çok az olduğu görülmektedir. Bu konuda başvurulan en sıh-

7 Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987, s. 23-25, 1450a-1450b.

8 Aristoteles, *Poetika*, s. 22, 1449b.

9 Bkz. Mustafa Sözen, "Sinemasal Dramaturji ve Örnek Bir Çözümleme", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, Mayıs-Haziran-2013, Sayı: 11, ss. 100-119.

hatli kaynak, yönetmenin kendisi tarafından kaleme alınmış olan *Mühürlenmiş Zaman* (2008) adlı kitaptır. Tarkovsky bu kitapta sinemaya bakış açısını ve filmleri hakkındaki düşüncelerini paylaşmaktadır. Tarkovsky ile yapılmış röportajların bir derlemesi olan *Şiirsel Sinema* (2009) adlı kitap, Tarkovsky sinemasını anlamak bakımından önem arz eder. Tarkovsky'nin günlüklerinden oluşan *Zaman Zaman İçinde* (1994) adlı kitap da bu kapsamda değerlendirilebilir. Tarkovsky hakkında Türkçe yazılmış kitaplar bir elin parmaklarını geçmiyor. Semir Aslanyürek'in *Tarkovski'den Sinema Dersleri - Tarkovski'nin Hayatı ve Eserlerine Dair* (2012) adlı kitabı, sanatçının hayatına ve eserlerine genel bir bakış sağlıyor. Işıl Çobanlı Erdönmez'in *Sinemada Mistik Bir Şair: Andrei Tarkovski* (2014) adlı kitabı yine Tarkovsky'nin yaşamını, Sovyet sineması ve dünya sinemasındaki yerini ve filmlerini anlatıyor. Tarkovsky hakkında yazılmış çeviri kitapları ise yine oldukça sınırlıdır. Bâbek Ahmedî'nin *Kayıp Umudun İzinde - Andrei Tarkovski Sineması* (2016) adlı kitabı, yönetmenin sanata ve sinemaya bakışını, Rus sinemasının genel karakterini, yönetmenin etkilendiği ve etkilediği isimleri, filmlerindeki estetik ve metafizik unsurları ele alan kapsamlı bir çalışmadır. Slavoj Žižek *Tarkovski* (2014) adlı kitabında yönetmenin önemli filmlerini Lacancı psikanalizle analiz ediyor. Kitapta Freud ve Marksist teori bağlamında da Tarkovsky filmleri inceleniyor. Thorsten Botz-Bornstein'in *Filmler ve Rüyalar* adlı kitabındaki on bölümden dördü Tarkovsky sinemasına ayrılmıştır. Bu bölümlerde yönetmenin filmleri rüya mantığı, gizemcilik, biçimcilik ve maneviyat açısından incelenmiştir.

Tarkovsky hakkında yapılan akademik çalışmalar da nicelik bakımından çok yeterlidir. Moldiyar Yergebekov'un (2003) "Tarkovski Sineması" başlıklı yüksek lisans tezi yönetmenin filmlerindeki motifleri ve karakterleri, çalışma yöntemlerini ve sinemasal üslubunu ele almak bakımından dikkat çekicidir. Elif Nuyan'ın "Sinema Felsefesine Giriş" (2013) başlığıyla kitaplaştırılan doktora tezi ise iki yönetmenin sinema kuramını, sanata ve sanatın amacına bakış açılarını karşılaştırmaktadır. Sadık Battal'ın (1997) "Tarkovski sineması: Etik ve estetik açıdan bir inceleme", Eylem Şevik'in (2013) "Tarkovski sinemasında zaman" ve Erol Mintaş'ın (2008) "Bir anlatım dili olarak varoluşçuluk ve Tarkovsky sineması" başlıklı yüksek lisans tezleri ise bu alanda yapılmış diğer akademik çalışmalardır.

Tarkovsky Batı literatüründe kendisine hatırı sayılır bir yer bulmuştur. Bu çalışmalar arasında ilk akla gelen Robert Bird'ün *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema* (2008) adlı kitabıdır. Kitapta Tarkovsky'nin eserleri ve dünya sinemasındaki geniş kapsamlı etkisi incelenmektedir. Yönetmenin orijinal tekniğini ve hassasiyetlerini ele alan kitap, Tarkovsky filmlerini su, ateş, toprak ve havadan oluşan dört element çerçevesinde kategorilere ayırarak yeni bir okuma biçimi sunuyor. Kitapta ayrıca Tarkovsky'nin senarist, film kuramcısı ve film yapımcısı kişiliğine vurgu ya-

pılıyor. Jeremy Mark Robinson'un *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky* (2006) adlı kitabı, Tarkovsky filmlerindeki temaları kutsallık fikri çerçevesinde incelerken, Nariman Skakov *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time* (2012) adlı kitabında filmleri zaman ve mekân bağlamında ele almaktadır. Sean Martin'in Türkçeye de çevrilen *Andrei Tarkovsky* (2005) kitabı ise yönetmenin filmlerini kronolojik bir tarzda tanıtmaktadır.

Andrei Rublev'in Genel Çerçevesi

Bazı sanat eleştirmenleri ve yönetmenler tarafından tüm zamanların en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilen¹⁰ ve Tarkovsky'nin 1966'da ikinci filmi olarak çektiği *Andrei Rublev* (Andrey Rublyov), diğer adıyla *Andrei'ye Göre Tutku* adlı film, on beşinci yüzyılın büyük Rus ikon ressamı Andrei Rublev'in yaşamındaki belli bir dönemi anlatmaktadır. Filmde, dönemin Rusya'sı siyasal, sosyal ve kültürel bir çerçevede, ana dekor olarak tasarlanmıştır. Filmde Andrei Rublev'in yaşam öyküsü, Orta Çağ Rusya'sının gerçekçi bir portresine yaslanarak tasvir edilmektedir.

Andrei Rublev genellikle din, sanat, politika ve tarih hakkında bir film olarak kabul edilir ve bu konular çerçevesinde sanatçının rolünü araştırır. Dinî, psikolojik ve felsefi temalarla derinleştirilmiş olan film, epik bir anlatıma sahiptir. Tam anlamıyla sanatsal otobiyografi ya da tarihsel tür kategorisine girmeyen film, genel anlamda bir sanatçı ve mümin olarak Andrei Rublev'in yaşadığı manevî ve düşünsel krizlere, vahşete ve kaosa verdiği tepkilere odaklanmıştır. Arka planda ise Tatar istilasına uğramış Rusya'nın perişan durumu ve birbirine rakip Rus prenslerinin kanlı mücadelesi yer almaktadır. Tarkovsky bir röportajında bu filmi, "insanlığın kardeşliğini hissettirebildiğini göstermek için" yaptığını anlatır.¹¹ Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'deki amacı, iktidar ilişkilerini, ekonomik sömürüyü veya din istismarını anlatarak Rublev'in neden çile çektiğini ortaya koymak değildir. Mesele, tarihsel bir dönemin tüm ayrıntılarıyla incelenmesi de değildir.¹² Dolayısıyla film, tarihsel belgelere dayanarak yapılan bir dönem filmi olmanın ötesinde antropolojik bir filmidir.¹³ Bu fikri Tarkovsky şu şekilde teyit eder: "Amacım tarihî bir film yapmak değil, eserleri zaman içinde muazzam önem kazanmış bir ressamın yeteneğini açığa çıkarmak."¹⁴

10 Ingmar Bergman "Film belge olduğu zamanın dışında bir düştür. Bundan dolayı Tarkovski sinema yönetmenlerinin en büyüğüdür" demiştir. (Ingmar Bergman, *Büyülü Fener*, Çev. Gökçin Taşkın, İstanbul: Afa Yayınları, 1990, s. 83.) Ingmar Bergman'ın birçok filminde rol almış olan İsveçli oyuncu Bibi Andersson'un Tarkovsky'ye aktardığına göre Bergman, Rublev'i gördüğü en güzel film olarak nitelendirmiştir. (Andrey Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde – Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda Kervanoğlu, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 98).

11 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Patrick Bureau'nun Röportajı, 1962, s. 5.)

12 Bâbek Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde - Andrey Tarkovski Sineması*, Çev. Faysal Soysal & Veysel Başçı, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s. 28.

13 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 59.

14 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Patrick Bureau'nun Röportajı, 1962, s. 5.)

Filmde insanın yalnızlığı, yeryüzünün şiddeti, sanatçının arayışı ve maneviyyatın kurtarıcılığı işlenirken Rublev'in acısı bir bakıma günümüz insanın da acısı hâline dönüştürülmektedir. Andrei Rublev "hayata umutsuzluğun hâkim olduğu, insanların yabancı boyunduruğu altında ezildiği, adaletsizlik ve yoksulluktan kıvrandığı bir dönemde, sanatında geleceğe dair bir umut, bir inanç ifade etmiş, yüksek bir ahlaki ideal yaratmıştır." Andrei Rublev'in tüm hayatını adadığı "soylu huzuru, ebediliği ve ruhun uyumunu arama fikri"nden fazlasıyla etkilenen Tarkovsky bu filmi yapmaya karar vermiştir. Ona göre Andrei Rublev "dünyanın her şeyi kucaklayan uyumunu, ruhun sükûnetini ifade etmeye çalışmıştır."¹⁵

Rublev, bir keşiş olmasına rağmen manastırın dışına çıkınca hayatın sert ve rahatsız edici gerçekleriyle karşılaşır. Dışarıdaki dünya adaletsiz ve acımasız bir dünyadır. Her tarafta zulüm, haksızlık, tecavüz, korku ve ölüm vardır. Yerel idareciler yıkıcı bir taht mücadelesi vermekte, şehirler yağmalanmakta ve insanlar katledilmektedir. Diğer yandan, sosyal ve siyasal kaos, dinin sert yorumlarının yaygınlık kazanmasına neden olmaktadır. İnsanlar cehennemle korkutulmakta, farklı inançlara sahip olan veya inançlarını farklı bir biçimde yaşamaya çalışan insanlara tahammül gösterilmemektedir. Tüm bu olumsuz gelişmeler Rublev'in hayata bakışını, insanlığa dair düşüncelerini, maneviyyatını ve icra ettiği sanatı korkunç ve baştan çıkarıcı saldırılara maruz bırakmaktadır. Film bu çerçevede Rublev'in sorgulamalarını, arayışlarını, tepkilerini ve verdiği cevapları anlatmaktadır.

Andrei Rublev tarihsel bakımdan belirsiz bir figürdür ve neredeyse unutulmaya yüz tutmuşken Tarkovsky tarafından yeniden canlandırılmıştır. Yirminci yüzyıla kadar Rus kültüründe mitik bir varlığa sahip olan ve sadece 'Trinity' ikonunun yaratıcısı olarak kabul edilen Andrei Rublev 1960'larda tekrar keşfedilmiş ve Tarkovsky'ye onun hayatına dair bir film yapma konusunda ilham kaynağı olmuştur. Gerçekte Andrei Rublev'in hayatıyla ilgili çok az bilgi mevcuttur. Andrei Rublev'in 1360 ile 1370 yılları arasında doğduğu ve 1427 ile 1430 yılları arasında öldüğü tahmin edilmektedir. 1400 yılına kadar Moskova'daki Kurtarıcı Andronikov Manastırında keşiş olduğu ve keşiş olarak geçirdiği süre boyunca, Zvenigorod'daki Dormition Katedrali'nin süslenmesine yardım ettiği tahmin edilmektedir. Adı ilk kez, Yunanlı Theophanes ve Gorodetsli Prokhor ile birlikte, 1405'te, Moskova'daki Annunciation Katedrali'nin boyanması işinde tarihî kayıtlarda yer alır. Rublev ve Daniil Chyorny'nin, 1408'de Vladimir'deki Assumption Katedrali'nde birlikte çalıştığı bilinmektedir (Tarkovsky *Andrei Rublev*'de bunu bir bölüm olarak kullanır). Rublev ve Daniil 1422'de Troisse Sergiev Manastırındaki Trinity Kilisesi'nde de birlikte çalışmıştır. Hayatının son 20 yılını, her ne kadar Holy Trinity Manastırına bir noktada en ünlü eseri olan 'The Old Testament Trinity'yi boyamak için geri

¹⁵ Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Ekran Röportajı, 1965), s. 18.

döndüyse de Andronikov Manastırı'nda geçirmiştir.¹⁶ Rublev'in Venedik'e seyahat ettiği ve hayatının sonlarında görme yetisini kaybettiği de rivayet edilir. Bazı eserlerin ona ait olduğu, bazılarının ise yarım kaldığı diğer rivayetler arasındadır. Tarkovsky, Rublev'in hayatına dair bu dağınık malzemeden yola çıkarak filmi yaratmayı başarabilmiştir. Burada önemli olan, Rublev'in yaşadığı çağın yeniden canlandırılması ve günümüzdeki temel ve ahlaki sorunların yeni bir dille filme aktarılmış olmasıdır.¹⁷ Andrei Rublev'in resim tarzı hassas, sevecen ve tam bir hoşnutluğun hâkim olduğu bir ruh hâlini yansıtmaktadır. Rublev'in 'Holy Trinity' ikonu, ressama kesinlikle atfedilen az sayıdaki eserden biridir.¹⁸ İlginç bir ayrıntı olarak, Andrei Rublev'in, tesadüfen, 1988 yılında Rus Ortodoks Kilisesi tarafından aziz ilan edildiğini de belirtmek gerekir.¹⁹

Andrei Rublev'in sanatı, Rus Rönesansı'nın zirve noktasını temsil eder. Rublev, Rus kültür tarihinin önde gelen kişiliklerinden biridir. Tarkovsky filmde Andrei Rublev'i tarihsel bir sanatçı figürü olarak tasarlamış ve Ortodoks Hristiyanlığı Rusya'nın tarihsel kimliği olarak betimlemiştir. Tarkovsky, Rus tarihinde iç savaşın ve Tatar saldırılarının yaşandığı çalkantılı ve kanlı bir dönemi bir sanatçının hayatı üzerinden anlatmayı özellikle tercih etmiştir. Çünkü "doğal duyarlılığının sonucu olarak bir ressam, kendi çağını başkalarından çok daha derinlikli biçimde kavrayabilir ve daha eksiksiz biçimde yeniden üretebilir."²⁰ Tarkovsky'ye göre sanatçı, daima toplumunun vicdanıdır. Üstelik Rublev, "dünyayı acı verici bir keskinlikle gören, karşılaştığı her şeye olağanüstü duyarlılıkla tepki veren bir sanatçı"dır.²¹ Bu çerçevede filmin "sanatçı olmanın zorluğuna odaklandığını" söylemek de mümkündür. "Sanatçı, yalnızca insanın çevresiyle ilişkilerinde değil, aynı zamanda kendi kendisini arayışında" da zorluklarla mücadele etmektedir.²²

Tarkovsky filmi anlatırken, Rublev'in başlangıçta, "hayatın korkunç gerçekliğiyle sanatsal yaratıcılığının uyumlu ideali" arasında bir tezat gördüğünü belirtir. Filmde, Rublev'i suskunluk yemini etmeye götüren şey, bu uzlaşmaz çelişkiyi görmesidir. Fakat Tarkovsky'ye göre, bir sanatçının, içinde yaşadığı çağda ahlaki ideallerini dile getirebilmesi için öncelikle kendi çağının vahşetine ve zulmüne korkmadan bakabilmeyi öğrenmesi ve onları bizzat kendi içinde yaşaması gerekmektedir. İçinde yaşadığı çağın ruhsuzluğu, sanatçıdan belli bir tinsellik talep eder. Sanatçı eğer bunu başaramazsa, mutlak gerçeğin peşine düşmezse ve bunun yerine değersizliği tercih ederse, parlamasıyla sönmeye bir olur ve yitip gider.²³

16 Sean Martin, *Andrei Tarkovsky*, Vermont: Pocket Essentials, 2005, s. 86.

17 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 27.

18 Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2006, s. 337.

19 Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time* (KINO - The Russian Cinema), New York: I. B. Tauris, 2012, s. 41.

20 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Gideon Bachmann'ın Röportajı, 1962), s. 10.

21 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Ekran Röportajı, 1965), s. 15.

22 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Michel Ciment, Luda Schnitzer, Jean Schnitzer'in Röportajı, 1969), s. 25.

23 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 151.

Tarkovsky *Andrei Rublev*'i çekme fikrini anlatırken, filmin birbiriyle doğrudan mantıksal bağlantısı olmayan bölümlerden oluşacağını, bölümler arasındaki iç bağlantılar aracılığıyla ana fikirlerin inşa edileceğini söyler. Filmdeki bölümleri kronolojik bir şekilde sıralar ve her bölümde Rublev'in sanatının ve kişiliğinin gelişimini yansıtır. Film, bölümler arasında "bir tür izlenim akışı yaratarak izleyicinin parçalar arasında gezinip bir bütüne varmasını sağlamayı" amaçlamıştır. Tarkovsky filmde geleneksel dramaturjiden ve onun mantıksal ve biçimsel şematizminden mümkün olduğunca kaçınmaya çalışmış, bunun yerine şiirsel mantığı kullanmıştır. Bu metodu, hayatın zenginliğini ve karmaşıklığını tam anlamıyla ifade etmek için tercih ettiğini söyler.²⁴ Onun amacı "özgün ve bireysel bir zaman akışı yaratmak, düşlere dalmış, ağır aksak ritimlerden taşan, coşan, hareket ritimlerine kadar uzanan içimdeki bütün özgün zaman duygumu yansıtmaktır."²⁵

Andrei Rublev'in estetik stratejisi, ikon ressamlarının hayatı nasıl yaşadığına dair tutarlı bir öykü belirlemeye ve sunmaya yönelik bir teşebbüs değildir. Aksine, öykünün mekânsal koordinatlarını tanımlamaya, maddî ve manevî varoluş koşullarını tasavvur etmeye çalışmaktadır. Tarkovsky'nin temel amacı, filmi oluşturan öyküleri geleneksel bir kronolojik çizgiyle birbirine bağlamak değil, her biri kendi planı ve teması olan bölümleri şiirsel mantığa göre birbiriyle ilişkilendirmektir. Bu bölümler doğalarındaki iç çatışma yoluyla, senaryo dizilerinin şiirsel mantığına göre birbirleriyle etkileşim hâlinde gelişirler: Bu, yaşamın ve sanatsal yaratıcılığın çelişkilerinin ve karmaşıklığının bir tür görsel tezahürüdür.²⁶

Film, Andrei Rublev'in hayatında, 1400-1424 yılları arasındaki gelişmeleri, iki ana epizod altında sekiz bölüm hâlinde anlatır. Ana öyküden bağımsız gibi görünen ancak merkezdeki temalara uygun olarak tasarlanmış bir 'prologue'u (ön söz) ve bir de 'epilogue'u (son söz) bulunmaktadır. *Andrei Rublev*'de Tarkovsky'nin yağmurlu, kirli, çamurlu, karlı, şiddetli, acımasız ve bazen tuhaf bir post-Orta Çağ dünyası yarattığı görülmektedir: Batı Orta Çağ'ının kötü kokusu, vahşet, insanların bozulması, sefalet ve yoksulluk, tecavüz, anlamsız kitlesel katliam, putperest orjileri ve hem geçici hem de "manevî" güçlerin merhametine terk edilmiş olan insanlar filmin tarihsel atmosferini resmeden ana unsurlardır.²⁷

Filmin Hikâye Örgüsü ve Olay Akışı

Filmin 'prologue'nda Yefim adlı birinin aceleci ve gergin bir biçimde bir uçan balona binmek için hazırlık yaptığı görülmektedir. Yefim balonu uçurmayı başarır; balon insanların, nehrin üstünden uçar, fakat bir süre sonra tekrar yere düşer.

24 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Gideon Bachmann'ın Röportajı, 1962), s. 11.

25 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 109.

26 Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, s. 40.

27 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 346.

Arzulanan fiziksel yükselme, Yefim'in yurttaşları tarafından küfür olarak kabul edilir ve bu deneyimi engellemek için onu kovalarlar. Köylü mucit, ona yardım eden arkadaşları kalabalığa kurban gitse de kovalamacadan kaçmayı başarır. Rus Orta Çağ'ında bir mucidin uçmak için Çan Kulesi'ni kullanması dikkat çekicidir. Çan Kulesi'nin pratik işlevi göksel kahramanları anmayla ilgili dinî toplantıları duyurmaktır. Ama dinî mabedin bu işlevi, insanın uçabilme ve karasal alanı yenme kabiliyetini ilan etmesi için Yefim tarafından bir platform olarak kullanıldığı için zayıflatılmıştır. Orta Çağ'da bir insanın Kilise'nin hilafına göğe yükselmeyi başarması anlamlıdır. Yefim'in durumu, sert zulümlerden kaçmaya çalışan ve manevî alan hakkında güçlü bir vizyona sahip olan Andrei Rublev'in kaderini de öngörür niteliktedir.²⁸ Tarkovsky uçma ve havaya yükselme temalarını diğer filmlerinde sıklıkla kullanılır. *Ayna*, *Solaris*, *Nostalghia* ve *Kurban*'daki havaya yükselme sahneleri cinsel sevgi, zevk ve hüzün için bir metafor olarak kullanılırken *Ivan*'ın Çocukluğu'nda kayıp mutluluğun sembolü olarak havaya uçma hayal edilir. *Andrei Rublev* ve *Ayna*'daki balon uçuşları ise sırasıyla sanatsal gayret ve ulusal mücadele fikriyle bağlantılıdır.²⁹ Diğer yandan, Tarkovsky'nin kullandığı göğe yükselme ya da havalanma sahnelerini Žižek, geleneksel olarak algılandığı şekliyle 'tinsel olana bir yükselme', yerçekiminden kurtulma, maddî olanla bağları kesme veya 'serbestçe dalgalanma' olarak değil, maddî olanın yani toprağın, suyun, ateşin veya havanın ya da daha genel bir biçimde söyleyecek olursak doğanın içindeki tinselliğe yönelme, "toprağın sessiz kalp atışlarına kulak verme" olarak yorumlar.³⁰ Açılış sahnesine dönecek olursak, *Andrei Rublev*'deki Yefim, zor şartlara rağmen insanların ideallerine ulaşabileceğini temsil etmektedir. Bu başlangıç sekansı, bir bakıma, filmin ayırt edici özelliklerini ifşa etmektedir: Orta Çağ'ın gizemli ortamı, toprak ve su dolu manzaralar, hâkim din anlayışıyla sıra dışı bir girişim olan balonla uçma edimi arasındaki tezat, hayalperestle ayaktakımının karşıtlığı ve coşku ile orkunun sınırları.³¹

'Soytari' başlıklı ilk bölüm 1400 yılını anlatır. Kirill, Daniil ve Rublev ikon boyacılığı yapan üç keşiştir. Filmin ana öyküsü bu üç keşişin yolculuğuyla başlar. Keşişler, sanatsal kimlikleri ve kişilikleri bağlamında üç farklı yaratıcı karakteri temsil ederler. Her üçü de uzun yıllar aynı manastırda yaşamış ve birlikte eğitim almışlardır. Daha sonra manastırı terk ederek gerçek dünyayla yüzleşmenin eşliğine gelmişlerdir. İlk bölümde, Rublev ve arkadaşları fırtına dinene kadar ahşap bir kulübeye sığınır. Kulübedeki soytari müstehcen bir şarkı söylemekte, hoplayıp zıplayarak deli gibi dans etmekte, seyirciler de ona gülmektedir. Prens'in adamları kulübeye gelir ve eğlenceye son verirler. Bu ilk bölüm, Rublev'in dünyevi ortam ve günahla karşılaş-

28 Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, s. 38-39.

29 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 39-40.

30 Slavoj Žižek, *Tarkovski (İçsel Uzamdan Gelen Şey)*, Çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2014, s. 105.

31 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 345.

ması bakımından önemlidir. Başlangıç bölümünde Yefim'in yasaklamaya rağmen uçmaya çalışması günah addedilirken, bu bölümde soyтары ve onu izleyenlerin müstehcenlik, eğlence, müzik ve danstan oluşan eğlencesi bir günahdır. Soytarının şarkısındaki şehvet, köylülerin fakirliği ve Prens'in adamlarının uyguladığı şiddet Rublev'in yaşadığı ortamı ve çevresel koşulları ortaya koymaktadır. Diğer yandan, Tarkovsky'nin çoğu filminde bulunan 'kutsal aptal' figürü, Rus dinî kültürünün tanıdık bir yönü olup yüzyıllar öncesine dayanır. 'Kutsal aptal' (*yurodivy*) yetenekli bir kişidir ve resmî yetkililer tarafından adaletsizlik ve kötülük hakkında eleştirel olmasına bir dereceye kadar müsamaha gösterilir. Tarkovsky'nin filmlerinde 'yurodivy' kişiliği, *Nostalghia*'daki Domenico, *Kurban*'da Otto ve *Stalker*'daki iz sürücü gibi figürlerde kolaylıkla fark edilebilir.³²

1405-1406 yıllarındaki gelişmelerin anlatıldığı 'Yunan Theophanes' başlıklı ikinci bölümde, filme dönemin ünlü ve usta ressamı Theophanes de katılır. Theophanes, karşısındaki Kirill'i Andrei Rublev zanneder, çünkü onun şöhretini önceden duymuştur. Kirill, onun da yetenekli olduğunu ama yaptıklarında eksik bir şeyler bulunduğunu söyleyerek Rublev'i Theophanes'e kötüler, çünkü onu kıskanmaktadır. Theophanes yaptığı işten yorulduğunu ve bu işi usta birine devretmek istediğini söyler ve Kirill'i Moskova'daki Annunciation Kilisesi'ni boyamaya davet eder. Kirill ise bu teklifin manastırda yapılmasını şart koşar. Amacı diğerlerinin yanında üstünlük taslamaktır. Ancak, Moskova'ya davet edilen Rublev olur. Rublev bu teklifi kabul eder ve yardımcıları Foma, Aleksei ve Piotr'u da yanına alarak Moskova'ya gider. Bu bölümde Theophanes'in yardımcılarının işlerle ilgilenmek yerine dışarıda yapılan infazı izlemeye gitmeleri dikkat çekicidir. Hatta dışarıdan gelen sesler Theophanes'in dikkatini çeker ve rejimin uyguladığı şiddetin sona ermesi gerektiği hakkında konuşur. Bu sahne Rublev'in yaşadığı dönemin vahşetini anlamak bakımından önem taşımaktadır.

'Andrei'ye Göre Tutku' adlı üçüncü bölümde 1406 yılı anlatılır. Rublev ve asistanları Theophanes'in yanına gelip çalışmaya başlar. Bu bölümde, kalfa Foma'nın yalanları ve dağınık yaşamı hakkında Rublev'in şikâyetleri dikkat çekicidir. Etkileyici doğa sahneleriyle öne çıkan bölümde Tarkovsky'nin, Rublev'i doğal dünyayla derin bir şekilde özdeşleştirdiği görülür. Doğa, Tanrı ile kurulan ilişkide mistik olduğu kadar anlamlı bir müştereklik temasını gündeme getirir. Rus halkının kaderi, yaşam ve inanç konusunda Theophanes ile Rublev arasındaki görüş ayrılıkları bu bölüme damgasını vurur. İki sanatçı tartışırken, arka planda İsa'nın çarmıha gerilmesi on altıncı yüzyıl ressamı Pieter Brueghel'in tablolarını anımsatır bir biçimde yeniden sahnelenmektedir. İki sanatçının tartışmasında, Theophanes Hristiyan döngüsüne odaklanırken, Rublev insan hakkında olumlu konuşmaktadır. 'Çarmi-

32 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 346.

ha gerilme' sahnesi esnasında Rublev, Rus halkının Tatar idaresi altında yaşadığı acıları dile getirirken, İsa'nın hayatının Tanrı ve insanlık arasında bir barış yapmak anlamını taşıdığını ileri sürer. 'Andrei Rublev'e Göre Tutku' bir anlamda 'Rusya'ya Özgü Tutku' anlamını taşımaktadır. Bu bölüm, İncil anlatılarına ve Rönesans tablolarına dayanılarak yapılan tasvirleri içerir. Ayrıca, Meryem Ana ve Çarmıhtaki Mesih kesintileri Pasolini'nin *The Gospel According to Matthew* adlı filmi de hatırlatmaktadır.³³

'Şölen' başlıklı dördüncü bölümde 1408 yılının yaz mevsiminde geçen olaylar anlatılır. Rublev ve ekibi Theophanes'le işlerini bitirdikten sonra Assumption Katedrali'nde çalışmaya başlarlar. Bu sırada Rublev bir pagan ayininde dans edip eğlenen, cadılık ve büyücülük yaptığı sanılan insanlarla karşılaşır. Pagan ayininde bazı erkekler Rublev'i yakalayıp kulübeye sürüklerler. Çarmıha gerilme referansı alay edercesine Rublev'in kollarını Mesih gibi kaldırarak bağlarlar. Rublev'in, kendisini öpen ve daha sonraki karşılaşmada gülümseyen kadına karşı söyledikleri, günah ve cinselliğe karşı savaşan Hristiyan temalarını hatırlatmaktadır. Rublev'in bu olaydan sonra arkadaşlarının yanına mahcup bir şekilde dönmesi ve sonraki suskunluğu dikkat çekicidir.

Beşinci bölümün adı 'Kıyamet'tir ve 1408 yılının yaz mevsiminde geçen olaylar anlatılır. Rublev'i ve ekibe yeni katılan Daniil yeni bir iş için çalışmaktadır ama Rublev'in kafası karışık olduğu için işi ağırdan almaktadır. Rublev mütereddittir, çünkü mabedin kubbesine 'Kıyamet' tasvirini yapmaları istenmiş ama o bunu yapmayı reddetmiştir.

Filmin ikinci epizodu altıncı bölümle başlar ve 'Yağma' başlığını taşır. Bu bölüm Vladimir kentinin 1408'de yağmalanmasını anlatır. Taht kavgası içindeki yerel prensler Tatar yağmacılarla iş birliği hâlinindedir. Başpiskopos'un büyük prensle küçük prene dayanışma içinde olmaları için kilisede Tanrı huzurunda yemin ettirmesine rağmen küçük prensin gözü tahtta. Tatar beyi ile küçük prens Vladimir kentini yağma için anlaşır ve kente girerler. Kenti yağmalarlar, kan döküp zulmederler. Evleri yakarlar, kadınlara tecavüz ederler, hayvanları öldürürler. Rublev ve arkadaşları katedrale sığınır. Tatarlar ve yerli iş birlikçi Ruslar, katedralin kapısını kırıp içeri girerler. Amaçları katedralde bulunan altınları almaktır. O sırada katedrale sığınan insanlar dua etmektedir. Katedralin içine giren askerler orada da insanları öldürürler. Bu sırada Rublev, sağır/dilsiz bir kızı tecavüzden kurtarmak isterken yağmacı bir askeri baltayla öldürmek zorunda kalır. Bu, Rublev'in dışarıda işlemeye başladığı günahlara daha büyüğünün eklenmiş olması anlamına gelmekte ve masumiyet kavramını sorgulatmaktadır.

33 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 351.

'Sessizlik' başlığını taşıyan yedinci bölümde 1412'de Rublev'in yetiştiği manastıra, yanındaki sağır/dilsiz kızla geri dönmesi ve sonrasındaki gelişmeler anlatılır. Rublev, bir insanı öldürmek zorunda kaldığı için pişmanlık duymaktadır. Yaşadığı olaylar onu sarsar ve ikon boyamayı bırakmaya karar verir. Rublev manastırdaki günlerini sessizlik içinde geçirir. Yoksulluk ve sefaletin kol gezdiği bu ortamda Kirill de pişman bir şekilde manastıra geri dönmüştür.

Filmin sekizinci bölümü 'Çan' başlığını taşır ve 1423-1424 yıllarını anlatır. Filme, Boriska adında yeni bir karakter daha eklenmiştir. Boriska çatışmada ölmüş olan usta bir dökümcünün hayatta kalan oğludur ve prensin istediği çanı yapmak için büyük bir çabayla çalışır. Boriska'nın azminden ve saf yaratıcılığından çok etkilenen Rublev, Boriska ile birlikte çalışmaya karar verir tekrar sanatına döner. Önsöz'deki Yefim ile son bölümdeki Boriska inanca, azme ve zorluklar karşısında mücadele edip limitleri aşmaya gönderme yapmaktadır. Bu bölümler "yaratmanın, insanın bütün varlığını sunmasını gerektirmesi" anlamında cesaret etmenin sembolüdür. İnsan "ister, henüz mümkün değilken uçmayı istesin, ister nasıl yapılacağını öğrenmeden bir çan döksün ya da bir ikona yapsın, bütün bu eylemler, eserinin bedeli olarak insanın ölmesini, çalışmasının içinde erimesini, kendisini tamamen vermesini gerektirir."³⁴

Filmin sonundaki epilogue bölümü, filmin renkli olan tek bölümüdür. Bu bölümde Andrei Rublev'in çalışmalarından kesitler ve detaylar gösterilir.

Andrei Rublev'deki Sanatçı ve Mümin Karakterler

Tarkovsky'nin filmleri, kendisinin de tanımladığı üzere, içe dönük ve dışsal anlamda özgür olmayan ama 'içsel özgürlüğe' sahip karakterlere yoğunlaşmıştır. Tarkovsky'nin ana karakterlerinin içsel gücü dışarıdan bakıldığında zayıflık olarak görülebilir. Bu içsel güç, insan özgürlüğüne dair Tarkovsky'nin verdiği mesajla ilgilidir. Onun acıyı ön plana çıkarması, kitle karşısında bireysel olanı sorgulaması, kendini gerçekleştirmenin önemine vurgu yapması ve bireysellik ile iktidar arasındaki ilişkileri tasvir etmesi bu mesajla yakından ilgilidir.³⁵ Tarkovskyan anti-kahraman varoluşçu ızdırap durumu yaşamaktadır; karakterin kendisi dindar, teorik, şiirsel, müzikal bir dünyaya mahkûmdur ya da böyle bir dünyaya doğar. Böylece Tarkovskyan kahramanlar kutsal, ilahî ve şiirsel olanı tekrar kurmaya çalışırlar.

Andrei Rublev'in ana karakteri olan Rublev sessiz, inançlı, merhametli, sabırlı, gözlemci, insanların iyiliğini düşünen ve insanlara korku yerine ilham aşılama önemseyen hümanist bir karakterdir. Rublev, yıllarca manastırda dinî eğitim al-

34 Tarkovski, *Şiirsel Sinema* (Michel Ciment, Luda Schnitzer, Jean Schnitzer'in Röportajı, 1969), s. 32.

35 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 366.

miş ve sanatta da başarıya ulaşmış bir ressamdır. Fakat zaman geçtikçe manastırdaki hayatı ve aldığı eğitim ile dışarıdaki hayat arasında bir uçurum olduğunu fark eder. Çünkü onun inancı, yalnızca entelektüel düzeydedir ve henüz sınanmamıştır. Manastırda ona öğretilmiş olan şey idealler ve iyi niyetli öğretilerdir. Manastırın dışına çıktığında ilme, irfana sahiptir ama bunları nasıl kullanacağını bilmemektedir. Andrei Rublev kendine ve sanatına doğal bir yetenekle vâkıftır. Fakat dış dünyada, maddî âlemde adaletsizlik, zulüm ve baskı egemendir. Buna rağmen Rublev, doğadaki ve insanların dünyasındaki maneviyatı bulmaya kendisini adanmıştır. Rublev, zamanla hem yetiştiği ortamda hem de toplumda maneviyat bakımından bir yozlaşma olduğunu fark eder. Sanatındaki başarısı şöhretinin yayılmasına neden olur ve teklifler alır. Manastırın dışına çıktığında ise politika ve dinin bozuk temsilleriyle acı bir şekilde yüzleşmek durumunda kalır. Rublev, çağdaşı olan ünlü sanatçı Theophanes'e nazaran insan, sanat ve inanç konularında daha iyimserdir ve sonuçlardan ziyade sebepler üzerinde yoğunlaşmaya çalışır.

Kirill ise Rublev ve Daniil ile birlikte filmin bir diğer esas karakteridir. Kirill ressamlığın temel gereklerinden yoksun, yeteneksiz, kıskanç, kendini beğenmiş, yalancı ve iftiracı bir karakterdir. Yıllarını manastırda geçirmiş ve sanatla ilgilenmiştir. Fakat emeklerinin karşılığını alamadığını düşünmektedir. Özellikle kendisi kadar hırslı olmadığı hâlde Rublev'i ve onun elde ettiği başarıyı kıskanmaktadır. Dostunu çekiştirmekten çekinmez ve onun dedikodusunu yapar. Mesela, Theophanes'in Rublev'in ününü duymuş olması ve onunla çalışmak istemesi Kirill'i kıskandırır ve ona Rublev'in kendisi kadar etkileyici bir sanatçı olmadığını söyler. Rublev'in de yetenekli olduğunu ama yaptıklarında hep eksik bir şeyler bulunduğunu vurgulayarak Theophanes'in kararını değiştirmeye çalışır. Kirill amacına ulaşmak için erdemsiz davranmaktan çekinmeyen birisidir. Sürekli kendini ispatlama derindedir. Örneğin, Kirill'in Theophanes'in manastıra bizzat gelip diğer rahiplerin önünde, özellikle Rublev'in önünde kendisine birlikte çalışma teklifinde bulunmasını istemesi ihtiraslarının esiri olduğunun en çarpıcı örneğidir. Aslında Kirill'in doğal bir sanat yeteneği yoktur, bunun da farkındadır ve bu durum onu daha da kızdırmaktadır. Onun tek istediği meşhur olmaktır. Theophanes'in, Moskova'daki Annunciation Katedrali'ni birlikte boyamayı kendisine değil de Rublev'e teklif etmek üzere haberci göndermesi ve Rublev'in manastırdan ayrılacağını kesinleşmesi üzerine yaptığı davranışlar onun kişiliğinin ne kadar bozuk olduğunu göstermektedir. Rublev'in gideceği sabah Kirill, kıskançlık ve öfke nöbeti geçirerek Rublev'i kardeşlerinin menfaatlerini, imandan daha önemli saymakla suçlar. Manastıra kapandıklarını, Tanrı'ya iman ederek ve çalışarak ibadet ettiklerini ama sonrasında manastırın âdeta pazar yerine döndüğünü, dinin ve sanatın ticarete alet edildiğini haykırır. Bu çılgınlık anında Kiril, yıllarca çalışıp çabaladığını ama isteklerine ulaşamadığını itiraf eder. Aslında yönelttiği bütün bu cürümleri işle-

yen bizzat kendisidir. Fakat hırsından ötürü böyle davranmıştır. İnanç ya da sanat, hırslarının esiri olmaktan onu kurtaramamıştır. Fakat yıllar sonra Kirill'in manastıra pişmanlık içinde geri döndüğü ve kendisini Rublev'e affettirmek istediği görülür. Geçmişte yaptığı şeylerin hata olduğunu, kendisinin yeteneksiz olduğunu ve onu çok kıskandığını anlatır.

Daniil, Rublev'in en yakın dostu ve dert ortağıdır. Yıllarca manastırda birlikte kalmışlardır. Daniil iyi niyetli, içine kapanık, yetenekli ama fazla yaratıcı olmayan birisidir. Sanatında ustadır ve Rublev'in gelişiminde onun da katkısı vardır. Fakat Daniil de sadece Rublev'e teklif gelmesinden ve Rublev'in kendisine danışmadan bu teklifi kabul etmesinden rahatsız olmuştur. Manastırdan ayrılmadan önce Rublev onun da kendisiyle birlikte gelmesini rica eder, fakat Daniil kıskançlık duyduğu için gelmek istemez. Fakat daha sonra şeytanın aklını çeldiğini ve aslında arkadaşının aldığı tekliften onur duyduğunu söyler. Filmin ilerleyen bölümlerinde katedral boyama işlerinde Rublev ile Daniil'in birlikte çalıştıkları görülür. Bu durum dostluklarının devam ettiğini göstermektedir.

Theophanes ise Rublev'in çağdaşı olan büyük bir sanatçıdır. Eserleri, etrafındaki dünyanın aynadaki yansımasıdır; o dünyanın çok kötü bir biçimde yaratıldığını, insanın hain ve zalim olduğunu, sırf değersiz, yoldan çıkmış ve suçlu olduğu için ölümünden sonra bile cezalandırılmayı hak ettiğini düşünmektedir, ki bu da o dönemin atmosferi akla getirildiğinde normal bir tepkidir. Theophanes sanat ve insanlar hakkında hayal kırıklığı yaşamaktadır ve yaşamı biraz da alaycı bir biçimde âdeta bir angarya gibi görmektedir. Theophanes ile Rublev arasında yaşam, inanç ve sanat konusunda karşıtlıklar bulunmaktadır. Theophanes, Rublev'den farklı düşünmektedir çünkü şan-şöhret sahibi bir ressamdır, bir keşiş değildir. O, genel anlamda daha şüphecidir ve bir yabancı gibi davranmaktadır; Bizans'tan gelmiş daha deneyimli bir gezgindir çünkü. Theophanes halkı cahil bulmakta ve aşağılamaktadır. Yaşamın bir döngü olduğunu, kötülüğün ve kötülerin hep var olduğunu düşünmektedir. İnsanlık hakkında ve inançlar konusunda ümitsizdir, insanların genel itibarıyla kötü olduğunu düşünmektedir. Din adamı sınıfının ise halkın duygularını inanç yoluyla istismar ettiğini savunmaktadır. Theophanes yorgun bir sanatçıdır, yakında öleceğini düşünmektedir ve sanatını akıllı bir yardımcıya öğreterek miras bırakmak istemektedir. Birçok öğrencisi ve asistanı olmasına rağmen onlardan umutlu değildir ve kendisiyle çalışabilecek yetenekli bir sanatçı aramaktadır. Öğrenci ve asistanları sanatlarını geliştirmek, kitap okumak yerine, şehrin yöneticisinin Tatarlar tarafından asılacağı törenle daha fazla ilgilenmektedir.

Filmin yan karakterlerinden olan Foma, Rublev'in ekibine dâhil ettiği kalfalardan birisidir. Foma kaygısız ve pratik fikirli, ticari sanatçı tipini temsil etmektedir. Foma bir sanatçı olarak yeteneğe sahiptir, fakat eserlerin daha derin anlamlarıyla il-

gilenmek yerine, işin pratik yönlerine daha fazla ilgi duymaktadır. Fakat Rublev ile birlikte çalışmak başlangıçta ona yetmektedir. Foma tembelliği seven, işini savsaklayan, duruma göre hareket eden, içten pazarlıklı birisidir. Mesela, Rublev katedralin kubbesine Kıyamet tasviri yapmaktan ve inancı bir korku unsuru olarak sanatında kullanmaktan imtina ederken, Foma ve onun gibiler bunu yapmaya ve meşhur olmaya dünden razıdır. Çünkü Foma için maneviyat veya sanattan önce güç ve para gelmektedir. Dolayısıyla Foma'nın sanatla kurduğu ilişki yapay bir ilişkidir. O, sanata insan ruhunu incelten bir etkinlik olarak bakmanın çok uzağında-dır.

Boriska sadece içgüdülerinin rehberliğinde çeşitli riskli kararlar alarak sanat icra eden genç sanatçı kuşağı temsil etmektedir. O usta bir zanaatkârın geride kalan tek oğludur. Babasının ölmeden önce döküm işinin sırrını kendisine öğrettiğini iddia etmektedir. Fakat aslında hiçbir şey bilmemektedir. Buna rağmen cesaret gösterir ve zahmetli uğraşlar sonucunda üstlendiği görevi başarıyla yerine getirir. Boriska, Rus halkının yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen ortaya koyduğu yaratıcı hevesi de temsil etmektedir. Boriska, yeni bir başlangıçtır ve yol almakta olan genç bir sanatçıdır. Genç sanatçı çan yapmanın simyasal sırrını gerçekten bilmemekte, sezgilerini ve inancını kullanmaktadır. Boriska, kendine güvenen ve bilinçaltının gücüyle çalışan bir mümin-sanatçıdır.

Filmin ana karakteri olan Rublev'in sanatı kutsal kabul ettiği, hatta din kadar kutsal kabul ettiği görülmektedir. Sanatın da din kadar güçlü olan esrarlı bir anlamı vardır. *Andrei Rublev*'de kutsallık, delilik ve yaratıcılık arasında sürekli bağlantılar mevcuttur. Özellikle, Rublev ve çan dökümcü Boriska figürleri aynı kişinin farklı yüzleri gibidir. Sanatsal yaratıcılık, inanç ve bağlılık bu iki karakterin temel özelliğidir. Diğer yandan, Rublev ve iki arkadaşı Daniil ve Kirill üçlü bir yapıyı temsil etmektedir. Benzer bir durum *Stalker*'da 'bölge'ye yapılan yolculukta ve *Solaris*'teki uzay istasyonunda da tekrarlanmaktadır. *Andrei Rublev*'deki sanatçılar, farklı sanatçı tiplerini ve sanatçının toplumla olan ilişkisi irdelemeye imkân sağlar. Rublev, Daniel ve Kirill, Theophanes, baloncu Yefim, soyтары ve Boriska'nın her biri yaratıcılığa ve topluma farklı yaklaşımlar getirmektedir. Yefim, Tanrı'ya doğru yükselmeye çalışırken her şeyi riske atmaktadır. Ama o, korkusunu yenmeye çalışırken diğer yandan onu durdurmayı deneyenlerin bağınazlığı ve batıl inançlarını da aşmaya çalışır. Soyтары, halkın adamıdır ve sıradan insanlarla doğrudan bağlantı kurabilen bir sanatçıdır.³⁶ Yunanlı Theophanes, sanatın manevî statükoyu korumak için var olduğunu ve sanatsal ilhamın dünyayı daha iyi bir yer hâline getirmekle bir ilgisi olmadığını düşünmektedir.³⁷ Daniil, sosyal eğilimlerin takipçisi olan konformist sanatçıyı; Kirill yeteneksiz, gururlu ve kıskanç sanatçıyı temsil etmektedir. Boriska, eğitimsiz gençliği simgelerken, ilahî görünen bir seziyle sanatını icra et-

36 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 87.

37 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 88.

mektedir. Rublev gibi Boriska da kendine güvenden kendinden şüpheye, inançtan hayal kırıklığına, coşkunluktan umutsuzluğa kadar farklı yönlerde değişim göstermektedir. Rublev, Tarkovskyan sanatçının bir versiyonudur: İnsancıl, mütevazi, bazen kafası karışık, bazen zor, bazen çok pasif fakat temel olarak inanca sahip. Filmde sanatçının toplumla ve siyasi otoriteyle mücadele etmesinin en sıkıntılı tasvirlerinden biri de taş ustalarının prensin fermaniyle gözlerinin kör edilmesidir. Onların 'suçu' ustalarından bağımsızlıklarını savunmalarıdır. Böyle bir sahnenin hapsedilen, susturulan ve sürgün edilen sanatçı ve yazarları olan bir toplumda (yani yirminci yüzyılın ortasındaki Sovyetler Birliği'nde) kişisel yankıları olabilir.³⁸

Sanat ile Maneviyat Arasındaki İlişki

Tarkovsky kendisiyle yapılan bir röportajda sanat ile maneviyat arasındaki ilişkiye dair şunları söyler: "Yaradan'dan bağımsız bir sanata asla inanmadım. Tanrısız bir sanata inanmıyorum. Sanatın anlamı yakarmadır. Bu benim yakarışım. Eğer bu dua, bu yakarış, benim filmlerim insanları Tanrı'ya yöneltebilirse ne mutlu bana. Yaşamım esas anlamını bulacak: Hizmet etmek. Ama bunu asla başkalarına empoze etmeye kalkışmayacağım. Hizmet etmek fethetmek demek değildir." Sanat, Tarkovsky için "bir yakarıştır." Ona göre "insan sanat aracılığı ile umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevî temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur, bunlar ancak parlak birer entelektüel analiz olabilirler... Sanat bir yakarma, bir dua biçimidir ve insan yalnızca duasıyla yaşar... Bir ikonun önünde çöktüğünüz zaman Tanrı'ya aşkınızı söylemek için tam yerinde kelimeler bulursunuz, ama bu kelimeler gizli, gizemli kalır. Aynı şekilde bir sanatçı, öyküsünü, karakterlerini bulduğu zaman dua-eserini yapar, yaratımında Tanrı'yla hemfikir olur ve tam yerinde sözcükleri bulur. İşte burada sanat bir hediye şeklini alır. Sanat yalnızca bir hediye olduğu zaman hizmet edebilir."³⁹ *Mühürlenmiş Zaman*'da ise yönetmen şunları kaydeder: "Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranmamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur."⁴⁰ Bu boyutların anlaşılması için din ve sanat kadar felsefe de merkezî bir işlev görmektedir. Çünkü Tarkovsky'ye göre dünya, üç kaide üzerinde durur: Din, felsefe ve sanat. Bu kaideler sembolik bakımdan sonsuzluk düşüncesini gösteren disiplinler olarak insan tarafından geliştirilmiştir. Her üç alan da ulaşılmaz, aşkın veya ilahî olanı insanın kendisi için kavranabilir olan sembollerle ortaya koymaya çalışmaktadır. İnsanlığın keşfettiği en geniş kapsamlı şey budur.⁴¹

38 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 366-367.

39 Laurence Cosse, "Les mardis du cinema", France Culture, 7 Ocak 1986, Fransızcadan çeviren: Güven Güner, İstanbul: Eylül 1993. (<http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html>)

40 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 88.

41 Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde*, s. 17.

Bu fikirlerin bir yansıması olarak Tarkovsky *Andrei Rublev*'i, manevî ve mistik muh-tevaya sahip bir film olarak tasarlamıştır. Bâbek Ahmedî'nin de belirttiği üzere, filmin merkezinde bireysel özgürlük arayışının toplumsal boyutu ve özellikle de din ana tema olarak bulunmaktadır.⁴² Tarkovski'nin maneviyat eğilimi modern-olmayan, dinsel bir tutumdan kaynaklanır. Gizemci bir üslup barındıran bu eğilim, hakikati ve karmaşık insan hayatını kucaklayabilmek için yüzeysel temaş model-lerini alt etmeye çalışan manevî bir akıl yürütme tarzına sahiptir. Tarkovsky'nin basit ve doğal imajlardan türettiği bu gizemci gösterme tarzı "daha yüksek bir akılsallığa" hizmet etmektedir.⁴³ Bu akılsallık Tanrı'nın varlığı ve sıfatları, insanın Tanrı'yla ilişkisi ve Tanrı-doğa ilişkisi, manevî aydınlanma gibi temaları kucaklar.

Dinî temaları sinemada ele almak, soyutlamalarla uğraşmayı gerektirmektedir ve soyut kavramları filme almak oldukça zordur. Dinin manevî ve sembolik boyutları soyutlamanın yanında bunların maddî dünyayla ilişkilendirilmesini de gerektirir. Bu nedenle metaforlar, alegoriler, benzetmeler dinî içerikli filmlerde sıklıkla kullanılır. Diğer yandan, bu temaların gündelik yaşamla da ilişkilendirmesi gerekmektedir. Maneviyat ile gündelik yaşamdaki somut durumların karşılaşmasını, ortaya çıkan uyumu ya da zıtlığı göstermek, dinî filmlerin bir diğer zorluğunu oluşturur. İnançlı olmak ile doğru yaşamak, inanca bireyin zulüm ve adaletsizlik karşısındaki tavrı ve günah veya şehvet olgularıyla ilişkisi bu zorluğun yaşandığı belli başlı durumlardır. Tarkovsky'nin gösterdiği dünya, günlük ve ilahî hayatın dokusuyla bir araya getirilmiş bir dünyadır.⁴⁴

Dinî içerikli filmlerin başarısı bu zorlukların üstesinden gelmelerine bağlıdır. Bu nedenle, soyut âlemi anlatmak veya analiz etmektense onu resmetmek daha etkili bir yol olarak görünmektedir. Bu yönüyle sinema, resim sanatına daha fazla yaklaşır. Çünkü soyut olanı göstermek ilahî varlığın içsel ve dışsal tezahürlerini görselleştirmek anlamına gelir. İlahî olan esas itibarıyla insanda ve doğada teza-hür eder. İnsan Tanrı'yla birebir görüşemez, ona doğrudan sormaz, sorularının cevabın doğrudan Tanrı'da bulamaz. Tanrı'ya doğrudan sormak veya onu resmet-mek mümkün olmadığına göre dinî filmler insandan ve doğadan başlamak duru-mundadır. Tarkovsky'nin bariz bir biçimde ulaşmaya çalıştığı amaç budur. Tarko-vsky insana ve doğaya ilişkin 'basit', şiirsel ve 'rüyamsı' imajların bileşkesinden aşkın olanı türetmeye çalışır; hatta onun filmlerine anlam sağlayan bu gizemli basitliktir. Tarkovsky imajların bir aradalığından veya toplamından çarpıcı bir bi-çimde estetik bir zirve yaratır. Aslen imajlarla çalışan bir sanatçı açısından ortaya çıkan ürün büyüleyicidir. Şiirsel imajlardan türetilen sanatsal ifadeler âdeta "içsel

42 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 127.

43 Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai)*, Çev. Cem Soy-demir, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 134.

44 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 91.

bir zorunluluktan, bir bütün olarak maddede meydana gelen organik bir süreçten kaynaklanmak” tadır. Bu organik bütünü biçimlendiren ise onların ‘içsel dinamiği’, ‘içsel zorunluluğu’dur. Tarkovsky yorumlayan aklın süzgecinden geçmeksizin iletilelen ve ‘simgesel-olmayan imajlar’a dayalı bir imajlar estetiği oluşturmuştur. Onun imajları, ilahî olanı akla başvurmadan, doğrudan doğruya sunmaktadır; zira doğa da böyledir, doğa dolaysız sanattır. Tarkovsky böylece maddî olanın ‘manevî’ bir biçimde görünebilirliğini sağlamıştır. Düşünmeye değil, görmeye dayalı bu ‘basit temaşa’, manevî bir alıcıyı gerektirir. Çünkü Tarkovsky’nin inşa ettiği şey ‘ifade’ değil, kusursuzca gözlemlenmeyi bekleyen imajlar bütünüdür.⁴⁵

Dinî filmlerin temel zeminini kişilerin inançları, duyguları, davranışları ve doğanın düzeni oluşturur. Bu nedenle çoğu dinî film insanların ruhsal olarak davranma ve hissetme biçimiyle ilgilidir. İlişki tarzı dinde olduğu gibi sanatta da durum, rol, konu ve nesne kadar önemlidir. İyi bir dinî film, her iki tarafın, yani arayan ile Aranan’ın, mümin ile Tanrı’nın, seven ile Sevilen’in doğası kadar bunların tanrısallıkla olan ilişkisini de tasvir etmeye çalışır. Kişi, Tanrı’yi sorgulayamaz, fakat benliğini ve Tanrı ile olan ilişkisini soruşturabilir.⁴⁶ Tarkovsky’nin de belirttiği gibi “ardında yatanı kavramayacak durumda olan insan için bilinmeyen Tanrı’dır. Ahlaki anlamda Tanrı sevgidir.”⁴⁷

Dinî-mistik filmler, son noktalardan ziyade başlangıçlar ve süreçler üzerine yoğunlaşır. Bu nedenle, dinî filmler ‘varlığın’ yanında ‘oluş’un da farkında olmalıdır. Bu çerçevede aşkın olan, ‘şimdinin akışı’ içinde kendine yer bulmaya çalışır. Dinî-mistik filmler zamanın, olayların ve hareketlerin akışını yansıttığı ölçüde başarılıdır.⁴⁸ *Andrei Rublev*, zamansız (kutsal) olanla zamana bağlı (profan) olanın kesişmesini etkili bir biçimde sağlaması bakımından da başarılı bir filmidir. Çünkü mistik sinemayı üretmenin bir yolu da “zamansız anları” yaratmaktır. Mistisizmin en önemli niteliklerinden biri, zamansızlığa erişim ve zamansızlık duygusunu önerme yeteneğidir.⁴⁹ Bunu daha iyi anlamak için Deleuze’ün hareket-imge ve zaman-imge arasında yapmış olduğu ayrımı bakmak gerekmektedir.

Deleuze *Sinema* adlı kitabının ilk cildinde ‘hareket-imge’, ikinci cildinde ise ‘zaman-imge’ olgularını tartışır. Bu iki farklı bakış açısı imge ve göstergelerin nasıl bir düşünce yarattığına dair bir tartışmayı içerir. Hareket-imge düşünceyi, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket-imge anlayışında, imge hareketlidir. Sinema filmi yapmak bu hareket-imgeleri art arda getirerek dıştaki gerçekliğe dair rasyonel bir dizi oluşturmaktır. Hareket-imgede aralık ile bütünü orantılana-

45 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 77; Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar*, s. 137 ve 146.

46 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 77 ve 82.

47 Tarkovski, *Zaman Zaman İçinde*, s. 16.

48 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 81.

49 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 82.

bilmesi esastır. Zaman-imge ise, zamanı düşünceye bağlar ve böylece zaman düşüncenin bir biçimi hâline dönüşür. Zaman-imgede zaman harekete tâbi değildir ve algı maddî olandan tamamen özgürleşmiştir. Hareket-imgede düşüncenin dış dünyanın gerçekliğiyle kurduğu rasyonel ilişki zaman-imgede yerini imgeler (ya da imajlar) arasındaki rasyonel olmayan bağlantılara bırakır. Bu rasyonel olmayan bağlantılar akıl yürütmeye çıkarırsanız. Dolayısıyla zaman-imge, düşüncede düşünülme engel olanın aşılması ve düşüncede düşünülmenin elde edilmesidir. Zaman-imge tarzındaki düşünme aracılığıyla, hâlihazırda var olmayan düşüncenin düşünülmesine, tezahür etmesine izin verilmiş olur. Zaman-imgede imgenin harekete tâbi olmasını engelleyecek görsel ve sessel göstergelerin duyuusal-hareket ettirici bağlantıları aşılır ve bunun yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler hâkim kılınır. Buna göre, zaman-imgede hareket, dış dünyadaki rasyonel dizilime göre değil, salt zihinsel uzamlara göre anlamlandırılır. Zaman-imgede mevcut an, geçmiş ve gelecek birbirinden ayırt edilebilecek bağımsız bütünler olarak ele alınmaz; zaman lineer değil, heterojendir. Geçmiş, şimdiki zamanda kurulmaktadır ve şimdiki zaman ile gelecek arasındaki keskin ayırım ortadan kaldırılmıştır. Şimdiki zaman, geçmişin muhafaza edildiği ve geleceği içinde taşıyan zamandır.⁵⁰

Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge ayrımı açısından bakıldığında Tarkovsky'nin film yapma tarzının "zaman-imge" anlayışına daha yakın olduğu görülmektedir. Tarkovsky filmlerinde dünyadaki varoluşun zamanı ne gösterici alanın simgesel zamanı ne de filmi izleyenlerin gerçekliğinin zamanıdır. Bu zaman, âdetta bir 'ara mekân'dır; görüntülerin ve nesnelere maddiyatının ötesinde, 'tinsel somutlaşma'nın hayal (veya rüya) alanında yer almaktadır.⁵¹ Tarkovsky'ye göre zaman, arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz; ona göre insan için zaman, öznel ve manevî bir kategoridir. Şimdiki zaman, inançlı birinin ruhuna, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşmektedir.⁵² *Andrei Rublev*'de karakterlerin ve olayların yer aldığı zamanın derinleştirilip büyütülmesi ve filmin atmosferine dâhil olan nesnel unsurlara ilişkin deneyimin genişletilmesi bu anlayışın izini taşımaktadır. Böylece sonlu zaman ve sınırlı mekânın içinde sonsuz maneviyatın hissedilmesi sağlanmaktadır.

Dinî içerikli bir film esas itibarıyla ruhsal-manevî bir hikâyeyi merkeze alır. Semboller, motifler ve atmosferler bu bakımdan dinî filmler için etkileyici araçlardır. Bu araçlar, yönetmen tarafından manevî durumları iletmek için kullanılır. Tarko-

50 Ebru Belgin Yetişkin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 40 (2011), ss. 123-141. Ayrıca bkz. Gilles Deleuze, *Sinema 1 - Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2004; Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, London: Continuum, 1983.

51 Žižek, *Tarkovski*, s. 104.

52 Tarkovski, *Mühürleşmiş Zaman*, s. 45.

vsky, manen duyarlı bir insanın sanat eseri karşısında algıladıklarıyla dinî bir deneyim arasında paralellikler bulunduğunu düşünmektedir. Ona göre sanat, her şeyden evvel insan ruhuna seslenir ve insanın manevî yapısını şekillendirir.⁵³ Bu düşünceden hareketle, *Andrei Rublev*'deki ana karakter, semboller ve motifler dünyasında ve oluşturulan atmosferde belli bir zamanda, belli durumlar içinde tepkiler ortaya koymaktadır. Böylece hem manevî âlem hem de bu âlemin maddî âlemlerle ilişkisi kurulmuş olur. Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'de izlediği yol budur. Yönetmen filmin her bir bölümünde sahnelerin zamanla, yavaş yavaş açılmasına izin verir. Ayrıca, diğer filmlerinde olduğu gibi belli sembolleri seçerek bu sembolleri "kutsal bir sıçrama tahtası" olarak kullanır. Bu semboller, renkler, şekiller, atmosfer ve müzik zamanı, hareketleri ve anlamları harekete geçirir.⁵⁴

"Dinî bir deneyim" olarak sanat fikri, bazen fazla rahatça ileri sürülen bir fikir olarak eleştirilebilir. Fakat Tarkovsky bu ideali ucuzlaştırmadan veya metaforları aşırı bir biçimde kutsamadan ama edebî gerçekliği içinde ele alma çabası içindedir. Tarkovsky'ye göre ideal olan, ulaşılmaz olandır; ama ideal olanın anlaşılması insan aklının mükemmelliğinden kaynaklanır. Diğer yandan, ideali elle tutulabilir veya ulaşılabılır bir şey olarak tasavvur etmemek gerekir, çünkü bu yaklaşım sağduyuyu zedeler.⁵⁵ Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'de bu dengeyi başarıyla kurduğu görülmektedir. Maneviyat da tıpkı sanat gibi ilham, keşif ve sezgiye dayanır. Maneviyat ve sanat bu çerçevede, insanın hakikat arayışındaki sığınakları ya da dayanakları olarak sunulmaktadır. İnançta olduğu gibi sanatta da ihtiraslar, günahlar, yılgınlık veya pişmanlıklar bulunur. İnançın farklı formları olduğu gibi sanatın da farklı formları vardır. İnsanların Tanrı anlayışı, inanç seviyesi, Tanrı'ya duydukları sevgi ya da korkunun derecesi farklı olabilir. Tıpkı farklı kapasite ve yeteneğe sahip olan sanatçıların sanattan anladığı, sanata kattığı veya eksilttiği şeylerin farklı olabileceği gibi.

Andrei Rublev hem dinî inancın hem de sanatın bir baskı, rekabet, sömürü ve ihtiras aracı olarak görülmemesini dengeli bir biçimde anlatmayı başarmış bir filmidir. Dinin ve sanatın ideal ya da bozuk görünüşleri Orta Çağ'da nasıl farklı biçimlerde tezahür ediyorsa dinin ve sanatın günümüzdeki görünüşleri de benzer durum sergilemektedir. İnsanlar Orta Çağ'da da din adına sömürüyorlar, din yolunda oldukları hâlde insanları aldatıyorlardı. Günümüzde de bunun örneklerine rastlamak mümkündür. Bu durum filmde, İncil'den pasajlar aktarılmak suretiyle şu şekilde anlatılır:

Yazılmış ki: Ve İsa Tanrı'nın tapınağına gitti ve tapınağın içinde, satılmış ve alınmış her şeyi dışarı attı... sarrafların masalarını devirdi ve güvercin satanların sandal-

53 Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 31.

54 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 78.

55 Tarkovsky, *Zaman Zaman İçinde*, s. 17.

yelerini. Ve onlara dedi ki: “Benim evim Dua Evi fakat siz onu hırsızların mağarasına döndürdünüz.”

Rublev, inançlı bir sanatçıdır. Manastırda aldığı din ve sanat eğitimine bağlı olarak iyi niyetini korumaktadır. Sürekli kötülüklerin hatırlatılmasını ve gündemde tutulmasını doğru bulmaz; çünkü kötülükler hatırlandıkça insan hiçbir zaman Tanrı katında mutlu olamaz. Bu düşünceyle, vaktini insanların arasında bir umut kırıntısı, sevgi kırıntısı, inanç kırıntısı aramakla geçirir. Gerçeklikle arasındaki bağı kendi çatışması üzerinden, doğrudan bir biçimde değil, imalı bir tarzda kurar ve bunu dolaylı yolla ifade eder; Tarkovsky’ye göre onun dehası tam da burada yatmaktadır. Denebilir ki Rublev’in acısı bir bakıma Tarkovsky’nin acısıdır.⁵⁶ Fakat Rublev’in ömür boyu katlandığı sıkıntılar beyhude değildir, çünkü bu sıkıntılar onun sanatını derinden etkilemiştir.⁵⁷

Genç bir sanatçı olarak Rublev, Theophanes gibi büyük bir sanatçının pesimist tutumuyla onun sanatını bağdaştırmakta güçlük çeker. Theophanes yılların getirdiği hayal kırıklığıyla halkın cahil olduğunu düşünmekte ve onları aşağılamaktadır. Theophanes’e göre İsa, tapınaklarda toplayıp eğittiği insanlar tarafından öldürülmüştür. İnsanlar hep birlikte toplanıp onu çarmıha germiştir. Havarileri de aralarındaki en iyi insanlar olsa bile İsa’ya ihanet edip onu satmış ve daha sonra kaçmışlardır. Pişman olduklarında ise artık iş işten geçmiştir. Theophanes İsa’nın zamanında yaşayan din adamlarının eğitilmiş hile ve yalan ustaları olduğunu, gücü elde etmek ve insanların cahilliğinden faydalanmak için çalıştıklarını düşünmektedir. Theophanes yaşamın bir döngü olduğunu, kötülüğün ve kötülerin hep olduğunu savunur. Ona göre İsa yeniden hayata gelse, insanların onu tekrar çarmıha germekten çekinmeyecektir:

“Bugün saygı duyulan, yarın suçlanacaktır. Seni, beni, her şeyi unutacaklar. Her şey kibir, her şey kül. En kötüler şimdiden unutuldu. İnsanlık zaten aptallığa ve alçaklığa teslim edildi ve şimdi her şey sadece kendini tekrar ediyor. Her şey başladığı yere geri döner, kendini tekrar edip durur. Eğer İsa dünyaya dönseydi, onu yeniden çarmıha gererlerdi.” (Bu bölüm, Dostoyevski’nin ünlü romanı *Karamazov Kardeşler*’deki ‘Büyük Engizisyoncu’ bölümünü hatırlatmaktadır).

Theophanes’in aksine Rublev, Hristiyan inancı doğrultusunda İsa’nın Tanrı ile insanı barıştırmak için doğduğuna ve aynı nedenle çarmıha gerildiğine inanmaktadır. Onun çarmıhta ölmesi, önceden belirlenmiş bir olgudur. İsa’nın çarmıha gerilerek ölmesi Tanrı’nın bir isteğidir. Rublev, Theophanes’e nazaran iyimserdir ve insanın yaptığı kötülüklerden ya da günahlardan pişman olması için hiçbir zaman geç olmadığını düşünmektedir. Ona göre elbette insanlar şeytani şeyler yaparlar. Fakat bu, onların hepsini birden suçlamak için yeterli gerekçe değildir.

⁵⁶ Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 136.

⁵⁷ Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 161.

Böyle yapmak hem ağır bir davranış olur hem de günaha girer. Rublev insanlara, insan olduklarının daha sık hatırlatılması gerektiğini; Rus halkının aynı kandan, aynı memleketten geldiğini ve dayanışma içinde olması gerektiğini düşünür. Kötülüğün her zaman, her yerde olduğunu, kendi menfaatleri için insanları satan kötülere her çağda rastlanabileceğini, Rus halkının başına sürekli talihsizlikler geldiğini, Tatarlar tarafından sürekli zulme ve adaletsizliğe uğradıklarını, açlığın ve hastalıkların kol gezdiğini ama halkın çalışmaktan vazgeçmediğini, inançlarını koruduğunu, kederlenmediklerini, sessizce sabrettiklerini, sadece Tanrı'ya dua edip ondan güç istediklerini, insanın yorgun ve umutsuz olduğunda dahi umutlu olması gerektiğini vurgular.

Rublev, farklı inançlara mensup insanlara da saygı duyar ve onları anlamaya çalışır. Mesela, pagan ayinine katılan putperestlere bile bildiği gerçekleri anlatmak için gayret gösterir. Paganlar ise keşişler tarafından zorla dine davet edildiklerini ve korku içinde yaşamak istemediklerini söylerler. Askerler geceleyin eğlenerek ayin yapan insanları “Tanrı'ya inanmayan lanet putperestler” diyerek yakalamak için baskın yapar. Farklı yaşamlar süren insanlara hoşgörülle yaklaşılmamaktadır. Yine filmin başında insanları ahlaksız hikâyeler anlatarak eğlendiren soytarının başına gelenler de bunun bir başka örneğidir. Soytarının şu sözü bu çerçevede dikkat çekicidir: “Tanrı rahipleri, şeytan ise soytarları gönderir.” Askerler soytarının gösterisine müdahale ederler ve onu bayıltıp enstrümanını kırarlar. Bu durum Kilise'nin ve idarecilerin tahammülsüzlüğünü göstermektedir. Gerçekte kendileri günahkâr olanların başka insanları Tanrı adına suçlaması, kendilerini Tanrı'nın yerine koyup onları günahkâr ilan etmesi filmde şu sözlerle eleştirilir:

“Sizler düşüncesiz günahkârlarsınız yine de onu yargılıyorsunuz... Yargılıyorsunuz fakat Tanrı sizinle birlikte değil... Yüreğinin yollarında yürü, gözlerin yardımıyla... Ama bil ki tüm bunların sonunda seni yargılayacak olan Tanrı'dır...”

Sanat, Tarkovsky'ye göre manevî bir deneyim talep eder. Sanat sonsuzluğun, idealin ve maneviyat özleminin duyulduğu yerde ortaya çıkar ve gelişir. Sanatçı, kendisine mucizevi bir biçimde bahşedilmiş olan yeteneğin bedelini insanlığa hizmet ederek ödeyen kişidir.⁵⁸ Tarkovsky'nin bu idealini filmde yansıtan Rublev, insanların dinle korkutulmasına şiddetle karşı çıkmakta ve sanatı bu uğurda kullanmaktan imtina etmektedir. Mesela, filmde kendisinden bir katedralin kubbesine ‘Kıyamet’ tasviri yapması istenmiştir ve kubbenin sağında zift içinde kaynayan günahkârlar tasvir edilecektir. Gözlerinden ve burnundan duman çıkan büyük bir İblis olacaktır bu tasvirde. Rublev bu tür işleri boyayamayacağını, bu tasvirlerden iğrendiğini söyler. Çünkü o insanları dinle korkutmak istemez. Rublev, insanları korkutmak yerine merhamet etmek gerektiğini, imanın asıl özünün merhamet olduğunu savunmaktadır. Rublev'in arayışının hedefi sevgiyi ve merhameti bulmak-

58 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 28-29.

tır. Bâbek Ahmedî'nin de vurguladığı üzere, o bu umutla acı çekmiş ve kiliseleri süsleyen ikonalar aracılığıyla umudunu tüm insanlık için yeniden resmetmiştir:⁵⁹

Ve şimdi ibadet, iman, umut ve merhamet... Ama en önemlisi merhamet. İnsanların ve meleklerin dilinden konuşsam ve merhametten uzak olsam konuşmam bir bandoya veya zilin çalmasına benzer. Bana kehanet hediye edilmiş olsa ve tüm gizemleri ve bilgiyi anlasam ve dağları hareket ettirebilecek imanım olsa da ve merhametsizsem, o zaman ben bir hiçim. Tüm mallarımı fakirleri doyurmak için heba etsem ve bedenimi yanması için versem, eğer merhametsizsem bu bana hiçbir şey kazandırmaz. Merhamet uzun süre acı çeker ve naziktir; merhamet kiskanmaz, merhamet kendiyile övünmez, şişinmez, kendisine yakışksız davranmaz, kendisini aramaz, kolayca kıskırtılmaz, kötü düşünmez, günahla neşelenmez ama gerçekle neşelenir; her şeye göğüs gerer, her şeye inanır, her şey için umutludur, her şeye dayanır. Merhamet hiç kaybetmez... (İncil: 1. Korintliler: 1-9).

Bu ve benzeri İncil metinleri (*Eski Ahit: Vaiz, Yeşaya/İşaya; Yeni Ahit: İlk Korintliler ve Matta İncili*) filmde bolca kullanılmaktadır. Bu kutsal metinler filme bir alan ve imge çeşitliliği ve zenginliği sağlamaktadır. Filmde Hristiyan realitenin tasvirlerine olabildiğince özen gösterildiğini söylemek mümkündür. Tarihsel gerçekler, tasvirler ve İncil'den alıntılar Rublev'in vizyonunu güçlendirmekte ve ona ilham vermektedir. Bunlar ayrıca, filmin anlatı kalıbını ve söylemsel temaları yansıtmakta, anlatım devamlılığına katkı sunmakta ve ortaya konan dünya görüşünü anlamak bakımından kilit rol oynamaktadır.⁶⁰

Filmde Tarkovsky'nin Kilise'nin geleneksel din anlayışını paylaşmadığı çok açıktır. Aynı zamanda, dini istismar ederek halkta korku yaratmaya çalışan yönetici prenslerin tutumları da eleştiriye konu olacak türdendir. Filmde din adına yapılan istismarlar, çarمیha germe sahnesinde yoksul insanların dinle korkutulması, başını örtmeyen kadının günahkâr ilan edilmesi, bir mabedin kubbesine yaptırılmak istenen "kıyamet" tasviri, farklı inanç mensuplarına karşı hoşgörüsüzlük, halk tipi hiciv yapan soytarıya müsamaha edilmemesi Andrei Rublev'in merhamet, umut, birlik, kardeşlik, uyum ve sükûn olarak gördüğü din anlayışıyla bağdaşmamaktadır. Bu çerçevede Tarkovsky sanatçıyı dinsel misyon sahibi bir karakter olarak öne çıkarır. Sanat hem bizatihi manevî bir eylemdir hem de toplumsal sorumluluk bağlamında yüce ideallere götüren kutsal bir araçtır. Yaşamda derin acılar da olsa mutlak hakikati aramak sanatçının esas sorumluluğudur. Sanatçının gayreti, dünyevi ama özellikle uhrevi kurtuluşu beraberinde getirebilme potansiyelini içerir.⁶¹

Filmde Rublev'in, yaşadığı birçok acı verici olay karşısında kendisini ve inançlarını sorgulamaya başlaması dikkat çekicidir. Mesela, başını örtmeyen kadının günah-

59 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 8.

60 Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, s. 40-41.

61 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 207.

kâr ilan edilmesine ve dışlanmasına karşı çıkar. Başını örtmek istemeyen bir kadının zorlanmaması ve tövbe etmek konusunda rahat bırakılması gerektiğini savunur. İncil'deki konuyla ilgili bölümleri kendi içinde muhakeme eder. Filmin başka bir bölümünde ise, Tatar baskını sonucunda yangın yerine dönmüş katedralin ve yanmış cesetlerin ortasında kaldığında derin bir sarsıntı yaşar. İnançlarına, sanatına ve vatanına dair düşüncelerini sorgulamaya başlar. İnsanlar için hayatı boyunca çalışmış, iyi niyet beslemiş ama yaşanan bunca vahşete akıl erdirememiştir. Rublev manastırdaki korunaklı dünyasından çıkıp maddî dünyada günahlarla kirlenmeye başladığını hissetmiştir.

Yaşadığı ve şahit olduğu acılar sonucunda Rublev kendisinin ya da içinde bulunduğu toplumun işlediği günahlara karşılık bir kefaret olsun diye Tanrı'ya sessizlik yemini ederek susmaya karar verir. Bu eylem bir kaçış, kendini ve masumiyetini koruma, inzivaya çekilme olarak yorumlanabileceği gibi fedakârlık olarak da yorumlanabilir. Fedakârlık adalet, duygudaşlık, insaf ve sevgi kavramlarıyla ilgilidir. Fedakârlık bir amaç ve ideal uğruna gerçekleştirilmesi arzulanan herhangi bir şey için kendi çıkarlarından vazgeçmedir. Fedakârlık aynı zamanda dinen övülen bir vasıftır. Tarkovsky filmlerinde ana karakterlerin kendilerini yüce ideallere fedakârca adadıkları ve kendilerini kurban ettikleri görülmektedir. İvan'ın *Çocukluğu*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* filmlerinde bu durum açıkça görülebilir. Andrei Rublev inançlarına ve maneviyatına uygun bir biçimde kendisini ve sanatını yüce olana adanmış ve bu uğurda fedakârlık yapmış bir karakterdir. Žižek'in de belirttiği üzere Tarkovsky'nin kahramanları fedakârlığı "ucuz bir dinsel tutuculuğun üstüne çıkararak" ve bu eylemi acıklı ve ciddi büyüklüğünden arındırarak yaparlar.⁶² Tarkovsky'nin sözünü ettiği fedakârlık, zorlamayla değil ancak gönüllü, kendiliğinden ve doğal olarak yapılan bir hizmet şeklinde gerçekleşebilir.⁶³ Tarkovsky'nin filmleri, anlamı yaşatmak ve fedakârlık edimiyle yeni bir tinsellik oluşturmak biçiminde yorumlanabilir.⁶⁴ Bu çerçevede, imkânsız olsa da uçmaya çalışan Yefim, tekniğini bilmeden çan dökmeye çalışan Boris ve kendine mahsus bir yöntemle ikon boyayan Rublev sanatsal yaratışın bedelini ödeyen karakterlerdir. Çünkü bu yaratış bütünüyle sahici bir fedakârlık gerektirir.⁶⁵

Filmin sonunda Rublev insanın masumiyetine inanan, adaletin varlığından kuşku duyan ve dünyanın sanat yoluyla kurtulacağına dair umudunu koruyan bir karaktere dönüşür. İnzivaya çekilip sessizliği tercih ettiğinde bile geleceğe dair umudu içinde canlı tutmaktadır.⁶⁶ Rublev'in suskunluğu ve meditasyonları, sanatçının toplumdaki rolüne; sanatçının devlet, politika, din, Tanrı, cinsellik, saflık, görme,

62 Žižek, *Tarkovski*, s. 85.

63 Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, s. 194.

64 Žižek, *Tarkovski*, s. 115.

65 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 207.

66 Ahmedî, *Kayıp Umudun İzinde*, s. 232.

acı çekme ve yaşama bakışına ilişkindir. Dolayısıyla filmin bölümleri bir yandan ideolojik, ahlaki, sanatsal ve biyografik bir noktayı gösterirken, diğer yandan Tarkovsky'nin sanat ve maneviyat hakkındaki konumunun ve ikisi arasındaki ilişkinin bir ifadesini oluşturmaktadır.⁶⁷

Rublev'i inzivaya ve suskunluğa iten bir başka sebep, içinde yaşadığı çağda "insanlara söyleyecek başka bir şeyinin kalmadığını" düşünmesidir. Tarkovsky'nin konuşma ve sessizlik temalarını başka filmlerinde de ama farklı bağlamlarda kullandığı görülmektedir. Andrei Rublev'in yaptığı gibi *Kurban*'daki Alexander da farklı nedenlerle sessizlik yemini etmiştir. Rublev'in sessizliği hem kendi günahlarına hem de dünyanın geneline karşı bir protesto niteliği taşıırken Alexander'ın sessizliği Tanrı ile olan pazarlığının bir parçası ve bir iman eylemidir. *Stalker*'ın küçük kızı, *Andrey Rublev*'deki dilsiz genç kız, *Solaris*'te Hurry, *Ayna*'nın belli bir bölümünde Ignat ve *Kurban*'daki küçük adam da sessizdir. *Ayna*'nın başındaki 'kekeme', *Kurban*'daki 'küçük adam' ve Andrei Rublev'in tekrar konuşmaya başlaması ve anlatım becerisine kavuşması umudun bir işareti olarak yorumlanabilir.⁶⁸

Sonuç

Sanatı hakikat arayışının özel bir yolu olarak gören Tarkovsky sanatın görevinin manevî hayatı canlandırmak olması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre, özü itibarıyla manevî bir varlık olarak insan, maneviyatını geliştirdiği takdirde hayatın anlamını bulacaktır. Tarkovsky'nin bu destansı filmi, bir sanatçı ve bir mümin olarak Andrei Rublev'in yaşadığı manevî ve düşünsel krizlere, vahşete ve kaosa verdiği cevaplara ve ortaya koyduğu tavra odaklanmıştır. Sanatçı, yaşadığı dönemin bütün olumsuz şartlarına rağmen erdemli bir hayat sürmenin yollarını aramakta ve sanatını icra etmeye çalışmaktadır. Gerçek bir sanatçı duyarlılığına sahip olan Rublev, ülkesine ve halkına derin bir sevgi duymakta; baskı ve işkence altındaki insanlara umut, kardeşlik ve merhamet aşılama gayret etmektedir. Çünkü doğru inanç ve saf sanat insanları hırslarının esiri olmaktan kurtaracak ve onları hakikat yoluna sevk edecektir.

Sanat ile maneviyat arasında derin bir ilişki olduğunu düşünen Tarkovsky manevî temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla bir ilgisinin olamayacağını düşünmektedir. Manevî ve mistik bir muhtevaya sahip olan *Andrei Rublev* insan-Tanrı ilişkisini ve insan-doğa-Tanrı ilişkisini başarıyla kurmuş bir film olmanın yanı sıra sanatçının manevî görevini ortaya koymak bakımından da Tarkovsky'nin sinematografisinde önemli bir yerde durmaktadır. Bu filmde dinin sembolik boyutlarını maddî dünyayla ve gündelik hayatla ilişkilendiren yönetmen, inançlı olmakla her şeye rağmen doğru yaşamak arasında isabetli bir irtibat kurmaya çalışmaktadır. Film aynı

67 Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, s. 364-65.

68 Martin, *Andrei Tarkovsky*, s. 35.

zamanda, inançlı bir sanatçının zulüm karşısındaki tavrını ve masumiyetinin günah karşısındaki durumunu ele alıp irdelemektedir. Andrei Rublev'in manastırdan ayrıldıktan sonraki seyahati ve yaşadıkları teoriden pratiğe doğru olan bireysel değişim sürecinin, ilahî olanla temasın, dünya acısının ve bireysel aydınlanmanın bir hikâyesidir.

Tarkovsky, sanatçıları, kriz dönemlerinde yaşasalar da, insanlığın kendini ifade ettiği ve sonunda insanlığı kurtaracak olan hayati kanallar olarak görür. Sanatçı, başkalarına hizmet etmek için ahlaki yükümlülüklerle sahip olmalı ve daha iyi bir dünya için rol oynamalıdır. Bu çerçevede Andrei Rublev, inançlarını kendi yüceliği için bir sıçrama olarak görmüş, sanatı da bu amaç uğruna icra etmeye çalışmıştır. O gerçek hayatın acımasızlığına teslim olmak ve sadece mesleki başarının peşinden koşmak yerine özüne bağlı kalmayı tercih etmiştir. Ne olursa olsun ayartmalara teslim olmadan ve dünyadaki sorunları aşılmaz birer engel olarak görmeden kendi kabuğuna çekilmiştir. Fakat sonunda, uzun bir süre sessiz kaldıktan sonra umudunu tekrar yeşertmiş ve sanatına kaldığı yerden devam etmiştir.

Kaynakça

- Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Ahmedî, Bâbek, *Kayıp Umudun İzinde - Andrey Tarkovski Sineması*, Çev. Faısal Soysal & Veysel Başı, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Filmler ve Rüyalar (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick Ve Wong Kar-Wai)*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Cosse, Laurence, "Les mardis du cinema", *France Culture*, 7 Ocak 1986, Fransızcadan çeviren: Güven Güner, İstanbul: Eylül 1993. (<http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html>)
- Martin, Sean, *Andrei Tarkovsky*, Vermont: Pocket Essentials, 2005.
- Robinson, Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, United Kingdom: Crescent Moon Publishing, 2006.
- Skakov, Nariman, *The Cinema of Tarkovsky - Labyrinths of Space And Time (KINO - The Russian Cinema)*, New York: I. B. Tauris, 2012.
- Şiirsel Sinema, (Der. John Gianvito), Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009.
- Zaman Zaman İçinde – Günlükler (1970-1986)*, Çev. Seda Kervanoğlu, İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Tarkovski, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant, (3. baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Žižek, Slavoj, *Tarkovski (İçsel Uzamdan Gelen Şey)*, Çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2014.
- Yetişkin, Ebru Belgin, "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 40, 2011, ss.123-141.



İvan'ın Çocukluğu, Andrey Tarkovski, 1962

Sinemada Tehlikenin Yeni Anlatı Dili: Sosyal Medya İçerikli Gerilim Filmleri

AYŞE ASLI SEZGİN

Öz

İçinde bulunduğumuz yüzyılın, toplum yaşamında yarattığı önemli değişikliklerden biri ve belki de en önemlisi olarak değerlendirilebilecek internet, dijital çağın özelliklerine uygun olarak insan yaşamını kuşatmıştır. İletişim kurma biçimlerinden, arkadaşlık ilişkilerine kadar gündelik yaşamın her ânı yeniden tanımlanmış ve bu dijital kuşatmaya göre yeniden kurgulanmıştır. Toplumsal değişimleri kendine özgü diliyle anlatan ve aktaran sinema da bu kuşatmadan etkilenmiş ve son yıllarda benzer anlatı dilini benimseyen sosyal medya içerikli filmler dikkat çekmeye başlamıştır. Bu çalışma, sinemanın tehlike kavramı çerçevesinde kurgulandığı, sosyal medya içerikli gerilim filmlerini, 2016 yılında vizyona giren *Nerve* filmi örnekleme kapsamında, eleştirel metin analizi yöntemiyle incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmada, sosyal medyanın sinemada tehlike ve gerilim kurgusuyla aktarımı, özellikle gençlerin sosyalleşme sürecinde önemini yadsınmaması gereken internetin, tehlikelerine karşı uyarının farklı ve etkin bir yolu olarak değerlendirilmiş ve sosyal medyadaki tehlikenin sinemadaki yansımaları hakkında bir çerçeve çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, İnternet, Sosyal Medya, Tehlike, Gerilim

Makale Geliş Tarihi : 20. 11. 2017

Makale Kabul Tarihi : 17. 12. 2017

Yrd. Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, İktisadi İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Osmaniye, Türkiye

New Exposition of Danger in Cinema: Thrillers with Social Media Content

AYŞE ASLI SEZGİN

Abstract

One of the important changes and maybe can be regarded as the most important, internet, which the century we are in have made in the social life, has encompassed daily life in accordance with the characteristics of the digital age. Every moment of daily life, from forms of communication to friendship, has been redefined and reconstructed according to this digital siege. The cinema, which narrates and tells of social changes in its own language, is also affected by this siege and social media films that adopt a similar narrative language have begun to attract attention, in recent years. This study aimed to examine social media related thriller films which are defined in the context of the danger concept of the cinema, by the method of critical text analysis within the scope of the *Nerve* film sample which came into vision in 2016. In this study, the transfer of danger and tension in the cinema of social media has been considered as a different and effective way of warning against the threats of the internet which should not be neglected especially in the process of socialization of young people and a framework has been drawn about the reflection the danger of the cinema in social media.

Key words: Cinema, Internet, Social Media, Danger, Thriller

1. Giriş

Sinemanın bir halk gösterisi olup olmadığına ilişkin sorunun yanıtı aranırken, sinemanın doğuşuyla birlikte, bir anda sıradan insanların boş zamanlarının önemli bölümünü doldurduğu gerçeğiyle karşılaşılır (Vincenti, 2008). Sanatsal önemi ve değerinin yanında, modern insanın boş zaman aktiviteleri içinde önemli bir konuma sahip olan sinema, 21. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimler de dikkate alınarak farklı etkileriyle analiz edilmelidir. Tüketim toplumundaki konumu, sanat olarak kazandığı anlamı, kitle iletişim aracı olarak sahip olduğu rol söz konusu bu etkiler arasında değerlendirilmektedir.

Teknoloji ve bilim alanında meydana gelen gelişmeler, tüketilebilen bir boş zamanın ortaya çıkması, 19. yüzyıldan itibaren en önemli toplumsal oluşumlardan biri olmuştur. *Haz* kavramının ön plana çıkmaya başladığı bu dönemde, sinema da yeni bir boş zaman etkinliği olarak kentte doğmuş ve zaman içinde modern insanlara zengin bir dünyayı yansıtan önemli bir güç hâline gelmiştir (Morva, 2006). Ancak, sinemanın yalnızca hazzı ve tüketimi teşvik eden gücünden bahsetmek doğru olmayacaktır. Sinema, toplumsal gerçekliğin içinde gördüğü birçok kesiti yansıtmaya gücüne de sahiptir.

Rotha'nın (2000) *hareketli resim aracı* olarak tanımladığı sinema, sanatçıların kendi idealleri ve hayal güçlerinin yansıtılmasında bir araç olarak kullanılmasının dışında, sermayeyi yönlendirme gücüne sahip olanlarla, hükümetler tarafından kendi amaçları doğrultusunda da kullanılmıştır.

Temelinde toplumun eğlenmesine yönelik bir amaç bulunan sinema filmlerine karşılık, sanatsal kaygıların ön plana çıkartıldığı yapımların ise az sayıda oldukları savunulmuştur. Yapımcılar, gelişmiş endüstrilerin beklentilerine yönelik ürünler de ortaya koymaktadır. Ancak, temel olarak gözleme dayalı bir sanat olan sinemada, yaşamın gerçekleriyle olan bağlantı koparılmamalı ve film yapımı gündelik hayatın dışında bir etkinlik olarak görülmemelidir (Rotha, 2000).

Özenle incelenen bir nesne hâline gelen gündelik hayat, örgütlenmenin üretim-tüketim-üretim kısır döngüsünün kapalı bir devre şeklinde devam ettiği bir alan hâline gelmiştir (Lefebvre, 2007). Bu alanda, son yıllarda üzerinde en çok tartışmanın yaşandığı yeni toplumsal alan ise kendine ait bir kültüre de sahip olan internet ve internet dolayısıyla gündelik yaşama giren yeni medya ortamı ve sosyal medya ağlarıdır.

Sınırsız, demokratik ve özgür olma düşünceleriyle yorumlanan internet imkânları, 2000'li yılların başlarında sinema sitelerinin artmasıyla, internet erişiminin olduğu her ortamda on binlerce filmi seyretmenin mümkün olduğu bir alan sunmuştur (Mencütekin, 2012). Bu çalışmada, internetin sinema filmlerine erişim

noktasında sunduğu imkânlardan farklı olarak, internetin sinemaya *konu* olması çerçevesinde eleştirel bir bakış geliştirmek amaçlanmıştır.

Gündelik hayattan alınan veriler ışığında kurgulanan sinema filmlerinin, yeni teknolojik gelişmelere bağlı olarak, farklı konuları gündeme getirmeleri de doğal bir gelişmedir. Özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler neticesinde değişen toplum yaşamı sinemaya da yansımış ve farklı türler içinde bu gerçekleri ve değişimleri yansıtan yapımlar izleyiciye sunulmaya başlamıştır.

Toplumsal yapıya bağlı olarak gelişen ve değişen sinema, sinemanın yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve içinde yaşadığı toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki vardır. Sinemayı açıklarken içinde doğduğu kültürel, ekonomik, siyasal ve tarihsel koşullardan bağımsız hareket edilemez (Güçhan, 1993).

Sinemanın önemli unsurlarından biri olan seyirci konusu üzerinde, *sinema-seyirci etkisi* en çok tartışılan konulardan biridir. Bu konuda özdeşleşme, kaçış, düşüncüyü başka tarafa çekme gibi teoriler geliştirilmiştir. Bu teorilerin dışında sinema-toplum ilişkisini incelerken mutlaka filmlerin yapıldığı kültürel-tarihsel koşullar araştırılmalı ve değerlendirmeler de bu koşulların çerçevesi içinde yapılmalıdır (Güçhan, 1993).

Sosyal medya içerikli filmler, bir sorunu gündeme getirme ve çözüm üretmeye çalışan modern sinema yapımlarına karşılık seks ve şiddet konularını temel alarak, bugünkü yaşamın başat öğeleri olarak sunan postmodern sinema içinde değerlendirilebilir (Erdemir, 2009).

Sosyal medyanın, dijital çağın toplumunun, özellikle genç kuşağı içine alacak bir çerçevede yeni bir *sorun-tehlike kaynağı* olarak değerlendirilmesi, filmlerin de *gerilim* türünde kurgulanmasına neden olmuştur. Bu çalışmada da öncelikle, gerilim filmlerinin yeni teması hâline gelen sosyal medya ve sosyal medyanın tehlikelerine yönelik sinema filmlerinin ortaya çıktığı toplumsal koşulları açıklamak gerekir.

2. Toplumsal Gerilimin Yeni Kaynağı: Sosyal Medya

Sosyal medyanın iletişimsel ve toplumsal konumuyla ön plana çıktığı günümüzde, bu yeni teknolojinin beraberinde getirdiği etkiler de tartışmaya açılmalı, eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Özellikle gençler ve çocuklar üzerinde önemli bir etkiye sahip olan sosyal medya, yeni neslin sosyalleşme, topluma katılma sürecini de büyük oranda etkilemeye başlamıştır.

İnsan beynini, dolayısıyla yaşam kalitesini etkileyen sosyal medyanın, insan iletişiminde önemli bir rol oynayan duyguların etkisi altında kaldığından, savunulabilir özelliklerinin yanında toplum için ciddi tehditler de içerdiğini dikkate

almak gerekir. Sağladığı kolaylıkların yanı sıra sosyal medyanın içerdiği tehditler de bulunmaktadır. Küresel anlamda iletişimi mümkün kılması, saniyeler içinde kıtaları birbirine bağlayacak bir iletişim altyapısına sahip olması, ıssız alanları medeniyete bağlaması, e-ticarette, katılım ve demokratikleşme sürecinde önemli bir rol oynaması sosyal medyanın sağlamış olduğu kolaylıklar içinde değerlendirilebilir. Küresel iletişimin neticesinde tek bir kültür, ekonomi, siyasi yapı ve dile sahip olunması ise dünyanın çok kültürlü zengin yapısına yönelik bir tehdit olarak değerlendirilebilir. Öngörülemeyen teknolojik yapılanmalar, bilimsel bilgiye ulaşmada önemli bir kaybın yaşanmasına da neden olmaktadır (Zeitel-Bank ve Tat, 2014). Sosyal medyanın toplumsal anlamda yarattığı etkilerin dışında, bireysel etkileri de gün geçtikçe daha çok tartışılmaktadır.

Sosyal medya aracılığıyla çevrimiçi ortamda herkes kişisel bilgilerini sınırsız bir kapasiteye sahip olan bilgi bankasına aktarmaktadır. İnsanların dünyaya bakış açısını, kültürünü, toplumların ekonomisini etkisi altına alan sosyal medya, aynı zamanda kullanıcılarını, bağlanmaya, diğerleriyle bağlantı hâlinde olmaya yönlendirmektedir. Resmî olmayan, anlık gelişen, bilimsel geçerlikten yoksun mesajların bulunduğu sosyal medya ortamı, kültürel anlamda da bir aşınmanın yaşanmasına sebep olmaktadır. Fiziksel ve duygusal bağlantılarla kurulan ilişkilerin yerini, sanal bağlantılar alırken, bağımsız düşünebilme yeteneğini kaybeden kullanıcılar kendilerini, sonuçlarının herhangi bir değerlendirmeye tâbi tutulmadığı, eğlence ve haz odaklı mesajların üretildiği gruplar içinde bulmaktadır (Amedie, 2015).

Web tabanlı hizmet sunan sosyal medya ağları (Abdulahı, vd., 2014), bireylerin kamuya tam veya yarı açık şekilde oluşturdukları profiller aracılığıyla internet bağlantısının bulunduğu her ortamda diğer kullanıcıların paylaşımlarını takip edebilme ve görüntüleyebilme imkânı vermesi, kullanıcıların zamanlarının çoğunun bu ortamda geçmesindeki önemli sebeplerden biridir. Dünyada bugün yüzlerce sosyal medya ağı ve milyonlarca sosyal medya ağı kullanıcısı mevcuttur. Sosyal medya ağları arkadaş bulma ya da mevcut arkadaşlıkları sürdürmenin yanı sıra gündelik yaşam içinde bir alışkanlık hâline gelmeye başlamıştır (Toprak, vd., 2014). Bu alışkanlıklar normal yaşam sürecindeki alışkanlıklardan farklı olarak sanal dünyanın gözetlenebilen ve denetlenebilen yapısı içinde gizlilik başta olmak üzere birçok farklı konudaki problemi de beraberinde getirmektedir.

Kullanıcıları tarafından farklı neden ve biçimlerde kullanımı tercih edilen sosyal medya ağları, boş zamanın farklı şekillerde geçirilmesini, gerçek yaşamdaki kimliklerden farklı olarak yeni kimliklerin inşa edilmesini sağlamaktadır. İnternet kullanımının giderek kişiselleşmesinde önemli bir araç olan sosyal medya ağları, özel sırların itirafının, kişisel bilgilerin aktarımının yapıldığı ortamlar olmaya başlamıştır (Toprak, vd., 2014). Van Dijk (2016) *Ağ Toplumu*'nda sosyal medya

ağlarının da kaynağını oluşturan yeni medya ortamının yeni bir toplumsal düzen yarattığını, bu düzen içindeki farklı başlıkları değerlendirerek açıklar. Toplumun sinir sisteminin, ekonominin, teknolojinin, politikanın, yasal alanın, sosyal yapının, kültürün ve psikolojinin kapsamında ağ toplumunun özelliklerini açıklarken, bu ağlara erişim şartlarına bağlı olarak toplumu parçalara da ayırır (ağları kontrol eden seçkinler, daha az dijital beceriye sahip olan orta sınıf ve internete erişimi olmayan dışlanmış kesim). Bu parçalanmış yeni toplum yapısı içinde zamanla internet ve sosyal medyanın zararlı etkileri tartışılmaya başlamıştır.

İnsanların sosyal medyada çok fazla zaman harcıyarak bağımlı hâle gelmeleri, uygunsuz içerikten savunmasız grup olan çocukların olumsuz etkilenmesi, kolay yayılım sayesinde mesajların toplumsal anlamda istilaya maruz kalması, özel paylaşımların amaç dışı kullanılması (Siddiqui ve Singh, 2016) gibi giderek uzayabilecek maddeler hâlinde sosyal medyanın zararları listelenebilir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, örneklem kapsamında yer alan film ekseninde, genel olarak sosyal medyayı konu alan filmlerin özellikleri hakkında bir değerlendirme yapılmıştır.

2.1 Gerilim Filmlerinde Sosyal Medya

Giderek görsel yönden zenginleşen bugünün kültürel ortamında medya, oldukça önemli bir konuma yükselmiştir. Baskın olmayan kültürel unsurlar üzerinde medya, küreselleşmenin ve kültürel homojenleşmenin etkisiyle gücünü arttırmaya devam etmektedir. Yaygınlaştırma ve herhangi bir konuyu tekrar etmede de önemli bir gücü elinde tutan medya, toplumsal bilinç kapasitesini de yönlendirebilmektedir. Medya, kimi zaman mevcut toplumsal unsurları koruyup, yineleyebildiği gibi kimi zaman da revizyonist bir değerlendirme yaparak bu unsurların yerine yenilerini yerleştirebilmektedir. Toplumsal değişim faktörü olarak sinema, bu değişimi gerçekleştirecek şartları kolayca üretebilmektedir (Acuna, 2010). Sinemanın bir boş zaman aktivitesi olarak değerlendirilmesinin dışında, tarihsel süreçte propagandadan, kültürel yayılmaya kadar farklı amaçlarla kullanımı dikkat çekmektedir. Toplumsal yaşamı temsil eden sinema, bir anlamda gerçek yaşama dair bir model de sunmaktadır.

Kültürel bir bağlam yaratmaya yardımcı olan sinema, eğitsel bir role ve sosyalleşme sürecinde de önemli bir konuma sahiptir. Sistematik bir şekilde kurgulanmış görüntüler vasıtasıyla sinema, diğer medyadan daha farklı bir yöntemle toplumsal değişimin yansımalarına olanak tanır (Acuna, 2010). Son yıllarda yaşanan toplumsal değişimi aktarırken, sosyal medya ve etkilerini göz ardı etmek mümkün değildir. Sosyal medya kullanımı sonrasındaki toplumun yeni görünümü, sinema da konu olmuş ve sanal dünyanın kurgulanma süreci bu kez sinema perdesinden yansıtılmıştır.

Bugün, internetin doğal bir parçası olarak değerlendirilen sosyal medya ağları, insanların birbirleriyle iletişim hâlinde kaldığı, paylaşımlarda bulunduğu iletişim ortamları olarak değerlendirilirken, şirketler tarafından da sosyal medya ağları, müşterilerle ilgili bilgilere ulaşmanın önemli bir aracı hâline gelmiştir. Bununla birlikte, gerçek hayattaki tehlikelerin farklı versiyonlarıyla bu kez sanal ortamda karşılaşma olasılığı artmıştır.

Sosyal ağlarda izlenen kullanıcıların dolandırıcılık olaylarıyla karşılaşması, sosyal ağ bağlantılarına yerleştirilen virüsler, daha çok ünlü kişilerin kimliğine bürünme şeklinde gerçekleştirilen sahte hesaplar, kullanıcıların arkadaş listesine yerleşen sahte hesaplar (Wüest, 2010) önemli birer tehdit olarak, dijital çağın yarattığı sorunlar hâline gelmiştir. Sosyal medyadaki bu gerilim kaynaklarını yansıtan sinema filmlerinde de aynı konular farklı kurgular çerçevesinde izleyiciye aktarılmıştır.

İlk zamanlardan günümüze kadar, sinemanın önemli öğelerinden biri olan *gerilim*; senaryo, kurgu, ışık ve ses gibi araçlardan yararlanarak izleyici üzerinde gerilimi yansıtan psikolojik bir etki oluşturmayı amaçlamaktadır. Sinemada gerilimi neyin yarattığı konusunda ise farklı yaklaşımlar söz konusudur. İzleyicilerin olayı önceden bilmesinin gerilime sebep olabileceği savunulurken diğer bir görüşe göre ise filmde ne olacağının bilinmemesi de gerilimin kaynağı olabilmektedir (Erol, 2017). Bu çalışmanın kapsamında incelenen filmlere baktığımızda ise gerilimin yeni bir kurgusu olduğunu söylemek gerekir. Sosyal medya, özel hayatın herkes tarafından gözlenebilir bir ortamda yaşanması, çoğu zaman kaynağının bilinmediği mesajlar, olduğundan farklı yansıtılan gerçekler, başkalarının hayatlarına karşı hissedilen farklı duygular, insanlar üzerinde psikolojik bir gerilim yaratmaktadır. Sinema da dijital çağın bu yeni yaşam tarzını, gerilim filmleri vasıtasıyla, eleştirel bir dille yansıtmaktadır.

Şüphenin olduğu yerlerde gerilimin artacağı düşüncesi (Erol, 2017) sosyal medyayı konu alan filmlerde özellikle kullanılmaktadır. Sanal dünyada gerçek kimlikleri bilinmeyen, fiziki varlıkları hakkında şüpheler duyulan *takipçiler*¹ kimi zaman kurbanlarını takip eden katiller, dolandırıcılar, psikopatlar olabilmektedir.

Gerilim filmlerinin atmosfer, mekân ve gizemli karakter kodları, farklı *boyutlar*da yaşanan ve gerçeğin gizlendiği olaylar örgüsü (Uluç ve Yılmaz, 2008), sosyal medyanın konu olduğu filmlerde de yansıtılmaktadır. Bu kez *gizemli boyut* olarak sanal ağlar işaret edilmektedir. Bu ortamlarda fiziki görünürlüğü olmamasından dolayı, gerçeklikten kopuş benzer senaryolu filmlerde karşımıza çıkabilmektedir.

1 2017 yılında vizyona giren Followers filmi, çıktıkları tatili sosyal medya hesaplarından paylaşan bir çiftin takipçileri tarafından, yaptıkları paylaşımlarla yerlerinin tespit edilip işkenceye uğramalarını konu alırken, yine 2017 yılında vizyona giren Followed filminde ise kimliği bilinmeyen bir sosyal medya kullanıcısının yayımladığı video mesajlarla takipçilerini düşürdüğü tuzak, gerilim öğeleriyle kurgulanmıştır. The Follower filminde ise bir Youtube kullanıcısının takipçisi tarafından davet edildiği evde yaşadığı gerilim dolu anlar aktarılmıştır (Imdb, 2017).

Bilinmeyen bilinenen daha çok korkutucu olduğu gerçeği, gerilim filmlerindeki korku unsurunun ana temasını oluşturmaktadır. *Diğer* ve ötekine karşı duyulan korku, gerilim filmlerinde sıkça başvurulan bir unsur olmuştur (Uluç ve Yılmaz, 2008). Son yıllarda sayıları giderek artan sosyal medya içerikli filmlerde de sanal dünya, *diğer* ve ötekinin yaşadığı bir alan olarak korkunun ve gerilimin merkezinde yer almıştır².

Bu çalışmada Imdb (Internet movie database) veri tabanında, sosyal medya (social media) anahtar kelimesiyle gerilim-gizem (thriller-mystery) kategorilerinde gerçekleştirilen arama neticesinde ortaya çıkan sonuçlar içinde yer alan, 2016 yılında vizyona giren *Nerve* filmi eleştirel metin analizi yöntemiyle incelenmiştir.

3. Yöntem

Metin analizi popüler medya ürünlerinin anlam üretimlerinin arka planındaki etkenleri inceleyen, bu süreci sorgulayan bir çözümleme yöntemidir. Film eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılan metin analizinde kod, analizi gerçekleştiren tarafından kurgulanır (Baştürk Akça ve Ergül, 2014).

Bu çalışmada öncelikle, analiz edilmek üzere seçilen filmdeki genel olay örgüsü aktarılmıştır. Filmdeki ana karakterlerin özellikleri ve olay örgüsü içindeki konumları, çalışmanın temel çıkış noktası olan “sosyal medya tehlikelidir” varsayımıyla ilişkileri çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın temel kavramları olarak tespit edilen “tehlile-gerilim-tehdit-şiddet-gözetleme-denetleme” kavramlarını vurgulayan sahneler, aynı içerikteki metinlerle birlikte analiz edilmiştir. Bu kavramlar ve filmdeki sahnelerden yola çıkarak, çalışmaya kaynak olan temel sorunlar tespit edilmiştir. Buna göre, “Sosyal medya tehlikelidir; insan hayatı için tehdittir,” “Sosyal medyadaki ilişkiler tehlikelidir,” “Sosyal medyadaki mesajların kaynağı belirsizdir,” şeklinde belirtilen sorunlar merkezinde, filmdeki karakterlerin olay örgüsü içindeki konumları, olaylardan etkilenme düzeyleri, film vasıtasıyla toplumsal gerçekliğe yapılan vurgulara ilişkin analizler, ilgili literatürden yararlanarak, çalışmada elde edilen sonuçların karşılaştırılması yoluyla yapılmıştır.

Örnek olarak seçilen *Nerve* filminde, sosyal medyadaki *tehlile-tehdit* vurgusunu yapan sahneler ve çalışmanın amacını ortaya koyan, yukarıda belirtilen sorunların bu sahnelerle bağlantısı yapılırken, filmdeki diyaloglardan da yararlanılmıştır.

2 Japonya’da yaşanan gerçek bir olaydan aktarılan *Hard Candy* (2006) filmi, özellikle sosyal medya ağları karşısındaki savunmasız konumlarıyla dikkat çeken çocukların, yine bu ortamdaki istismarını konu alan bir gerilim filmi, sanal hayatlarla kuşatılan bir toplumda gerçeklikten kopan ve özel hayatlarının ayrıntıları ifşa olan bir çiftin hayatını anlatan *Disconnect* (2012) filmi, Facebook vasıtasıyla kendisine iletilen bir arkadaşlık isteği sonrasında hayatı kâbusa dönen bir üniversite öğrencisinin yaşadıklarını anlatan *Friend Request* (2016) filmi gerilim temalı sosyal medya içerikli filmlere verilecek örnekler arasında yer almaktadır (Imdb, 2017).

3.1 Bulgular

3.1.1 “Nerve” Filmi Hakkında, Karakterler ve Genel Olay Örgüsü

27 Temmuz 2016 tarihinde ilk olarak Kanada’da vizyona giren filmin yönetmenleri, 35 yaşındaki Ariel Schulman ve 36 yaşındaki Henry Joost’tur. İki genç yönetmen daha önce de benzer içerikli, gerilim türündeki *Catfish* filminin de yönetmenliğini yaparak, birbirini hiç görmeden, internet vasıtasıyla âşık olan iki insanın başından geçen olayları anlatmışlardır.

Gizem ve gerilim türünde değerlendirilen *Nerve*, Türkçe *Sinir* anlamına gelmesine karşın, Türkiye’de *Oyun* adıyla aynı yıl vizyona girmiştir. Filmde, Emma Roberts ve Dave Franco’nun canlandığı, sosyal medyadaki bir oyunun *kurbanı* olan iki gencin yaşadıkları, gerilim düzeyinin yüksek olduğu sahneler vasıtasıyla yansıtılmıştır.

Filmin yönetmenleriyle gerçekleştirilen bir söyleşide, “Yaşadığımız dünya hakkında çekilen bir film” olarak özetledikleri filmde, “Gerçek hayatta yapamayacağımız ancak internet ortamında yapmaya cesaret bulduğumuz bir olayı gerilim yönüyle aktardık,” ifadelerini kullanmışlardır.

Filmdeki karakterler ve tespit edilen kişilik özellikleri şu şekildedir:

Venüs-Vee: Filmin ana kadın karakteridir. Şehre uzak bir banliyöde annesiyle birlikte küçük bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Ekonomik zorluklar içerisinde, şehre gitme hayali kuran Venüs, ölen ağabeyi ve okulun en popüler kızı olan yakın arkadaşı Sydney’in gölgesinde kalmıştır. Fotoğrafçılık yaparak eğitim masraflarını karşılamakta, şehirdeki bir üniversitede okuma hayali kurmaktadır. Çekingen, utangaç bir karaktere sahip olan Venüs, arkadaşları tarafından cesur olmamakla suçlanmaktadır.

Ian-Sam: Filme konu olan oyunun kurbanı ve filmin ana erkek karakteridir. Daha önce sosyal medya ağı vasıtasıyla katıldığı Nerve oyunu sonrasında, ailesini ve kendisini korumak için oyunu oynamaya mahkûm edilmiştir. Sosyal medyadaki hesabını çalarak, kişisel bilgilerini ele geçiren oyun yöneticileri, Ian’ı oyunun kurbanı hâline getirmiştir.

Sydney: Venüs’ün en yakın arkadaşıdır. Anne ve babası ayrılmış, zor bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Rahat tavırları ve güzelliğiyle okulun en popüler kızı olmuştur. Ancak, içki, uyuşturucu ve eğlence hayatı Sydney’in hayatına yön vermektedir. Nerve oyununun en popüler ve en çok takipçisi olan oyuncusudur. Sydney, sanal ortamda da her zaman en beğenilen, en çok takip edilen olma telaşındadır ve bu popülerliği elinde tutmak için yapmayacağı şey yoktur.

Tommy: Venüs’ün çocukluk arkadaşıdır. Sanal ortamın ve sosyal medyanın arka planında olanlara şüpheyle yaklaşan, çalışkan ve korumacı bir karakterdir. Syd-

ney'in sosyal medyada yaptıklarını onaylamaz ve Venüs'ün de benzer davranışlarda bulunmaması için çaba gösterir. Tommy aynı zamanda, bir hacker grubunun da üyesidir. *Sıradan insanların internetin yalnızca %10'una erişebildiklerini* söyleyerek, arkadaşlarını bu ortamdan uzak tutmaya çalışır.

Natalie: Venüs'ün annesi. Bir hastanede hasta bakıcı olarak çalışan, oğlunun ölümlüyle yaşadığı travmayı atlatamayan bu nedenle de kızı Venüs'ün isteklerine kayıtsız kalan bir kadındır.

Filmde bu karakterler dışında Venüs ve Ian'ın arkadaş grupları, hacker çetesi üyeleri rol almaktadır. Filmde kısaca, sosyal medya ağı vasıtasıyla oluşturulan *Nerve* isimli sanal bir oyun üzerinden insanlar arası ilişkiler aktarılmıştır. *Nerve*, *izleyici* ve *oyuncu* seçenekleri ile kayıt olunan bir oyundur. Oyunun izleyicileri, oyuncularını cep telefonlarının kameraları vasıtasıyla canlı olarak takip edip, onları yönlendirebilmektedir. Oyuncular ise cesaret gerektiren talepleri yerine getirerek başarılı olmakta, para kazanmakta ve takipçi sayısını arttırarak popülaritelerini yükseltmektedir. Venüs, arkadaşı Sydney'in baskısı ve aslında onun gölgesinden kurtulma, şehir hayatının çekiciliğine duyduğu özlem ve para kazanma isteğiyle *Nerve*'e oyuncu olarak üye olur. Oyunun ilk basamaklarında para ve popülarite kazanmanın verdiği heyecanla, kendisinden talep edilen tüm istekleri yerine getirmeye başlar. Bu sırada diğer bir oyuncu olan Ian ile yine oyunun kurgusu gereği karşılaşması, oyundaki gerçekleri görmesine neden olur. Kendi isteğiyle oyundan çıkamayacağını aslında *oyuncu* değil *kurban* olduğunu anlamasıyla filmin gerilim düzeyi artar. Bundan sonra Venüs ve Ian, *Nerve*'ün iki kurbanı olarak, hayatlarını, kişisel bilgilerini, özel hayatlarına dair tüm ayrıntıları ele geçiren *Nerve*'e karşı mücadele ederler.

3.1.2 Nerve Filmi Metin Analizi

Filmin metin analizini yaparken, "Sosyal medya tehlikelidir," varsayımına dayanarak, çalışmanın temel kavramlarını da oluşturan tehlike-gerilim-tehdit-şiddet-gözetleme-denetim anahtar kavramları çerçevesinde, filmdeki olay örgüsüne uygun olarak, sosyal medya dolayısıyla yaşanan ve gerilim temasıyla kurgulanan davranış kategorileri belirlenmiştir.

• **Kategori 1: Sosyal Medyada Başkası Olmak**

Filmde, oyunculardan izleyiciler tarafından talep edilenler, gerçek yaşamda toplumsal düzen içinde doğal karşılanmayacak, insan hayatını tehlikeye sokabilecek isteklerdir. Oyuncuların bu istekleri yerine getirmişini büyük bir coşku ve heyecanla takip eden izleyiciler, yerine getirilen her talep sonrasında daha zor ve tehlikeli bir talepte bulunmaktadır. Bu noktada gerçek yaşama karşılık, sanal dünyada farklı davranışların yansıtılabildiği gerçeğiyle karşılaşılmıştır.

Yaşadığımız her dakika Youtube'a bir video yüklendiği, fotoğraf paylaşım platformlarında her geçen dakika paylaşımların yapıldığı, çevrimiçi alışveriş sitelerinin ziyaret edildiği, blog sayfalarının takip edildiği yeni yaşam alanında, internet ve sosyal medya, *devrim* olarak isimlendirilebilecek toplumsal bir değişime öncülük etmiştir. İnternete yüksek hızda ve kolay erişim, zaman içinde, gerçek yaşamın dışında sanal bir dünyanın varlığını ortaya çıkartmıştır. *Dijital Yerliler, Screenagers, Z Kuşağı* gibi yeni toplumsal grupları hayatımıza yerleştiren bu ortamın önemli bir özelliği de kullanıcılar tarafından üretilen bir içeriğe sahip olmasıdır. Kişisel bilgilerin, çoğu zaman yeni bir imaj oluşturma kaygısıyla diğer kullanıcılarla paylaşıldığı bu ortamda, özel hayata dair bilgilerin, başkalarıyla yeniden kurgulanarak paylaşımı, *olmak istediğiniz kişi* imajının inşasında etkili olmaktadır. Kendini olduğundan farklı yansıtmaya, toplumsal varlığını bu şekilde ispat etme, *ikinci yaşam* olarak da isimlendirilen sanal ortamlarda ve bu ortamlar içindeki *sanal oyun* platformlarında yüksek etki düzeyine sahiptir (Kaplan ve Haenlein, 2010).

Kullanıcıların, kişisel ve fiziksel özelliklerini seçebildikleri ve gerçek hayatta olduğu gibi diğer insanlarla etkileşime girebildikleri, çok boyutlu ortamlar sunan sanal oyunlar, kendilerine ait bu dünyada, oyunculara, sundukları kurallara uyma konusunda baskı yapma gücüne sahiptir. Bu kurallar zaman içinde oyuncunun gerçekte olduğundan farklı davranışlar sergilemesine de sebep olmaktadır (Kaplan ve Haenlein, 2010). Filmde, Nerve oyununun sanal ortamda Venüs'e ait tüm bilgileri ele geçirilmiş (en sevdiği kitap, satın aldığı ürünler, arkadaşlarıyla yaptığı sohbetlerdeki mesajlar vd.), karakter özellikleri tespit edilmiş, çekingeni ve içe kapanık yapısının dışında davranması yönünde bir baskı olarak kullanılmıştır.

Medyanın etkileri konusunda yapılan araştırmaları sosyal medya boyutuyla, bireysel düzeyde incelediğimizde, toplumsal özgeçmişlerin, yaşın, cinsiyetin, yaşam biçimlerinin, kısacası tüm bireysel karakteristiklerin bu etkinin sonucuna tesir ettiği görülmektedir. Medya, tüm bu özelliklerle birlikte kullandığı mesajların simgesel yapısı vasıtasıyla birey üzerinde farklı şekil ve şiddette etki bırakmaktadır (Arslan, 2006). Bu etkiler neticesinde de özellikle sanal ortamda, olduğundan farklı davranma, başkası olma sık karşılaşılan bir davranış olmaktadır. Filmde, Venüs'ün gerçek yaşamındaki çekingeni-utangaç yapısının dışındaki davranışı, arkadaşı Sydney'in yalnız ve güvensiz yapısının dışında popüler ve kendine güvenen bir karakter çizmeye çalışması, sosyal medyanın *başkası olma* konusundaki etkisine örnek gösterilebilir.

Filmin yönetmenlerinin vurguladığı *gerçek hayatta yapılması mümkün olmayan davranışlar*, filme konu olan Nerve oyununun ana kuralıdır. Filmin giriş sahnelerinde köpek maması yemek, uçurumdan atlamak, tren raylarına yatmak, seyir hâlindeki bir polis arabasına tutunarak bisiklet kullanmak gibi davranışlara karşılık oyuncular *para* ve *takipçi* kazanarak *popüler* olmaktadır.

• **Kategori 2: Sosyal Medyada Popüler Olmak**

Sosyal medyanın gündelik yaşamda yarattığı önemli değişimlerden birisi, kullanıcıların kısa süreli de olsa popüler olmalarına imkân tanıyan bir yapıya sahip olmasıdır. Yapılan fotoğraf ve video paylaşımlarıyla görünür olma isteğini tatmin eden kullanıcılar, sosyal medyanın kahramanları, popüler kimlikleri hâline gelmektedir (Eraslan, 2013).

Çevrimiçi sanal ortamlarda oluşan bu popüler kimlikler, internette virütik olarak popüleritelerini arttırmaktadır (Sabuncuoğlu ve Gülay, 2014). *Görüntülenen şey* anlamına gelen Yunan kökenli fenomen kavramı (*Oxford Dictionary*), sosyal medyada sıklıkla kullanılmakta, kendileri hakkındaki özel bilgileri diğer kullanıcılarla paylaşan sosyal medyanın popüler kimlikleri- fenomenleri, böylece takipçi sayılarını artırmayı hedeflemektedir (Sabuncuoğlu ve Gülay, 2014).

Filmin ana kadın karakteri Venüs, banliyöde yaşayan, şehre her zaman evlerinin penceresinden bakmak zorunda kalan bir genç kızdır. Nerve oyunu vasıtasıyla, onun için hayal olan şehre gitme fikri de bir anda gerçek olmuştur. Venüs, oyun sayesinde binlerce takipçiye sahip olmuş ve popülerlik kazanmıştır. Yıllarca ağabeyinin ve arkadaşı Sydney'in gölgesinde kalan Venüs, Nerve sayesinde bir anda tanınan ve takip edilen biri hâline gelmiştir. En yakın arkadaşı Sydney'in popüleritesini elinden alan Venüs, sosyal medyadaki popüleritesi dışında gerçek yaşamında oldukça mutsuz olan Sydney'e karşı bu güçle gerçek duygularını da ifade eder:

Venüs: "Artık senin gölgede kalmak istemiyorum..."

Sydney: "Sen bastırılmış bir insansın Venüs..."

Yeni bir sanal toplum içinde yaşamaya başlayan bireyin, benliği, kimliği ve yaşam tarzı da bu toplum içinde, toplumun üyeleri tarafından yeniden tanımlanmaktadır. Artık giysiler, ideolojiler, cinsiyet farklılıkları dahi, göstergeler değil tokuşu içinde tüketilmeye başlamıştır. Sosyal medya kullanıcılarına görme ve görülme gücünü vermekte, güzellik, popülerlik, mutluluk gibi kavramlar bu ortamda yeniden inşa edilmektedir. Popüler olma, göz önünde olarak takip edilme, sosyal medya ağlarında zaman içinde bilinçli olarak hareket etmeyi de beraberinde getirmiştir (Karaoğlu, 2015).

Bireyin toplum içindeki konumunu yeniden tanımlamasına imkân sunan sosyal medya, toplumsal sürece katılmada tamamlayıcı bir rol üstlenmektedir (Dilmen ve Öğüt, 2010). Sosyal medyada oluşturulan yeni yaşama bağlı olarak, sosyalleşmenin farklı bir boyutta gerçekleşmesinin yanı sıra bu ortamdaki baskı da farklı şekillerde hissedilmektedir.

• **Kategori 3: Sanal Sosyal Baskı Altında Kalmak**

Filmin ilk sahnesinden itibaren internet ve sosyal medyanın gündelik yaşam içindeki konumu izleyiciye aktarılmıştır. Venüs'ün bilgisayar ekranının yansıtıldığı sahnede, aynı anda bir elektronik postaya cevap verirken, Venüs Facebook'tan gelen bir isteği yanıtlamakta, görüntülü arama yapan Sydney ile konuşurken, diğer taraftan da müzik dinlemektedir.

Sosyal medya, içeriği oluşturma konusunda ve kullanıcı odaklı teknolojisi aracılığıyla gündelik yaşam içinde ön plana çıkmaktadır. İletişim kurmadaki önemli rolü, sosyal medyayı kişisel iletişimin sürdürülmesinde ön plana çıkan bir konuma getirmiştir. Gündelik yaşamın rutin akışını sosyal medya bağlamında incelediğimizde ise birden fazla medya arasında gerçekleşen bir akışla karşılaşırız (Cemiloğlu Altunay, 2010). Bu akış içinde sosyal medya kendine özgü kurallar oluşturmakta ve kimi zaman da bu kurallar birer baskı kaynağı olarak değerlendirilebilmektedir.

Nerve'de oyuna katılanlar *oyuncu*, oyuncularını yönlendirenler ise *izleyici* olarak isimlendirilmiştir. Bu roller, filmde oyuncular tarafından gerçek hayatları bağlamında da kullanılmıştır. Çekingen olmak, her ortamda kendini ifade edememek *izleyici* olunduğu yönünde bir suçlamayla karşılaşırken, cesur olmak ise *oyuncu* olmak şeklinde vurgulanır. Venüs de sosyal baskının etkisiyle *izleyici* olmayı bırakarak, *oyuncu* olmaya karar verir. Böylece, oyunda istenen değişik talepleri yerine getirerek bir anlamda bu baskıdan kurtulmakta ve kendisini bu gruba karşı ispat etmektedir.

Filmde ayrıca, isteklerin yerine getirilmemesi, başarısız olunması ya da vazgeçilmesi durumunda oyuncunun telefon ekranında *başaramadın* suçlaması tekrar edilmektedir. Başarısızlık karşısında oyuncu, tüm takipçilerin karşısında küçük düşürme yoluyla cezalandırılmaktadır. Diğer bir baskı kaynağı da oyundaki tehlikenin farkına varan Venüs'e yapılan *ispiyoncu* suçlamasıdır. Venüs polise giderek oyun hakkındaki endişesini anlattıktan sonra ispiyonculukla suçlanır, grup içinde dışlanır ve *izleyiciler* tarafından kaçırılarak darp edilir.

Yeni iletişim teknolojileri, önceleri ekonomik bir değişimi ifade eden süreç dışında, bu teknolojilerle yaşamaya bağımlı olan günümüz insanının kaçmayı başaramadığı bir baskıyı da beraberinde getirmiştir. Doğal yaşamın dışından kaynaklanan bu baskı, kişiler arası ilişkileri de olumsuz yönde etkilemiştir. Sürekli sınav ortamında bulunma endişesi, insanların toplum yaşamında birbirlerine karşı aşırı güvensiz olmasına neden olmuştur. Yoğun enformasyon akışı içinde, *yabancılarla* kurulan karmaşık ilişki ağları arasında baskının biçimi de değişmiştir. Ortak değerleri bulma noktasında kararsızlığa düşen birey, amaçsız bir biçimde, sonsuz göstergeler arasında gezinmeye başlar. Bu yeni yaşam alanında korkular, sevinç-

ler, başarılar paket olarak sunulmaktadır (Altan, 2006). Filmde Venüs'ün yaşadığı baskı, hiç tanımadığı insanlar tarafından önce, cesur olmamakla (izleyici olmakla) suçlanması, ardından popüler bir oyuncu hâline gelmesi ve başaramayan bir ispiyoncu olması, sosyal medya bağlantılarındaki ilişkileri özetler niteliktedir. Diğerlerine karşı kendini ispatlama çabası içinde olan birey, yaptığı paylaşımlarla, gittiği mekânlar, kullandığı markalı ürünlerle popüler bir oyuncu olurken, diğerleri tarafından takip edildiğinin bilincinde olarak tüm davranışlarını, sanal sosyal bir baskı altında gerçekleştirmektedir.

• **Kategori 4: Sosyal Medyada Mahremiyet ve Güvenlik**

Nerve'in görünmeyen ve izleri bulunamayan yöneticileri, oyuncular hakkındaki her şeyi bilmekte, oyuncu olmayı kabul eden kullanıcıların o andan itibaren tüm kişisel bilgileri (ilgi alanları, çevrimiçi alışveriş alışkanlıkları, banka bilgileri, vatandaşlık bilgileri, çevrimiçi sohbet geçmişi) Nerve tarafından kayıt altına alınmaktadır. Arkadaşı Tommy'nin Venüs'ü uyarmak adına söylediği sözlerde, sanal ortamın tehlikelerine karşı uyarı mesajları izleyiciye aktarılmaktadır:

Tommy: "Sıradan insanlar internetin sadece %10'una erişebiliyor... Ürkütücü bir şekilde tüm bilgilerin kayıt altına alınıyor. Hakkındaki her şeyi biliyorlar... Bu oyun gerçekten tehlikeli..."

Oyun yöneticilerinin "Aileni ve geleceğini biz kontrol ediyoruz!" ifadesi, sosyal medyada paylaşılan her bilginin sanal ortamda kayıt altına alındığını ve bu güçle de oyuncuları kontrol altına aldıkları vurgusu yapılmıştır. Filmin ana erkek karakteri Ian'ın da oyuna devam etmek zorunda olmasının sebebi, kendisine ve ailesine ait tüm bilgilerin Nerve tarafından kaydedilmiş olması ve bu bilgileri kullanmakla tehdit edilmesidir.

Ian: "Aileme ait tüm bilgiler onların elinde... Oyuna devam etmezsem kız kardeşime ait görüntüleri yayınlamakla beni tehdit ettiler. Devam etmek zorundayım..."

Teknoloji bir anlamda insan davranışını rutin bir şekilde gözetleme imkânı sunmaktadır. Sosyal medya, iletişim teknolojileri kapsamında siyasi ve ticari güç kaynakları tarafından kullanıcıların davranışlarının gözetlenmesine, yönlendirilmesine ve kayıt altına alınmasına uygun bir yapıya sahiptir. Bu ortamda denetlendiğinin çoğu zaman farkına bile varmayan sosyal medya kullanıcısı, denetim altındaki düşüncelerini gerçek düşünceleri sanabilecek bir yanılgının içine düşmektedir. Sosyal medya, yapılan paylaşımlar vasıtasıyla, ideolojik gözetimi kolaylaştırmaktadır. Bu ortamda başkaları hakkında bilgi edinirken diğer taraftan da kendi yaşamımıza dair bilgilerin de başkaları tarafından gözetlenmesine izin veririz (Uyanık, 2013). Bu davranışın temelinde bulunan *haz-eğlence* güdüsü, bu çalışmada örnek olarak seçilen filmde *oyun* vurgusuyla yapılmıştır. Nerve, eğlen-

ce ve haz vadeden bir oyundur. Bu oyuna oyuncular gönüllü olarak katılmakta, diğer sosyal medya ağlarındaki bilgilerini paylaştıkları gibi, bu oyunda da *gösterme* düşüncesi temelinde, cesaretlerini diğerlerine ispat etmektedir.

İnsanın yaradılışına kadar giden bir süreçte varlığı kabul edilen mahremiyet olgusu, modern toplumla birlikte önemi artan, kültürden kültüre ve hatta aynı toplum içinde dahi, farklı anlamlara sahip olabilmektedir. Kişilik hakları, özgürlük, özel hayat kavramlarıyla birlikte değerlendirilen mahremiyet olgusu, kişiye ait, sınırlarının o kişi tarafından çizildiği özel bir alandır. Mahremiyet, kişinin kendisi hakkındaki bilgi ve sosyal etkileşimi üzerindeki hâkimiyetini ifade etmektedir. Sosyal medyada mahremiyet konusu incelendiğinde, kişilerin bu ağlarda özel hayatlarını gönüllü olarak sundukları tespit edilir. Sosyal medya izleme, gösterme ve gözetlemeye yönelik yapısıyla yeni bir iletişim ortamı sunmaktadır (Korkmaz, 2013). Mahremiyetin yanı sıra kişisel bilgilerin güvenliği de sosyal medya ağlarının yaygın kullanımını sonrasında tartışılan önemli konulardan biri olmuştur.

Artık bireysel ve toplumsal ilişkiler, paylaşımlar, sohbetler, görüşmeler, buluşmalar, oyun oynama, eğitim faaliyetleri, resmî işlemler, bankacılık işlemleri internet ve sosyal medya ağları üzerinden, bu ağlar vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Bu ortamlar, sosyalleşmeyi kolaylaştırdığı gibi yeni tehdit ve tehlikelere de yol açmaktadır. Özellikle kişisel bilgilerin paylaşılması, bireysel güvenliği tehlikeye atmaktadır. Sosyal medya ağlarında karşılaşılan bilgi güvenliği ihlalleri farklı başlıklar altında araştırılmaktadır. Çocuk istismarı, pazarlama-satış amacıyla bilgilerin ele geçirilmesi, herkese açık iletişim bilgilerinin farklı amaçlarla kullanılması, bankacılık hizmetlerindeki tehditler şeklinde belirtilebilecek bu tehlikeler, insan hayatını da olumsuz yönde etkilemektedir (Yavanoğlu, vd., 2012).

Filmin son bölümünde, sosyal medyadaki tüm tehditler sırasıyla aktarılmıştır. Tüm banka bilgileri ve özel hayatlarına dair ayrıntıların ele geçirilerek tehdit edildiği Venüs ve Ian, ellerinde cep telefonları ve yüzlerinde maskelerle şiddet eğilimi içindeki izleyiciler, gerçeklikten kopan sosyal medya kullanıcıları, popülerlik uğruna arkadaşını kaybeden Sydney bu tehditleri izleyiciye gerilim dolu sahnelerle aktarmaktadır. Yaşadığı tecrübe sonrası sosyal medyanın tehlikesini anlayan Venüs, *"Maskelerin arkasına ve kalabalığın içine saklanıyorsunuz. Sadece izleyici olarak bile her şeyden sorumlusunuz..."* ifadesiyle sosyal medya kullanıcılarına, içinde buldukları tehdidi hatırlatmıştır.

4. Sonuç

Sinemada tehlikenin yeni anlatı dili olarak sosyal medya içerikli gerilim filmlerini, bir örnek ekseninde aktarmayı amaçlayan bu çalışmada, günümüz insanının gerilim kaynaklarının farklılığının sinemaya da yansımış olduğu vurgulanmıştır. 21.

yüzyılda gündelik yaşamı hızla değiştiren yeni iletişim teknolojileri içinde sosyal medyanın, sinema vasıtasıyla aktarımında genellikle tehlike- gerilim-gizem kurguları içinde yer alması, olumlu özelliklerinin yanı sıra olumsuz özelliklerinin daha çok ön plana çıktığı varsayımını ileri sürmemize neden olmaktadır. Özellikle gençlerin bu tehdit altında yaşayabileceklerinin vurgulandığı benzer içerikli sinema filmleri içinden seçilen *Nerve* filminin genç yönetmenlerinin filmde, doğrudan deneyimledikleri gerçekleri aktardıklarını vurgulaması, bu tehdide yönelik önemli bir bilgidir.

Küresel özellikleriyle sosyal medya, sinemada konu olduğu filmlerde verilen mesajlar vasıtasıyla tüm kültürleri ve toplumları ilgilendiren bir değerlendirmeye ele alınmaktadır. Filmlerdeki gerilimin kaynağına bakıldığında, bu çalışmada incelenen *Nerve* filminde de olduğu gibi, esir-kurban konumundaki kullanıcılar, kaynağının bilinmediğı mesajlar, kişisel bilgilerin kötü amaçlı kullanımı, banka hesaplarının ele geçirilmesi gibi tehlikelerin ön plana çıktığı gözlenmektedir.

Dijital kuşak olarak da isimlendirilen yeni neslin, ellerinden düşmeyen akıllı telefonlar, tablet bilgisayarlar vasıtasıyla gerçeklikten kopuşları, gerilimi besleyen önemli bir kaynak olmuştur. Filmde tehlikeden korunmak için ana kadın karakterin jetonlu telefon kullanması, bunu en güvenli iletişim şekli olarak yansıtmaması da yeni iletişim teknolojilerinin tehditleri karşısında bu teknolojilere kıyasla geleneksel olarak nitelendirilebilecek iletişim teknolojilerinin sahip olduğu özellikler hatırlatılmak istenmiştir.

Kaynakça

- Abdulahi, A. Samadi, B. & Gharlegi, B. (2014). A Study on the Negative Effects of Social Networking Sites Such as Facebook among Asia Pacific University Scholars in Malaysia. *International Journal of Business and Social Science*, 5 (10), 133-145.
- Acuna, B. P. (2010). The Power of Social Media Image. *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*, 2 (1), 298-308.
- Altan, Z. (2006). Kişilerarası İletişimde Bir Sosyal Baskı Düzenineği: Korku Kültürü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi | *Istanbul University Faculty of Communication Journal*, (25), 5-16.
- Amedie, J. (2015). The Impact of Social Media on Society. *Advanced Writing: Pop Culture Intersections*. 2. Erişim: http://scholarcommons.scu.edu/engl_176/2
- Arslan, A. (2006). Medyanın Birey, Toplum ve Kültür Üzerine Etkileri. *Journal of Human Sciences*, 1(1), 1-12.
- Baştürk Akça, E. & Ergül, S. (2014). Televizyon Dizilerinde Erkeklik Temsili: Kuzey Güney Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Farklı Erkekliklerin Mücadelesi. *Global Media Journal*, 4 (8), 13- 39.
- Cemiloğlu Altunay, M. (2010). Gündelik Yaşam ve Sosyal Paylaşım Ağları: Twitter ya da "Pıt Pıt Net". *İleti-ş-im*, 12(12), 31-56.
- Dilmen, N. E., & Öğüt, S. (2010). Sosyalleşmenin Yeni Yüzü: Sosyal Paylaşım Ağları. *Marmara Üniversitesi Yeni Medya ve Etkileşim Konferansı Bildiri Kitapçığı*, 237-242.
- Eraslan, R. (2013). Sosyal Medya Her An ve Her Yerde Görünür Olmak. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 3(4), 29-37.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi/*Istanbul University Faculty of Communication Journal*, (35), 21-40.
- Erol, V. (2017). Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde- Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği. *SineFilozofi Dergisi*, 2 (3), 112-136.
- Güçhan, G. (1993). Sinema Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, (12), 51-71.
- Internet Movie Database, (2017). Erişim: <http://www.imdb.com/>
- Kaplan, M. A. & Haenlein, M. (2010). Users of The World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media. *Business Horizons*, 53, 59-68.
- Karaoğlu, B. (2015). *Gündelik Hayatta Benlik Sunumunun Sosyal Paylaşım Ağı Facebook Üzerinden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Korkmaz, İ. (2013). Facebook ve Mahremiyet: Görmek ve Gözetle(n)mek. *Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 107-122.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Işın Gürbüz, çev. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mencütekin, M. (2012). Sosyal Medya ve Sinema: Sinemedya Etkileşimleri. *Hepimiz Globaliz Hepimiz Yereliz*, Edibe Sözen (Ed.), İstanbul: Alfa.
- Morva, A. D. (2006). Bir Serbest Zaman Etkinliği Olarak Sinema. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi/ *Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 27, 113-124.

- Nerve Interview, (2016). Nerve Interview Henry Joost & Ariel Schulman. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=btvvhxDcmr8A>
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. İbrahim Şener, çev. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Sabuncuoğlu, A. & Gülay, G. (2014). Sosyal Medyadaki Yeni Kanaat Önderlerinin Birer Reklam Aracı Olarak Kullanımı: Twitter Fenomenleri Üzerine Bir Araştırma. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 38, 2-24.
- Siddiqui, S. & Singh, T. (2016). Social Media its Impact with Positive and Negative Aspects. *International Journal of Computer Applications Technology and Research*, 5 (2), 71-75.
- Toprak A., Yıldırım, A., Aygül, E. Binark, M., Börekçi, S. & Çomu, T. (2014). *Toplumsal Paylaşım Ağı: Facebook "Görülüyorum Öyleyse Varım"*. İstanbul: Kalkedon.
- Uluç, G., Yılmaz, M. (2008). Metinlerarası Bağlamda ve Ruhsal Çözümleme ile "Diğerleri-Others" Filmi. *Film Çözümlemeleri*, Seyide Parsa (ed.), İstanbul: Multilingual.
- Uyanık, F. (2013). Sosyal Medya: Kurgusalılık ve Mahremiyet. *Kocaeli Üniversitesi Yeni Medya Kongresi*.
- Van Dijk, J. (2016). *Ağ Toplumı*. Özlem Sakin çev. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. Engin Ayça, çev. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Wüest, C. (2010). The Risks of Social Networking. *Symantec Corporation*.
- Yavanoğlu, U., Sağıroğlu Ş. & Çolak, İ. (2012). Sosyal Ağlarda Bilgi Güvenliği Tehditleri ve Alınması Gereken Önlemler. *Politeknik Dergisi*, 15(1), 15-27.
- Zeitel-Bank, N.& Tat, U. (2014). Social Media and Its Effects On Individuals and Social Systems. *International Conference Management, Knowledge and Learning*, 25-27 June 2014 Portoroz Slovenia, 1183-1190.

“Satıcı” ve Yeniden Ölümü: Poetik ve Pratik Bilimler Arasındaki Köprü Olarak Tragedya

ÖZLEM OĞUZHAN

Öz

Aristoteles Poetika adlı eserinde “tragedya”yı toplumsal bir olgu olarak tartışır. Tragedya, aynı eserde tasnif ettiği poetik ve pratik bilimler arasında bir köprü oluşturur. Bu köprüyle sanat eserin sadece estetik değil, aynı zamanda etik değere ve katharsis’le toplumsal işleve sahip olduğuna işaret eder. Bu çalışmada öncelikle, Amerikalı yazar Arthur Miller’ın “Satıcının Ölümü” adlı en bilindik eserinden hareketle “tragedya” kavramı tartışılacaktır. Geleneksel tragedya ve modern tragedya arasındaki farklar kahramandaki dönüşümle sorgulanacaktır. Daha sonra ise 2017 yılında Oscar Ödülü alan, İranlı meşhur yönetmen Asghar Farhadi’nin “Satıcı” adlı filmiyle, uyarlama sürecinin bir “yeniden üretim” biçimi olduğu iddia edilecektir. Bir uyarlama olmasına rağmen hiçbir uyarlama kuramının sınıflandırmasına sığmayan film, farklı uyarlama süreçlerini içinde barındırması, tragedya çok yönlü bir bakış sağlaması bakımından seyirciyle metinlerarası bir etkileşim kurar. Filmin içinde barındırdığı toplumsal karşıtlıklar ise seyirciyi bireyin trajedisini düşünmeye zorlar. Bu çalışma, iki eser üzerinden etik ve estetik arasında bir köprü kurma ve “yeniden üretim” meselesini tartışma çabasıdır.

Anahtar Kelimeler: Satıcı, Arthur Miller, Asghar Farhadi, Tragedya, Uyarlama

“Salesman” and His Re-Death: Tragedy as the Bridge Between the Productive and the Practical Sciences

ÖZLEM OĞUZHAN

Abstract

Aristotle discusses “tragedy” as a social fact in his book, *Poetics*. It constructs a bridge between the productive and the practical sciences which he classifies in his same book. This bridge signifies that a work of art has not only aesthetic but also ethical value and it has social function with catharsis. In this article, firstly, with reference to American writer Arthur Miller’s most known play, “*Death of a Salesman*”, the concept of “tragedy” will be discussed. The differences between the traditional and the modern tragedy will be questioned through the transformation of the tragic hero. Afterwards it will be asserted that the process of adaptation is a way of “reproduction” by analyzing Oscar Winner Film of 2017, “*Salesman*” which is the new film of famous Iranian Director Asghar Farhadi. Despite the film is an adaptation, it does not fit in any classification of adaptation theories and constructs an intertextual interaction with its viewer through containing different processes of adaptation and providing multifaceted way for seeing. The social contradictions in the film compels its viewer to think on the tragedy of the individual. Through this two art works, this article is an attempt to build a bridge between ethics and aesthetics and also to discuss the problem of “reproduction”.

Keywords: Salesman, Arthur Miller, Asghar Farhadi, Tragedy, Adaptation

1. Giriş

Bir metni okuyup anlamanın ötesinde, onu başka bir anlatı türüne aktarmak, o türde yeni eserin özgünlüğünü yakalamak oldukça çetin bir meseledir. Bu, her iki anlatının yapısı ve süreçlerine hâkimiyeti gerektirir. Uyarlama böylesine zor bir çabanın ürünüdür. Bu makale, Amerikalı yazar Arthur Miller'ın 1949 yılında yazdığı ve dünyanın birçok yerinde, defalarca sahnelenmiş, televizyon filmlerine uyarlanmış olan *Death of a Salesman* (Satıcının Ölümü) adlı tiyatro oyununun sinemaya en son uyarlamasının izini "tragedya" kavramı ile sürmeyi amaçlamaktadır. 2017'de Yabancı Dilde En İyi Film Dalında Oscar Ödülü alan bu uyarlama, *Forushande* (Satıcı, Asghar Farhadi, 2016), makalenin eksenini oluşturmaktadır.

Orijinal eser ve uyarlandığı bu film, modern tragedyanın önemli örneklerindedir. Bu örnekleri anlayabilmek için geleneksel anlamda tragedyanın yapısal özellikleri, ne tür toplumsal işlevi olduğu ve modern tragedya da neyin dönüştüğü tartışması yürütülecektir. Aynı zamanda tragedyanın Aristoteles'in bilimleri sınıflandırmasında kullandığı "poetik" ve "pratik" bilimler arasında yaptığı tasnife rağmen, bu iki bilim türü arasında bir köprü oluşturduğu bir kez de bu çalışmada iddia edilecektir. Dolayısıyla "politik" olarak nitelendirilebilecek bu eser ve uyarlamaları sadece sanatın değil, etiğin de alanına girerek, egemen kültürün zihin dünyasını eleştirme niyeti taşımaktadır. Bu zihin dünyası "narsisizm" ve "toplumsal karakter" kavramlarıyla anlaşılabilir.

Film, aynı anda iki uyarlama biçimini kullanırken, uyarlamanın yapısal özellikleri ve türlerine de dikkat çekmektedir. Bu çalışmada uyarlamanın aslında bir "yeniden üretim" meselesi olduğu iddia edilmektedir. Bu yönüyle uyarlama, oldukça moderndir. Farhadi'nin filminde iç içe geçmiş iki uyarlama türü bulunmakta ve böylelikle film, farklı yeniden üretim süreçlerini içinde barındırarak, uyarlamanın olanaklarını tartışmaya da imkân tanımaktadır. Diğer bir bakımdan, ilişkisel düzeyde metinlerarasılıkla da analiz edilebilir olan bu yeniden üretim süreci, kapalı yapının ve içeriğin sınırlarını zorlamakta, "intra" ve "inter" metinsellik nitelikleriyle "metin içinde metin" durumuna ilişkin ahenk tartışmasını oldukça yüksek bir aşamaya çıkarmaktadır. Arthur Miller'ın "Satıcının Ölümü" adlı eserinden Farhadi'nin "Satıcı" adlı filmine uzanan çizgide, uyarlama sürecindeki dönüşüm, yorum ve müdahaleler modernizm ve sonrasında, birbirlerinden ayrıştırılamayacak biçimde iç içe geçmiş "sanatsal ve politik olan"ı da anlamaya çalışmanın bir patikasını çizmektedir. Oscar törenine (2017) yönetmenin tutumu nedeniyle de törene damgasını vuran, ilk gösterimi Londra'daki Trafalgar Meydanında halka açık yapılan "Satıcı"; içerdiği iki farkı türde uyarlama biçimiyle insan ilişkilerine, "adalet" ve "merhamet"e Kafkaesk bir açıdan bakmaya zorlamaktadır. Bu makale Aristoteles'in tragedyasını modernizmin alanına taşıyan ve modern insanın kit-

leselliğinin de tragedya ile anlatılabileceğini gösteren bir hikâyeyi, yukarıda sözü edilen kavram ve iddialar çerçevesinde tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın eksen aldığı temel iki problemi bulunmaktadır. İlki Aristoteles’in poetik ve pratik bilimler arasındaki köprü olarak gördüğü ve toplumsal işleve sahip tragedyayı iki modern örnekle tartışmaktır. Bu tartışma, aynı zamanda analoji çabası, geleneksel ve modern tragedya, sonra da modern ve modern-sonrası tragedya arasındaki ilişkisel ve tarihsel bakışla gerçekleştirilecektir. Modern bireyin trajedisi anlaşılmaya çalışılacaktır. Diğer problem ise uyarılmanın bir yeniden üretim süreci olduğunun iddia edilmesidir. “Satıcı”, “Satıcının Ölümü”nden uyarlanmıştır ve içinde iki farklı uyarılma biçimi barındırır. Bu nedenle katmanlı bir yeniden üretim süreci olarak kabul edilmelidir. İddia da tam bu noktada kendisini gösterir çünkü tekniğin olanaklarıyla gerçekleştirilen yeniden üretim bu örnekte -Benjamin’in (2001) ifade ettiği gibi- eserin biricikliğini öldürmez, tersine biricikliği de yeniden üretir. Anlamaya dayalı bu çalışma, analojik yapısının yanında, yorumsamacı bir tavırla trajik karakterlerin hikâyeleriyle etik ve estetik arasında bir köprü kurma çabasıdır.

2. Aristoteles’in Tragedyasına Kısa Bir Bakış

Platon için bilme eylemi hakikate ulaşma yoluna hizmet etmelidir. Görünüşler ve idealar âlemi olarak ayırdığı gerçekliğin farklı yüzlerinde, duyuların bize gösterdiği şey, gerçeğin sadece görünüşleridir. Platon için sanat, duyularla algılanabilen görünüşlerin de taklidi (*mimesis*), yani taklidin taklididir. Tam da bu nedenle sanat, felsefeden uzaktır ve uzak tutulmalıdır.

“Öyleyse diyebiliriz ki şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar. Demin dediğimiz gibi, ressam nasıl kunduracılığın ne olduğunu bilmeden bir kundura resmi yapıyor, bir sanatı onlardan çok bilmeyenler de renklere, biçimlere bakıp onu sahici gibi görüyorsa, bu da öyle” (Platon, 1995: 287/ 601a).

Öğrencisi Aristoteles içinse durum bu kadar mesafeli biçimde ele alınamaz. Onun hocasının idealarını yere indiren teleolojik bakışı kuşkusuz sanata yönelik tavrında da kendisini gösterir. Platon’un neredeyse yüz çevirdiğine toplumsal bir anlam yükleyerek, sitenin işleyişindeki rolünü ortaya çıkarmaya çalışır. Aristoteles’in Poetika adlı eseri aslında Platon’un bu reddedişine karşı, anlama çabası olarak kabul edilmelidir. Bu karşıtlığın en derin izi kendisini *katharsis* kavramında gösterir. Platon sanatların tehlikeli olduklarını çünkü insanlarda coşkun duygular üreterek, onları heyecanlandırıldığını iddia eder. Bu toplumsal süreçlerin devamlılığı için pek de olumlu bir durum ortaya çıkarmaz. Oysa Aristoteles, Hocasının aksine, sanatın

insanda zaten var olan heyecanın yönetimi için faydalı bir araç olduğunu söyler. Bu nedenle sanatın toplumsal işlevi ona göre görmezden gelinemez denli önemlidir. Esas olan eylemdir ve tragedya aslında insanın karakter olarak değil, eyleminin ve hayatının taklididir. Zaten tragedyanın nihai amacı *katharsistir* ve *mimesis* ancak bunların etkisi olabilir. Teleolojik düşünmesinin önemli örneklerinden birisi olan Poetika, hocasının idealizm çatısından ayrılarak, yüksektekileri yere, teleolojik olan zemine indirmesinin de önemli göstergelerinden birisidir. Bu nedenle *katharsis* Aristoteles'te sadece bir duygulanım meselesi değil, aynı zamanda ahlaki bakımdan düzenleyici politik bir karşılık, hocasına karşıtlık olarak düşünülmelidir. "Başka bir deyişle tragedya kahramanının basiretle gerçekleştirdiği eylemi, ağır sonuçları ve bu sonun seyircide uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla saplanan *katharsis*-arınma, yurttaşların pratik bilgeliğine hizmet eden unsurlardır" (Tekerek&Tekerek, 2008: 63).

Tragedyaya ahlaki bir değer yükleyen Aristoteles aslında böylelikle bilimlere dair yaptığı sınıflandırmada poetik ile pratik bilimler arasında bir köprü kurar. Onun sınıflandırması şöyledir: poetik (yapmaya ve yaratmaya yönelik), pratik (eyleme yönelik) ve teorik (bilmeye yönelik) bilimler. Siyaset bilimi ve etikle tasnif edilen pratik bilimler, bilgiyi eylemlere yol gösterici, "iyi"ye doğru yöneltici olarak üretirler, nasıl eylemesi gerektiği ile ilgilidirler. Poetik bilimler ise mühendislikle beraber sanatları özellikle edebiyat eleştirisi ve retorisi içermektedir. Teorik bilimlerde ise bilmenin nedeni bilmek yani bilgiden herhangi pratik bir amaç gütmemektir. Başta metafizik olmak üzere düşünmenin kendisiyle ilgilenen bilimler bu sınıfta yer alırlar.

Aristoteles'in Poetika adlı eseri toplumsal uzlaşının oluşturulmasında, diğer bir deyişle rıza üretiminde sanatın yeri ve işlevini tartışır. Bu tartışmanın temel konusu tragedyadır ve tragedya, "özdeşleşme" ve *katharsis* ile tanımlanmıştır. Oyunun akışına dalan seyirci, bir olay örgüsünde eyleyen karakterle hemhâl olduğunda ona yönelik korku ve acıma duyguları harekete geçer. İşte tam da bu duygular, seyircinin bir site vatandaşı olarak hayatına döndüğünde normlarla daha uyumlu yaşamasına imkân sağlamaktadır. "Böylece erdem sahibi olmaktan, ölçülü, dengeli insan olma sonucuna ulaşmaktan duyulan haz duygusunu yaşar yurttaşlar topluluğu" (Tekerek, Tekerek, 2008: 81-82).

Aristoteles'e göre trajik kahraman ahlaki üstünlük ve alçaklık, iyilik ve kötülük duyguları bakımından ortalarda yer alan bir karakterdir. Kendi kendilerine yargı hatasına, *harmatiya*ya düşerler. "Korku" ve "acıma" tragedya için en önemli öğe olan olay örgüsüyle ve dekorla birlikte ortaya çıkar (2011).

“Anlatının bize kazandırmak istediği ahlak (kendini bilme) ve kahramanın kendini bilmezliğinden kaynaklanan *harmatia*’sı (karar kusuru) tam zıt yönlerde. Gururlu kişi aşırıdır, eksiktir ve teorik olarak içindeki denge ve uyum bozuktur. Kişi bu zaafî yüzünden erdemsiz ve lanetlidir ve yıkıma sürüklenir. Yunan tragedyaalarında en sık karşılanan *harmatia* şekli *hubris*’dir (kibir). Kusuru olan karaktere acınması için onun ölçüsüz bir kötü ya da ahlaksız olmaması gerekir ki başına gelen kaçınılmaz olaya neden olan yanılğı mazur olsun. Buradan anlaşılır ki karakterin ölçü (estetik) ve etik (yargısal) tutumu bir bütündür” (Yücel, 2014: 358).

Böylece Aristoteles için tragedya aklın bir meselesidir ve toplumsal işlevi bakımından önemlidir. Tragedya yapısal anlamda belli bir karakterlerin ve belirli olay örgüsünün bir omurga üstüne yerleşmesiyle üretilir. Örneğim *harmatia* bu sürecin kesin bir parçasıdır. Katharsisin muhatabı olan seyirci açısından ise tragedya mesele insanın kaçınılmaz sonucuyla dolaylı biçimde karşılaşması ve karşılaşmada ortaya çıkan korku ve acıma duygularıdır. Böylece toplumsal yaşamın sürekliliği sağlanır. Ölüm, oyunun üçüncü durağı olan kahramanın karşısına aşamadığı bir son olarak dikilir. Böylece seyirci tragedya kendi seçimi nedeniyle düştüğü durumdan kurtulamayan karakterle ahlaki bir sorgulamaya da girer. Bu çalışmanın temel iddialarından birinin odaklandığı yer de tam bu noktadır: Tragedya güzelin (estetik) diliyle doğruyu (etik) söylemektir.

3. Modern Bir Tragedya Örneği Olarak “Satıcının Ölümü”

Tarihsel dizgede büyük bir sıçrama yaparak, modern döneme geldiğinde tragedyanın öncesinde olduğu gibi, yirminci yüzyılda da varlığını sürdürdüğü, modernizmin izinde kendisini içinde yaşanan çağla uyumlulaştırdığı söylenebilir. Miller’in eseri üzerinden düşünüldüğünde, yirminci yüzyılın ilk yarısında iktidar tarafından vaat edilenler, “Amerikan rüyası” herkes için gerçekleşmemiş, orta sınıfın umutları havada asılı kalmıştır. Bu asılı kalma Terry Eagleton’ın (2012: 272-273) deyişiyle bir “tinsel terk edilmişlik” durumu yaratır. Modern tragedya eksen gelenekselden farklı olarak, toplumla bütünleşmiş insan yerine, kendine dâhi yabancılaşmış insandır. Gelenekseldeki soylu ve basiretli kahramandan farklı olarak, ortalama insan olan bu modern kahramanın kaderine meydan okuması bir yana dursun, başını hafif kaldırıp sesini çıkardığında, yeni değerlerin tokmağını kafasına yemesi meselesidir. Amaçlanan insanca yaşamaktır. Ama bu sistemde nasıl?

Miller’in eserinde konu kısaca şöyledir: Willy bir satış elemanıdır. Karısı Linda, oğulları Biff ve Happy ile yaşadıkları evin kredisini ödemek ve geçimlerini sürdürebilmek için geçkin yaşına rağmen hâlâ şehir şehir dolaşarak satış yapmaya çalışmaktadır. Ancak evvelce de küçük kazalar yapan Willy için artık uzun yola çıkmak dikkat dağınıklığı nedeniyle neredeyse imkânsız hale gelmiştir ki zaten oyun,

Willy'nin araba kullanmaktan vazgeçerek, eve geri dönmesiyle açılır. Willy aslında pek de memnun olmadığı hayatı ve kişiliğinin üzerini özellikle büyük oğlundan beklediği başarı hikâyeleri ile örtmeye çabalamıştır ancak Biff, babasının beklentisini boşa çıkaracak biçimde otuz yaşını aşmıştır. Happy ise aslında yaşadığı hayatın anlamsızlığının farkında olmasına rağmen Biff'in cesaretine sahip olmadığı için bununla yüzleşemez ve babasından onay almak üzere onun izinden gider. Sonunda bir çıkış yolu bulamayan oğlu ve gelecekleri için Willy, hayat sigortasından alacağı parayı düşünerek intihar eder. Oyun boyunca başkaları tarafından sevilmenin önemine ve kendi popülerliğine vurgu yapan Willy'nin cenazesinde karşı komşuları ve ailesinden başka kimse yoktur.

“Saticının Ölümü”, Amerika Birleşik Devletleri'nin savaş sonrası toplumsal dünyasına paralel, siyasal ve ekonomik değişimle birlikte, değerler dünyasındaki dönüşüme dikkat çeker. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan topluma özgü ortaya çıkan ve tüm dünyaya ithal edilen bu yeni değerler sisteminin sanatta ve edebiyatta doğurduğu tragedya, kuşkusuz yapısı gereği geleneksel tragedyadan farklıdır. Geleneksel tragedyada hikâye kahramanın kendi iradesiyle seçtiği bir durumla başlar. Bu seçimi yapmak zorundadır. Seçimin motivasyonu genellikle bir aşırılık ya da hadsizliktir (*hybris*). Hikâyenin sonu mutlak mutsuzluktur. Kimi zaman ölümle kimi zaman da ölümden daha beter, kendi seçiminin kurbanı olduğu bir son vardır. “Kahramanın bu korkutucu sonu hazırlamasının kaynağında inanç sistemi, tanrılar dünyası, yazgı olsa da esas olan kahramanın bile isteye, yazgıya ve tanrılara rağmen seçtiği eylemdir” (Tekerek ve Tekerek, 2008: 60).

Eagleton'a (2012: 140-141) göre “Saticının Ölümü” tragedya dair teorinin neredeyse her ilkesini ihlâl etmektedir. Antik Yunan'daki örneklerden farklı olarak Willy soylu değil, tam da hitap ettiği seyirciyle aynı yerde durandır. İradesiyle karar verdiği hiçbir eylemi yerini bulmaz, onu özne olarak görmek zordur. Karşılaştığı zorluklara direnemez ve aslında başına gelenleri anladığı pek de söylenemez. Acısında herhangi bir kefareti izi olmadığı gibi ölümü bile fayda içindir. Geleneksel tragedyada olduğu gibi ne kaderi yazılmıştır ne de evrensel adalete dair bir notu vardır.

“Geleneksel trajedi kavramı, yazgı ve şans, özgürlük ve kader, ruhsal kusur ve dış olay, körlük ve içgörü, tarihsel ve evrensel, değiştirilebilirlik ve kaçınılmazlık, gerçek anlamda trajik ve sadece acıklı olan, kahramanca meydan okuma ve aşağılık eylemsizlik gibi bir dizi ayırım etrafında döner; bunlar çoğunlukla bizim için artık fazlaca etkili ayrımlar değildir” (Eagleton, 2012: 45).

Eagleton'un tragedya ile ilgili bu keskin yorumunda doğruluk payı büyük olsa da ona tamamıyla katılmak mümkün değildir. On dokuzuncu yüzyıldan başlayan

süreçte devasa kitleleşme çağı yaşanmış, üretim, tüketim hatta savaşlar kitleleşlikle tanımlanmışlardır. Kuşkusuz bu dönüşüm sürecinde tragedyanın aynı kalması, insanın korku ve acılarında dönüşüm yaşanmamış olması mümkün değildir. Ancak nedenleri değişse de geriye kalan bakımından bir aynılık söz konusudur: Korku ve acıma. Willy'nin hikâyesini seyreden ya da okuyan her modern insan, onunla özdeşleşmek, onun korkularını hissetmek ve ona acımak konusunda hiçbir güçlük çekmeyecektir. Ayrıca her şeyde olduğu gibi tiyatro da tarihsel süreç içinde farklı biçim ve türlerle kendisini yenilemiş ancak geleneğiyle bağını da korumuştur. Bu nedenle makalenin esere yönelik tutumu ve konumlanması Eagleton'a göre çok daha arada bir yerdedir.

Tartışmaya Eagleton'a verilebilecek karşı bir örnekle devam edilebilir. Anderson ve Burian tragedya üzerine düşünceleri arasında bir karşılaştırma yapan Çötök, Anderson'da çatışmanın kişilerarası nitelikte olduğu (kriz ve çatışmanın aile kurumunu tehdit eden, aile ve daha geniş bir topluluk arasında geçen, ölümlü karakteri kutsal düşmanla çatışmaya sokan olay örgüsü), Burian'da ise çatışmanın kendi niteliğinin öne çıktığını ifade eder (Çatışma aşırılık içerir, uzlaşma mümkün değildir, çatışma karakterlerin muhalefetiyle sınırlı tutulmaz vb.) (2014: 366). Bu iki tragedya tasviri aileyi, ailenin üyeleri arasındaki ilişki ve onların toplumsal olanla ilişkisini odağa almakta, çatışmanın değişmez bir gerçek olarak onulmaz yaralar açtığını iddia etmektedir. Bu kısa karşılaştırmanın iki tarafı Satıcının Ölümü'nde bir araya gelir ve ondaki tragedyayı özetlemek için yeterlidir. Dolayısıyla Satıcının Ölümü için geleneksel olandan Eagleton'ın sözünü ettiği kadar bir uzaklaşma söz konusu değildir. Burada mesele daha çok bencil, duyarsız, vefasız bir dünyada tutunmaya çalışan bireyin hüznü ama yine de hırs dolu hikâyesidir. Bu anlamda modern tragedyaya bakıldığında Platon'un sözünü ettiği heyecan patlamalarının yerini duyguların boşluğundan kalan “acıma” duygusu almıştır.

Tragedyada kahraman mutluluktan kendi yaptığı seçimle felakete sürüklenir. Miller'in öyküsünün sonunda ana karakter olan Willy'i eşanlı olarak mutluluk ve felaket bekler. Bunu, Willy'nin yaşarken Amerikan rüyasını gerçekleştirmiş abisi Ben ile yaptığı hayali konuşmalar esnasındaki heyecanından da anlayabilmek mümkündür. Daha önce bahçede bir şey yetişmediğini belirtmiş olsa da son gecesinde ironik biçimde bahçeye, sabah evden çıkarken karısına bahsettiği tohumlardan ekmeye çabalamaktadır. Az sonra intihar edecektir ancak hayat sigortasından gelecek para ile proje çocuğu olan oğlu Biff'e dair hayâlini kurduğu hayat ona göre gerçek olacaktır. Bu da seyircisinde tragedyanın olağan akışı gereği korku ve acıma yaratacaktır. “Çünkü tragedya, kişilerin değil olayların eylemlerinin, daha doğrusu mutluluk ya da felaket dolu bir yaşamın taklididir. Mutluluk ve felaket bir eylemle ilgilidir. Hayatımızın son amacı eylemin dışında başka bir şey değil eylemdir.” (Aristoteles, 2011: 45)

Miller, karşıt konumlandığı Willy ve Biff karakterleriyle savaş sonrası Amerika Bileşik Devletleri toplumuna seslenmektedir. Bolşevik ve Alman tiyatrosunun epik biçimiyle benzeşme de hatırlatır biçimde, tragedyaı pratik dünyanın etiğinin alanına girerek yeniden üretir. Eagleton; Ibsen, Çehov gibi Miller'ın da oyunlarını "yanlış bilinç trajedileri" olarak adlandırır (2012: 104).

"Büchner ve Brecht'in alt tabakadan gelen hikaye kahramanları, çoğunlukla toplumsal birer isyancıdır; oysa günümüzün popüler trajedisinde bunun tam tersi geçerlidir. Arthur Miller'ın, adı mütevazı bir statüyü imleyen Willy Loman'ı, yanlış bir toplumsal düzene meydan okuması sebebiyle değil, bu düzene uyum sağlama kendine zarar verecek kadar istekli olduğu için ölümlü buluşur" (140).

Eserde çatışma sadece Willy'nin sisteme yeterince dâhil olamayışı ve giderek güçsüz düşmesi ile sistemin dışına atılması biçiminde değil, aynı zamanda onun gerçekleri yüzüne vuran, proje çocuğu olmaktan başarısızlıklarıyla sıyrılan ve gelmekte olan Beat Kuşağını selamlayan oğlu Biff Loman'la kurulur. "Willy: Biff Loman kayıp ha? Dünyanın en büyük ülkesinde, onun gibi çekici genç bir adam, kararsız dolaşıyor ha? Hem de o kadar çalışkanken... Bir şey var ki Biff tembel değildir" (Miller, 2014: 10). Willy'nin Biff'den beklentisi hep çok yüksek olmuştur. Herkesin, kendisini ve oğlunu sevmesine dair saplantıya dönüşmüş bir ruh hali içindedir. "Çünkü iş hayatında kendini gösterebilen, ilgi uyandıran kişiler daima öne geçer. Seviline gerisi vız gelir". Aslında duyulan, "yirminci yüzyılın vebası" olarak adlandırılan narsisizmin ayak sesleridir. Ancak çalışma hayatıyla kimliklenebilen modern zamanların bu aşamasında Biff babasına aslında sürekli "önemsiz" olduklarını anlatmaya çalışır ancak babası böyle bir şeyi kabul etmez çünkü tüm hayatını bu önem üzerine kurmuştur.

"Gerçek şu ki her ikisi de haklıdır. Biff, insanların fütursuzca mübadele edebildiği kapitalist pazarın soğuk gerçekliğini ortaya koyar; oysa Willy, bu fütursuzluğu gizleyen ve onaylayan hümanist ideolojiye, yani tüm bireyler biriciktir (ya da günümüz Amerikan banallığının söylemiyle, "herkes özeldir") ideolojisine başvurur. Biff, soğuk bir gerçekliği dayatmakla hem haklı hem de aşağılayıcıysa, Willy de onu reddetmekle hem doğru hem de aldatılmıştır" (Eagleton, 2012: 142).

Narsisizm, yakınlaşıldıkça uzaklaşılan bir kendine dönüklük halidir ve temelde sorduğu soru karşısındaki kişi veya olayın kendisine ne ifade ettiğidir. Kişi sürekli onaylanmak, bu eser bağlamında söylenirse sevmek üzere yaşar. Popüler bir kişi olmak var oluşunu tamamlayan en önemli unsurdur. Narsisizmin bu yüzyılda giderek daha da köpürmesinin nedenlerinden birisi de kentin kamusal alanlarında herhangi bir kamusal ilişki ortamı kurulma imkânından uzaklaşmış olmasıdır. Bu bir karakter durumudur. (Sennett, 2002). Tıpkı Kazan'ın televizyon için uyarlığı fil-

minde neredeyse bir tiyatro oyunu dekoruna benzeyen Lomanlar’ın evi, hızlanan kentleşme sürecinin baskısı altındadır. Daha önceleri şehrin çevresinde bulunan ev, zamanla şehrin genişlemesine paralel olarak yüksek apartmanların arasında kalmış, geçmişteki niteliklerini yitirmiştir. Tıpkı içinde yaşayanların dönüştürülen değerler sistemi altında ezilmekte oluşu gibi. Keza Satıcı’da da ev çatladığı için acilen tahliye edilecek ve fail ile hesaplaşma gününe dek geri dönülmeyecektir. Ayrıca ev mortgage ile alınmış ve son taksidi Willy’nin cenazesinin kaldırıldığı gün ödenmiştir. Willy’nin hayatı neredeyse ev sahibi olma süresi ile örtüştürülmüştür. Karısı Linda mezarı başında bir türlü anlam veremediği intiharına ağlayamamaktan yakınırken şöyle söyler:

LINDA (...) Evin son taksitini bugün ödedim. Bugün, canım. Ama artık evde kimse olmayacak. (*Ses boğulurcasına*) Özgür ve borçsuz (Miller, 2014: 125).

Narsisizm Amerikan toplumunda psikolojik bir hastalık olmasının ötesinde, toplumsal bir mesele olarak ele alınmış, önemli düşün adamları temel eserlerini bu meseleyi de içine katarak üretmişlerdir. Daha önce referans verildiği gibi, Richard Sennett için bir “karakter durumu” olan narsisizm; David Riesman’da “toplumsal karakter”in içe-yönelimli ya da dışa yönelimli olmasına (2016), Christopher Lasch’te “kültür”e (1997) dönüşür. Willy için ise tıpkı oğlu Biff’in itirazlarına yönelik geliştirdiği savunmada olduğu gibi, Amerikan rüyasının temelinde narsisizm vardır. Willy de tıpkı Narkissos gibi kendi imgesinde boğulacaktır. Üstelik bu imge kafa karıştırıcı biçimde toplumsal nitelik taşıırken diğer yandan sadece kendi zihninde ve kendisi tarafından görülebilmektedir.

WILLY: ... Ben, cenaze törenim muhteşem olacak!

Maine’den, Massachusettes’den, Vermont’dan, New Hampshire’dan akın edecek insanlar!

Bütün eski tanıdıklar, farklı farklı araba plakalarıyla... (Miller, 2014: 112)

4. Bir Yeniden Üretim Meselesi Olarak “Satıcı”

Tiyatronun uzun tarihi bir yana konursa, uyarlamaya dair diğer mecraların (roman, radyo, çizgi roman, sinema vb.) modernitenin ürünleri oldukları söylenebilir. Dolayısıyla uyarlama her şeyden önce, “teknik bir yeniden üretim” (Benjamin, 2001) meselesidir. Bu makalede tartışılan yeniden üretim biçimi, tiyatrodan sinemaya gerçekleştirilmiştir. Mesele tiyatrodan sinemaya yeniden üretim olunca, geleneksel hatta kült değerle tanımlanan bir anlatı yapısından, teknolojinin belki de en yoğun kullanıldığı anlatıya aktarımdan söz edilmekte olduğu akılda tutulmalıdır.

Uyarlamaya dair kuramlar birçok farklı sınıflandırma çabası içerirler. Daha en başından, edebiyattan sahne sanatlarına uyarlamayı temel alan bilindik sınıflan-

dırma çabaların Satıcı'yı çok da açıklayamayacakları aşikârdır. Bunun biri "dikey" diğeri ise "yatay" olmak üzere iki nedeni vardır. İlki, dikey olanı biçime dair sınırlandırma çabalarıyla anlaşılabilir. J. Dudley Andrew (1984: 98-104) uyarılama meselesini temel üç tür ile açıklamaya çalışır. İlki olan "ödünç alma", daha önce başarı kazanmış bir işin fikir ya da form olarak yeniden kullanılmasıdır. Burada mesele eserin gücünün kaynağını araştırmaktır. Başarı sadakatle değil, eserin doğurganlığı ile birlikte gelir. İkincisi "kesişme" ise ödünç almadan daha geniş bir alana açılan, ilgili kuramlara da referans veren bir türdür. Modern sinemanın sıkça kullandığı, geçmiş ve şimdinin estetik formları arasında diyalektik bir ilişki kuran üçüncü tür ise "dönüşüm"dür. Burada mesele "Bir resimdeki anlamın aynısı ya da benzeri bir şiirde yeniden üretilebilecek midir?"dir. Diğer bir sınıflandırma çabası ise "birebir uyarılama", "yorumlama" ve "esinlenme" sınıflarından oluşmaktadır. Birebir uyarlamada esere neredeyse tamamen sadakat söz konusudur. Yorumlamada ise orijinal eser yeniden ele alınır ve düzenlenir ancak temel anlatı yapısında bir değişiklik yapılmaz. Bu biçimin başarısı eserin ruhunu yeniden inşa edebilmesi ile mümkün olur. Esinlenmede ise olay örgüsüne bağlı benzeşme söz konusudur (Wagner, 1975).

Miller'ın Pulitzer Ödüllü eseri Satıcının Ölümü, Elia Kazan vd. tarafından televizyona sadakatle uyarlanmıştır. Sadakat yalnızca olay örgüsü ve diyaloglarda değil, mekân tasarımında da kendisini gösterir. Aslında Kazan, doğrudan Miller'ın eserini de değil, Michael Rudman tarafından sahnelenmiş tiyatro oyununu uyarlamıştır. Farhadi ise alışılmış olanın dışında, eseri aynı filmde iki kez uyarlar. Uyarlamaya dair sınıflandırmaları iç içe geçirir; sadık uyarlamayı, yorumun içine katar. Böylece film hem bir paralel bir kurgu gibi hem de oyuncuların ikisinde de aynı olması nedeniyle olağan akıştaki iki hikâyeye gibi seyredilir. Yani seyirci Satıcı'da orijinal eseri iki farklı biçimde görür. Bu uyarlamaların birincisi tam sadakatle gerçekleştirilen bir tiyatro oyunu, ikincisi ise "dönüşüme" ya da "esinleneme"ye kadar esnetilebilecek bir yorumla oyuncuların yaşadıklarıdır. Tiyatro oyunundaki ana karakter olan satıcı, filmde bir yan karakter olarak olay örgüsünde kırılmayı yaratacak olan olayın önce faili ama daha sonra maktulü olacaktır. Ancak filmde esas fail ve aslında maktul, filmin ana karakteri olan, filmin içindeki tiyatro oyununda Willy'i canlandıran Emad'dır çünkü kötülükle karşılaştıklarında kötülüğe rağmen iyi kalmayı başaramaz ve saf adalet beklentisiyle fail-maktul ilişkisini tersine döndürür.

Bu filmdeki çifte tragedya daha önce yapılan geleneksel ve modern tragedya tanımları ve ayrımlarını daha da zorlamaktadır. Özellikle film içinde barındırdığı teknik olanaklarla hem anlatı dilini hem de anlatının kendisini dönüştürebilme kapasitesine sahiptir. Böylelikle söylenebilir ki Farhadi'nin sinema ile başardığı şey, makalenin girişinde sözü edildiği gibi, uyarılama sürecinin sonunda en az ilk

eser kadar özgünlüğe sahip bir yapıt ortaya koyabilmesidir. Hatta bu yapıt o denli çok katmanlı bir okumaya uygun bir yapıda üretilmiştir ki bu makalede ele alındığı biçiminin ötesinde de okumalara açıktır. Alternatif okumalardan birisi de uyarlamayı sınıflandırma çabalarının çerçevesini kıran “yatay neden”dir. Bu neden ancak “metin içinde metinsellik” ya da “metinlerarasılık” kavramlarıyla anlaşılabilir. Aslında her metin “metinlerarası” nitelik taşır ancak bu kavramlar, burada belli bir kuramsal yaklaşımı ifade etmek için kullanılmaktadır. Yapısalcı ve postyapısalcı teorilerin yakinen ilgilendikleri bu kavramlar metnin diğer metinlerle, yazarın metinle, okurun metinle ama en çok da yazarın okurla ilişkisini ve bu ilişkinin süreçlerini tartışırlar (Plett, 1991). Satıcı üzerine oturduğu uyarlama mirasını oldukça doğurgan biçimde kullanmıştır. Farhadi hem önceki eserlerin bir seyircisi ama aynı zamanda kendi uyarlamasının yönetmeni olarak iki istasyon arasındaki diyalogu eserine taşımış, böylelikle metnini okuruna metinler ve öznelarası nitelikte sunmuştur. Böylelikle Satıcı hem biçimsel hem de içerik bakımından “yeniden üretim olanağını” tartışmanın oldukça verimli bir zeminini sunmaktadır.

Bu film gibi, kendi özgün değerini ortaya koyabilen eserler açısından yeniden üretim meselesiyle ilgili Walter Benjamin’in kült değere dair iddiaları -belki de modernitenin geldiğimiz aşamasında- yeni estetik biçimleri ve yargıları artık karşılamıyor olabilir. Film belki de Benjamin’le başlayarak tüm sanat ve iletişim alanlarında ön kabul olarak geçerlik kazanmış “teknikle yeniden üretimin eserin biriciklik niteliğini kaybolmasıyla sonuçlanacağı” düşüncesini delip geçmektedir. İki uyarlama türünün aynı oyuncular üzerinden adeta paralel kurgu biçiminde verilmesi, birisindeki sadakat (tiyatro oyunu), diğerindeki (oyuncuların yaşamı) yorumlama kuşkusuz seyircinin pek de alışık olmadığı dönüşmüş bir yapıyı ortaya koymaktadır. Modern-sonrası literatürün terminolojisine tabii kalarak bu yapı “pastişle” açıklanamayacak denli modern bir karşılıklılık hatta karşıtlık üzerine kurulu bir ilişkisellik oluşturmaktadır. Bu katmanlılığın da Benjamin’in sözünü ettiğinden daha farklı, bağlama dayalı bir biriciklik durumunu ortaya çıkardığı söylenebilir. Miller’in oyunundan haberdar olan seyirci için bu film iki yazar arasındaki diyalog gibi dâhi okunabilme potansiyeline sahiptir. Farhadi filminde adeta Benjamin’in sahne sanatları ve sinema ile ilgili yaptığı karşılaştırmadan sinemaya dair bahsettiği olumsuzlukları birer imkân olarak kullanarak hikâyesini anlatmıştır.

“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı –başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. (...) Teknik yolla yeniden üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen

objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden budur. İkinci olarak teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülmecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf ister plak aracılığıyla olsun yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar (Benjamin, 2001: 53, 54).

5. “Satıcı”nın Trajedisini Yeniden Üretmek

Filmin konusu kısaca şöyledir: Miller’ın Satıcının Ölümü adlı eserini sahnelemeye çalışan bir grup tiyatro oyuncusu arasında Willy ve Linda’yı oynayan, gerçek hayatta da karı koca olan bir çiftin başlarından geçen bir şiddet olayına verdikleri tepki ve olayın üstesinden gelme çabalarıdır. Kadın (Rana) ve adamın (Emad) farklı tepkileri seyirciyi adalet-merhamet arasındaki mesafe üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Bu kavram ikilisi neredeyse tüm felsefe tarihinin temel meselelerinden birisiyken, özellikle adalet Antik Yunan’da erdemle özdeşleştirildiğinden yüksek bir değer hatta ilke olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla film hem sadık bir uyarılma hem bir yorum hem de dönüşümle anlaşılabilir yapısıyla bir tragedya oluşunun hakkını vererek etğın alana dair sözünü söyler. Böylece poetik ve pratik olan arasındaki bir köprüdür de. Filmde olaylar karı-kocanın yan apartmanın yerine yeni apartman yapmak üzere eşilen devasa temel nedeniyle çatlamaya başlayan, çökme tehlikesi oluşan evlerini terk edişleriyle başlar. Emad kendi hayatını tehlikeye atarak geri döner, komşularının yatalak oğullarını sırtına alıp binadan çıkarır. Yardımsever biri olmasının yanı sıra bir lisede öğrencileriyle iyi anlaşılan, toplumsal konulara duyarlı bir öğretmendir, iyi bir kocadır ve arkadaştır. Aslında yönetmen Emad karakterindeki dönüşümü verebilmek üzere filmin başında her türlü tedbirini alır.

Oyunlarını ilk kez sahneledikleri gece karısı Rana eve yalnız döner, kocasını beklerken yeni evlerini temizlemeye başlar. Kapı çalar, Rana kocasının geldiğini düşünerek otomatğın düğmesine basar, kapıyı açık bırakır ve banyoya girer. İşte bu noktada olay örgüsündeki kırılma gerçekleşecektir çünkü gelen kocası değildir. Rana banyodayken eve giren yabancı tarafından saldırıya uğrar, komşuları hastaneye kaldırır, Emad hastaneye gelmeden önce merdivenlerdeki evin içindeki kanları görmüştür. Bu olaydan sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak, karısı dâhil, çevresiyle her türlü ilişki de dönüşmeye başlayacaktır. Rana ve Emad bu saldırı olayını çok farklı eksenlerde yaşarlar. İkisinin talepleri çok farklıdır. Emad adalet, Rana ise kocasından hem kendisi hem de satıcı/fail için merhamet bekleyecektir. Filmde tıpkı Satıcının Ölümü’nde olduğu gibi bir araba meselesi vardır. Fail yaşlı ve kalp hastası olmasına rağmen satıcılık yapmaktadır ve Emad önce kendisini değil ama onu temsil eden küçük kamyonetini çoktan bulmuş, kendi otoparkına götür-

müştür. Kamyonet otoparka bir türlü sığmaz. Sonunda Rana tarafından azat edilecektir. Aynı olaya verilen ayrı tepkiler iki karakteri farklı yerlere sürükleyecektir.

Filmin sonunda gerçekten satıcı olan fail ile yıkılmak üzere olan evlerinde karşılaşmada karı-kocanın tepkilerini belirleyen adalet ve merhamet beklentileridir. Rana, kendisine zarar vermiş olan satıcı için Emad’dan merhamet diler. Oysa Emad ağlayarak da olsa adaleti sağlamakla yükümlü hisseder kendisini. Sonunda satıcı ailesinin yanında kalpten ölür. Ancak onun kriz geçirmesine bile isteye neden olan Emad’dır. Farhadi aslında ölenin kim olduğunu seyirciye sordurur. Yoksa ölen, Emad gibi, kötünün evreninde kötüyü benzeşen iyi midir? Bu soruyu Farhadi, ancak hissedilebilen bir dille, seyircinin kulağına yakınlaşarak sorar.

Benjamin bir yanıyla sanat eserinin teknik yeniden üretim yoluyla çoğaltılmasını kitlelerle buluşmasının imkânı olarak gösterirken, diğer yandan kült ya da otantik değerini yerini alan “sergileme değeri”nden söz eder. Sinema tam da bu sergileme değerinin hâkim olduğu zihin dünyasının sanatıdır. Tiyatrodan ayrışarak kendi anlatı yapısı kuran sinemanın kendine has dili yeni imkânları da içinde barındırmaktadır. Bu imkânlardan birisi de günümüzde giderek saydamlaşan ancak saydamlaşırken giderek birbirinden uzaklaşan toplumsal ilişkilere işaret eder biçimde anlaşılabilir “yakınlaşma tutkusu”dur.

“Günümüzde kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan “yakınlaştırmaya” yönelik, tutku derecesine varan isteği ile her olgunun biriciklik niteliğini yeniden üretim yoluyla aşma eğimi at başı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla daha çok kopyalar, yani yeniden üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır” (Benjamin, 2001: 57).

Binalar, yüzler, imgeler her şey giderek daha da yakınlaşmakta bu durum mesafe yitimiyle birlikte garip pornografik bir durum yaratmaktadır. Pornografiktir çünkü bu mesafesizleşme sürecinde parça giderek bütünü ikame eden bir konum almaktadır. “Sorun şuradadır ki görüntüler büyüdükçe temsil ettiği gerçeklik de o denli bozulur, eldeki bütün iyiden iyiye dağılır” (Cündioğlu, 2015a: 108). Böyle bir ortamda insanın kendi kendisiyle ilişkisi dâhi dönüşür ve Oscar Wilde’ın o muhteşem eseri Dorian Gray’deki portre ve model (Dorian) arasında olduğu gibi bir ilişki ortaya çıkar. Eser, modeli yutmaktadır. İşte Satıcı adlı filmde Farhadi’nin yakaladığı da böylesine modern bir ilişkidir. Filmin oyuncularının sahneye koydukları oyun (Satıcının Ölümü), filmin oyuncularını yutar. Bu yutma süreci aynı zamanda kafkaesk bir dönüşüme de işaret etmektedir. Artık mesele klasik anlamda Satıcı ve onun ölümü değildir. Mesele bu kötü dünyada, kötülükle karşılaştığında hâlâ iyi kalınıp kalınamayacağıdır. “Bir zamanlar Homeros’ta Olimpos Dağındaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir

sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır” (Benjamin, 2001: 79).

Adaletin ölçülülük olması nedeniyle olumlu bir şey olduğu düşünülür ancak düşünülür kadar masumiyet içermemektedir. En temelinde “öç alma duygusu”, “hakkın yerini bulmasındaki” intikam hissi ve sonrasındaki tatmin yer almaktadır. Bu anlamda merhametin zıddıdır ve merhamet “hak edilmemiş ihsan” olarak tanımlanabilir. Adalet ve merhamet ilişkisi aile içi rollerle de anlaşılabilir. Ataerkil bir yapıda baba adalet, “olması gereken” ile anne ise merhamet, olanı olduğu gibi kabul ile anlaşılabilir (Cündioğlu, 2015b). Adalet beklentisi filmin belki de özgünlüğünü yaratan üç meseleye karşılık gelmektedir. Benjamin’in sözünü ettiği yakınlaşma tutkusu tam da filmdeki Emad aslında ne olduğunu anlamaya ve faili cezalandırmaya yönelik tutumuyla benzeşmektedir. Araştırma ve takip yoluyla faile ulaşır. Oysa Rana mağduru olduğu olayı örtmek pahasına Emad’dan Satıcıyı affetmesini, salıvermesini ister. Dolayısıyla filmde adalet yakınlaşmanın, parçanın (kötülüğün) bütünü ikame etmesinin esası olarak görülebilirken; merhamet, örtmenin, kapatmanın, hatta affetmenin temeli olarak gösterilir. “Yaklaşmak, geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktır. Abuk subuk olmayı, hatta çıldırmayı göze almaktır aynı zamanda. Çünkü ressamın modeline fazla yaklaşması sırasında işbirliği bir anda bozulabilir ve ressam modelin içinde eriyip kaybolabilir. Ya da hayvan ressamı yiyebilir” (Berger, 2017: 18). Buradaki parça-bütün ilişkisini Benjamin sinema sanatını anlatırken de kullanır. Hastanın üzerinde elini gezdiren büyücü ile cerrahın tutumu ressamla kameramana benzetir:

“Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. Her ikisinin oluşturdukları resimler birbirinden çok ayrıdır. Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasa ya göre bir araya gelir” (Benjamin, 2001: 69).

Bu makalede sözü edilen temel iddialardan birisi de tam bu noktada kendisini yeniden açık etmektedir. Kiteselliğin esası oluşturduğu bu yaşam biçiminde teknolojinin de etkisi ile yeni estetik beğeniler “parça”, “teknik” ve “mesafesizlik” ile biçimlenmektedir. Aslında bu beğeni biçimi tam da içinde yaşadığımız süreçler gibi “merhametsiz adaletin” hâkim olduğu sert ve anlamaktan uzak bir dünyanın ürünüdür. Bu nedenle tragedya modern yaşamda da kendisine yeni hikâyeler kurarak varlığını sürdürmekte ve hâlâ açıklayıcı niteliğini korumaktadır. “Satıcı” da “Satıcının Ölümü” gibi tam bir tragedyadır. Buradaki trajik an da kahramanın seçimiyle ilgilidir. Yaratıcı olan yani korku ve acıyı ileten şiddet anı değil, bu şiddet olayına verilecek karşılığın seçimidir ki ne seçilirse seçilsin, sonu mutsuzluktur.

Emad ister tepkisiz kalsın (ki birkaç kez unutmayı denemişlerse de mümkün olmamıştır) ister adalet arasın, tragedyanın yapısına uygun olarak sonu mutsuzluğa ve iki çeşit ölüme çıkacaktır: Miller’in eserinde umutları tükenmiş satıcının tek çıkış yolunu ölümden bulması yani biyolojik ölüm, ikincisi ise satıcının fail iken mağdura dönüştüğü hikâyedeki biyolojik ölümü ve Emad’ın kötülük karşısındaki ruhsal ölümü. Filmin sonunda tiyatro oyunu ve oyuncuların yaşamı da ölüm sahnesiyle birbirlerine bağlanır. Willy/ Emad tabuttur, Linda/Rana başucunda aynı replikle ağlamaktadır.

6. Sonuç

Tragedya potansiyelini insanın en temel çaresizliğinden aldığı için çağına göre şekillenmeyi başarmıştır. Dolayısıyla sadece bir anlatı türü ya da yapısı değil, aynı zamanda toplumsal bir olgu olarak da anlaşılmalıdır çünkü kat edilen zihin dünyalarını anlamanın, dönüşümün izini sürmenin de temel kaynaklarından birisini sunar.

Çalışmada -toplumsal işlevi nedeniyle Aristoteles’in bilimleri sınıflandırırken kullandığı “pratik” ve “poetik” bilimler arasında bir köprü rolü üstlenen- tragedyanın geleneksel ve modern biçimlerindeki dönüşüm bir problem olarak tartışılmıştır. Tartışma için seçilen iki eser; Arthur Miller tarafından yazılmış ve sahnelenmiş “Satıcının Ölümü” adlı tiyatro oyunu ve Asghar Farhadi tarafından sinemaya uyarlanan “Satıcı” arasında kurulan analogi ile modern ve modern-sonrası “tragedya” kavramı, “ölüm ve anlamı”, “adalet ve merhamet” kavramları ahlaki bakımdan sorunsallaştırılmıştır. Böylelikle estetiğin konusu olan tragedya aynı zamanda politik ve etik bir tartışmanın konusu olarak ele alınmıştır. Yorumsamacı bir yaklaşımla tragedyanın kat edilen süreçte geçirdiği dönüşüm, poetik ve pratik bilimler arasında kurduğu köprü anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın yapısal anlamda metinsel değil, bağlamsal niteliği ağır bastığı için alt bölümler yerine, eş bölümlerle kurgulanmıştır. İlk bölümde, Aristoteles’in Poetika’sından hareketle tragedya sanatı kısaca tartışılmış, poetik ve pratik bilimler sınıflandırması arasındaki köprü olarak nitelendirilmiştir. Daha sonra ise Miller’in oyunu ile geleneksel ve modern tragedya arasındaki ilişki ve kahramanın tarihsel dönüşümü ele alınmıştır. Modern tragedyada toplumsal koşullar ve buna bağlı olarak kahramanın özellikleri dönüşmüş olsa da yaşamın trajik niteliğinden, ölümden temel alan tragedyanın sürekliliğini ve değerini kaybetmediği iddia edilmiştir. Sonraki bölümde ise uyarlama, bir yeniden üretim süreci olarak ele alınmış ve metinlerarasılık birer dikey ve yatay mesele olarak tartışılmıştır. Walter Benjamin’in sanat eserinin biriciklik meselesini yeniden tartışmaya açmak üzere, uyarlama bir yeniden üretim meselesi olarak sunulmuştur. Farhadi’nin filmi

biriciklik ile tanımlanmalıdır ama aynı zamanda tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilmiştir.

Bu meseleyi açabilmek için daha sonraki bölümde yeniden üretim süreci olan Farhadi'nin uyarlamasında Miller'in oyununun Farhadi'nin gözünde nasıl dönüştüğü anlaşılmalı çalışılmıştır. Farhadi hem bir seyirci hem bir okur hem de yönetmen olarak çok katmanlı ve bildik uyarlama kalıplarına sığmayan bir oyun kurmakta ve seyircisini farklı açılardan ikilemler üzerine düşünmeye çağırılmaktadır. Bunlar şehir ve ev meseleleri üzerinden "kamusal ve özel hayat", trajik an ile "merhamet ve adalet", filmin sonu ile "iyi ve kötü" karşıtlığından doğan gerilimlerdir. Farhadi'nin tragedyası modern bireyin trajik olana yazgılı yaşamını çok boyutlu biçimde anlatmaktadır: Willy'den Emad'a, Dorian Gray'den Gregor Samsa'ya bireyin dönüşüme yazgılı modern yüzü yüzyıllardır dile getirilir ancak Farhadi'nin filminde uyarlama türlerini ya da metinlerarasılığı da aşan, hikâyeyi çok katmanlı ve boyutlu hâle getiren bir tavır söz konusudur. Dolayısıyla film hem çok katmanlı bir yeniden üretim ancak hem de biriciklik niteliği taşımaktadır.

Ahlaki boyuttan düşünülduğünde, aralarında neredeyse yüzyıl olan biri modern diğeri ise modern-sonrası olarak nitelenebilecek bu iki farklı eser de tragedyanın gerektirdiği biçimde aynı sonla, ölümlerle ama ayrı tanımlanabilir ölümlerle sonlandırılmıştır. Miller'in oyununda Willy'i sistemin gidişatına dâhil olamayışı intiharla, Farhadi'nin filminde ise Emad'ı sisteme dâhil oluşu manevi olarak öldürür. Bu iki ölümün nedenleri ve niteliği arasındaki ahlaki karşıtlık modernitenin bir yüzyıldır kat ettiği dönüşüm sürecini hem anlamının hem de açıklamanın imkânını sunmaktadır. İşte tam bu noktada çalışmanın etik ve estetik arasında köprü oluşturma çabası tekrar edilmelidir: Güzelin diliyle doğruyu söylemek!

Çalışmanın diğeri bir tartışma alanı sanat eserinin üretim sürecidir ki burada Platon ve özellikle Aristoteles'le birlikte tartışılmıştır. "Satıcının Ölümü" ve "Satıcı" arasındaki uyarlama ilişkisi tartışmayı çalışmanın temel iddialarından biri olan uyarlamanın aslında bir yeniden üretim meselesi olduğu, yeniden üretim ancak modern koşullarla birlikte okunması gerekliliğine taşımıştır. Her yeniden üretim aslında farklı bir zihin dünyasının yurdunda iz sürmek olarak tanımlanabilir. Bu nedenle Benjamin'den bu yana "teknikle yeniden üretim"e dair iddialarını sürekli yeniden gözden geçirmek, çağın ruhu ile sanatsal üretimi yan yana ve yeniden okumak bir gerekliliğe dönüşmüştür. Bu tartışma, "estetikğin politizasyonu" ve "politikanın estetizasyonu", kuşkusuz sadece Aristoteles ve Benjamin'le yürütülemeyecek denli geniş kapsamlıdır ancak çalışma kendi haddi ve hududu içinde yazarı için yeni sorular ve düşünce patikaları da aramaktadır.

Çalışmada analogi kurduğu eserlerle olduğu kadar tragedyanın yapısal nitelikleri itibarıyla bireyin modern dünyadaki umutsuz salınımlarını yorumsamacı bir bakışla konu edilmiştir. Her yönüyle kitleleşmiş bu modern yaşamda insanca yaşamının yolunu arayan karakterlerle okurun akademik dille yazılmış olsa da korku değil ama duyguların boşluğundan kaynaklanan acıma duygusu hissetmesi umut edilmektedir. Bu umutla sorulan son bir soruyla Miller ve Farhadi'nin dünyayı kavrama biçimlerine yaklaşmak amaçlanmaktadır:

Kötülüğün neredeyse ilkeye dönüştüğü bir dünyada insan, iyi olmayı başarabilir mi?

Kaynakça

- Andrew, D. J. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University.
- Aristoteles (2011). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine* (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say.
- Benjamin, W. (2001). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş* (Çev. A. Biçen). İstanbul: Metis.
- Cündioğlu, D. (2015a). *Sinema ve Felsefe* (3. Baskı). İstanbul: Kapı.
- (2015b). *Merhametsiz Adalet Siyasal Şiddetin Özüne Dair*, Bersay İletişim Felsefe Dersleri.
- Çötök, T. (2014). Aristoteles'in Tragedya Anlayışında Öykünün Değeri. *Cogito*, 77, 365-378.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet Trajik Kavramı* (Çev. K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı.
- Farhadi, A. (Yönetmen) (2016) *Satıcı* [Film]. İran-Fransa: Asghar Farhadi&Alexandre Mallet-Guy.
- Lash, C. (2006). *Narsisizm Kültürü* (Çev. S. Öztürk, Ü. H. Yolsal). Ankara: Bilim Sanat.
- Miller, A. (2014). *Satıcının Ölümü* (Çev. A. İz'at- E. İz'at). İstanbul: Mitos-Boyut.
- Platon (1995). *Devlet* (Çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz). İstanbul: Remzi.
- Plett, H. F. (1991). *Intertextualities*. H.F. Plett (ed.) Intertextuality (s.3-30). Berlin: Walter de Gruyter.
- Riesman, D. (2016). *Yalnız Kalabalık* (Çev. Y.). Ankara: Heretik.
- Sennett, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.
- Tekerek, N. & Tekerek, İ. (2008). *Aristoteles'te Poetik ve Etik Bütünlük Örneklerle Eylem, Karakter ve Erdem*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 26, 57-84.
- <https://www.youtube.com/watch?v=-kZvqd8lwvU>
- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1344/15571.pdf> erişim: 11.05.2017
- Wagner, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Cranbury, NJ: Associates UP.
- Wilde, O. (2016). *Dorian Gray'ın Portresi* (Çev. Ü. İnce). İstanbul: Everest.
- Yücel, V. (2014). Aristoteles'in Poetika'sı- Toplumsallaştırıcı Anlatı. *Cogito*, 77, 352-364.

'Batı' İdeolojisinin 'Batı-Dışı'ndan Üretimi: Akademi Ödüllü Ashgar Farhadi Filmlerinin Kültür Emperyalizmi Boyutundan İncelenmesi

CAN DİKER

Öz

ABD ve İran arasındaki olumsuz ilişkiler, İran devriminden bu yana kimi zaman doğrudan yaptırımlarla, kimi zaman da yumuşak savaş biçiminde sürmektedir. Söz konusu çatışma ortamından kültür ve sanat yapıtları da etkilenmektedir. İran sineması Batılı film festivallerinde aldığı ödüllerle küresel çapta bir üne ulaşırken, ülkedeki kültürel sansür ise yeni yapıtların çıkmasına engel olmaya çalışmaktadır. Bu çalışma, ABD'nin Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından verilen ve küresel çapta prestijli bir ödül olan 'En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü'nün beş yıl içinde iki defa aynı yönetmene verilmesinin ardındaki faktörleri kültür emperyalizmi ve şarkiyatçılık perspektiflerden ele almayı denemiştir. 'Dünya sineması' şeklinde ifade edilen Batı-dışı filmlerin ödüllendirilme kriterlerinin Batılı hegemonya açısından nasıl bir öneme sahip olduğu tartışılmıştır. Bu kapsamda İranlı yönetmen Ashgar Farhadi'nin Oscar ödülü kazanan Bir Ayrılık ve Satıcı filmlerine söylem analizi yapılarak şarkiyatçılığa dair izlekler barındırıp barındırmadığı ele alınmış ve sonuç bölümünde Oscar ödülünün kültür emperyalizmi açısından önemi irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şarkiyatçılık, Kültür Emperyalizmi, Oscar, Ashgar Farhadi

Creating the Ideology of 'West' from 'Non-West': Examining Academy Awarded Films of Ashgar Farhadi From the Perspective of Cultural Imperialism

CAN DIKER

Abstract

Relations between the US and Iran have been hostile since the Iranian Revolution. Cultural and artistic works are also influenced by conflicts that sometimes take place in direct conflicts and sometimes in the form of 'soft warfare'. While Iranian cinema has achieved a global reputation with the awards it has won in Western film festivals, cultural censorship in the country is trying to prevent the emergence of new works. This study attempted to address the factors behind the 'Best Foreign Film Academy Award', given by the US Academy of Motion Picture Arts and Sciences, being given twice within five years to Iranian film director Ashgar Farhadi, from cultural imperialism and orientalism perspectives. It will be argued how the criteria for rewarding non-Western films, which are expressed as 'world cinema', have a pre-requisite for current Western hegemony. In this context Ashgar Farhadi's films, *A Separation* and *Salesman*, had been analyzed by its discourse and it had been examined whether the films have included orientalist approach. In conclusion, the importance of the 'Oscar' award in terms of orientalism was examined and how it might be considered as a means of cultural imperialism had been explained.

Keywords: Orientalism, Cultural Imperialism, Oscars, Ashgar Farhadi

1. Giriş

Ashgar Farhadi, Yeni Dalga İran sinemasının önemli yönetmenlerinden birisi olarak kabul edilmektedir. 2004 yapımı *Güzel Şehir* ve 2009 yapımı *Elly Hakkında* filmleriyle uluslararası çapta tanınır hâle gelmiş, 2011 yapımı *Bir Ayrılık* filmi ile Uluslararası Berlin Film Festivali'nde 'Altın Ayı' ödülünü ve kamuoyunda Oscar olarak bilinen ABD'nin Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından 'En İyi Yabancı Film' ödülüne layık görülerek kariyerinin üst noktalarına erişmiştir. Farhadi'nin filmleri güçlü anlatı yapısı ve kendi toplumuna karşı olan eleştirel yaklaşımıyla dikkatleri çekmiş, ancak ideolojik bağlamda yaptığı filmlerin içerdiği politik unsurlar, İran devleti tarafından tenkit edilmiştir. İran devleti adına yapılan açıklamalar İran'a kültürel açıdan da bir savaş açıldığı ve İran'ın dünya nezdinde ötekileştirildiğine yöneliktir. Farhadi ve filmleri İran devleti tarafından eleştirilirken aynı zamanlarda filmlerin uluslararası festivallerde ödüllendirilmesi, filmin söylem boyutunda bulunan ideolojik mesajların farklı biçimlerde yorumlandığının belirgin bir kanıtı durumundadır. İran toplumunu anlatan filmler, Altın Ayı ve Oscar gibi Batılı festivallerin seçkilerinden yüksek kültürle özdeşleşmiş ödüllerini almak için hangi ideolojiyle ilintili bir hâldedir? Bu bağlamda, Oscar ödülü almış filmlerin kültür emperyalizminin bir nesnesi olup olmadığı tartışması bu çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. Kültür emperyalizmi düşüncesinin kültür ürünlerindeki etkisini anlamak için şarkiyatçılık, ideoloji, hegemonya ve ötekilik düşünceleri de çalışmada irdelenerek Batı ve Batı-dışı olarak şarkiyatçı bir biçimde ikiye ayrılan dünyanın egemen iktidarı nasıl sürekli kıldığı tartışılacaktır.

2. Yirmi Birinci Yüzyılda Kültür Emperyalizmi

Kültür emperyalizmi kavramının kesin bir tanımı bulunmasa da Barker (1989: 292), bu terimin emperyalist denetim sürecinin, destekleyici özellikle kültür biçimlerinin ithal edilmesiyle takviye edilip kolaylaştırıldığı anlamında kullanılmakta olduğunu belirtir. Dolayısıyla kültür ve emperyalizm kavramlarını teker teker ele alarak açıklamak, konuyla ilgili daha geniş bir perspektifin oluşmasını sağlayabilir. Raymond Williams'a göre emperyalizm, iki temel sistemle şekillenir. Bunlar siyasi bir sistem olan on dokuzuncu yüzyıl sömürgeciliğiyle ekonomik bir sistem olan modern kapitalizmdir (1983: 159). Örneğin, Amerikan emperyalizmi fikri ekonomik bir sistemi simgelerken, Sovyet emperyalizmi fikri ise Doğu Bloku olarak bilinen ve 'uydu ülkeler' olarak adlandırılan ülkeler üzerindeki siyasi tahakkümün varlığını temsil eder. Emperyalizm üstünlük fikrinin tahakküm aracılığıyla kabul ettirilerek başka bir devlet ve/veya halk üzerinde kontrol sahibi olup üstün olduğu iddia edilen ile üzerinde tahakküm kurulan arasındaki eşitsiz ilişkiler bütünüdür (Clayton, 2004). Dolayısıyla emperyalist düşüncenin kendisini gerçekleştiribilmesi için yayımları ve sömürüye ihtiyacı bulunur. Ancak,

emperyalizm ile ilgili uygulamaların sürekli devingen olması sebebiyle kavramı tek bir tanıma indirgemek mümkün gözükmez. Emperyalizm, tarihsel boyutta dönem dönem incelenmesi gereken süreçleri ifade etse de güçlü olanın güçsüz olan üzerindeki çeşitli etkileri ve tahakküm uygulamalarını eleştirel bir biçimde ifade etmeye yarayan bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Kültür ise, üzerinde sıkça kavramsal tartışmaların yaşandığı bir diğer kavramdır. Kültürün 'bilgi, inanç, hukuk, gelenek, diğer yetenek ve âdetlerin hepsinin oluşturduğu bir bütün' olarak tanımlaması (Taylor, 1871) insan yaşamının bir bütün olarak ele alınması fikrini de beraberinde getirmektedir. Buna göre kültür, kolektif bir yaşam tarzını tanımlarken birey açısından yaşamın kendisini ifade eder. Bu durum, her bireyin yaşam tarzı ve bireylerin oluşturduğu toplumların kolektif kültürlerinin özgünlüğünü yaratmaktadır. Dolayısıyla iki farklı kültür arasında bir kültürün diğerinin belirgin özelliklerini rıza üretimi yoluyla veya sömürgecilik dönemlerinde olduğu üzere zorla kabul ettirmesi sonucu iki kültürün de benzeşmesi hususu, kültür emperyalizmi düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Rıza üretimiyle kültür emperyalizminin oluşumu, baskın kültürün yaşam tarzının beraberinde getirdiği refahın cazip kılınmasıyla mümkündür. Örneğin, entelektüel ve sanatsal faaliyetler olarak ele alınabilecek müzik, edebiyat, resim, tiyatro ve sinema gündelik yaşam içinde rahatlatıcı bir etkiye sahip olup, "yüksek kültür" olarak modernitenin benimsenmesinde temel rol oynayan faaliyetlerdir (Herman & Chomsky, 2012).

Schiller için kültürel emperyalizm, moderniteyi benimsemiş bir dünya sisteminin ve onun egemen sınıfının, çeşitli toplumsal kurumları şekillendirmek için cezbedici, zorlayıcı, baskılayıcı ve bazen rüşvet teklif edici bir biçimde girişimde bulunup, bu kurumların değer ve yapılarını kendi ideolojik düşüncesine göre yeniden üretmek anlamını taşır (1976: 9). Schiller'in çalışmalarında, kültür emperyalizminin gerçekleşmesinde, küreselleşmenin öneminin oldukça etkili olduğu görülür. Ona göre küreselleşme, dünyadaki insanların ve ulusların çoğunu, kültürel, askerî ve ekonomik alanlarda olmak üzere otoriteye karşı her zamankinden daha savunmasız bırakmaktadır. Schiller, uluslararası medya şirketlerinin ideolojilerinin Amerikan ideolojisiyle bir bütün hâlinde olduğunu savunur ve postemperyalist bir dönemde olmadığımızı söyler. Ona göre farklı itici güçlerin karmaşıklığı bir anlamda basitleştirilebilir: Devlet, toplumsal seçkinler ve ulus ötesi sermayeler, aslında küresel kapitalizmi oluşturan kapsamlı bir tanımın arkasında bulunmaktadır (1991: 21-24).

Küreselleşme aracılığıyla emperyalist düşüncenin kendisini sürekli egemen kılması için bazı kurumların yardımına ihtiyaç duyulmaktadır. Tomlinson (1999), yirminci yüzyılda emperyalist düşüncenin uygulandığı temel organizasyonlardan

birisi olan UNESCO'yu örnek olarak ele alır. UNESCO'nun tüzüğü'nün taslağı hazırlanırken taraf olan 20 ülkenin bulunduğu ve bu ülkeler arasında en çok sesi çıkanların ABD ve Avrupa devletleri olduğunu belirten Tomlinson, bu güçlü devletlerin etkisinin eski sömürgeleri üzerinde örtük bir biçimde devam ettiğini ifade eder. Birer ulus devlet hâline gelen eski sömürge devletlerin her ne kadar törenlerde bayraklarını çekme imkânı ve UNESCO'da diğer ülkelerle eşit oy hakkına sahip olmalarının şekilsel eylemler olmaktan öteye gidemediği vurgulanır. 'Gelişmekte olan' ülkelerin sesi, gelişmiş ülkelerin tahammülüyle duyulmaktadır. Öte yandan, gelişmiş ülkelerin UNESCO'ya olan ekonomik katkıları oldukça fazla olduğundan, kabul etmeyecekleri bir durumda organizasyona verilen ekonomik desteğin kesilmesi sonucu kuruluşun varlığı tehdit altına girebilir. Bu durum da beraberinde çağdaş dönemde emperyalist açıdan bir gerçeğin ortaya çıkmasını sağlar: söylemin erişilebilirliği, kapitalist dünya düzeninde daima ekonomik güce bağlıdır. Dolayısıyla neoemperyalist düzende kimin temsil edildiği ve bu kişilerin nasıl temsil edildiği sorunları önem taşır. Azınlık kültürleri hakkında UNESCO'da birtakım söylemler bulunsa da bu kültürlerin kendilerine ait söylemleri temsil edilemez. Dolayısıyla UNESCO örneğinden görülebileceği üzere, 'Batı' ülkelerinin tahakkümü altında kalan diğer ülkeler adına egemen iktidarın tanımlama yapması gerekmektedir. Bu durum ise şarkiyatçı bakış açısının doğuşuna sebebiyet verir. Şarkiyatçılık, yeni nesil âlimlere, emperyalizmin farklı halklar ve yerler hakkındaki bilginin üretilmesi ve kodlaştırılmasına nasıl müdahale ettiğini ve kültürel yansıtım, birleştirme, devreden çıkarma ve silme gibi söylemsel stratejilerin ortaya çıkmasına ilham kaynağı olmuştur (Clayton, 2004: 451). Bu şekilde emperyalizm farklı kültürlere, sınıflandırmalar yapma imkânı bulmuş, emperyalist bir toplumun kültürünün 'daha üstün' olduğuna inandırması mümkün olabilmektedir. Bu noktada küreselleşme ve teknolojinin faydaları sayesinde kültür emperyalizmi, kitle iletişim araçları sayesinde çok daha hızlı bir şekilde dayatılmaya başlanmıştır.

Küreselleşmenin yarattığı yeni emperyalist düzen sayesinde merkez ülkelerin doğrudan hegemonya kurmaya dayanmasa da dolaylı olarak çevre ülkelere 'nüfuz etmesini' mümkün kılmıştır. Loomba, postkolonyalizm teorileriyle Batı-dışının Batı tarafından nasıl dolaylı olarak şekillendirildiğinin ele alınması gerektiğini söyler. Postkolonyalizm, tek bir küresel kültür yaratmak üzere etnik, kültürel, ırksal ve sınıfsal farklılıkları göz ardı eder ve sömürgecilik döneminin bittiğine dikkat çeker; artık dünya üzerindeki her ülke bir bütünün parçasıdır, ancak bu bütünün nihai sonucu Batılı modernite kültürünü ve neoliberal politikayla belirlenmiş kapitalist ekonomik sistem olmaktadır (2000: 25-38). Dolayısıyla "tarihin sonu" ve benzeri tezler ile postkolonyal yaklaşımların birbirini tamamlayan egemen ideolojinin paralel düşünceleri olduğu görülmektedir. Dünya, eski emperyalist devletlerin baskısı altında Batılı ve Batı-dışı ülkeler olarak kabaca ikiye ayrılmıştır. Ancak,

kapitalist rekabetten dolayı Batılıların da kendi içlerinde çatışma yaşamaları ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

Kültür emperyalizminin bir boyutu olan 'medya emperyalizmi' kuramına göre, emperyalist ülkeler tarafından dayatılan kültür ürünlerinin küreselleşme ve gelişmiş teknolojinin bu ülkelerin tekelinde bulunması sayesinde kitle iletişim araçlarına hükmederek üçüncü dünya ülkelerine modern tüketim kültürünün dayatılması mümkündür (Boyd-Barrett, 2016). Üçüncü dünya ülkelerinde kitle iletişim araçları üzerinden alınan içeriğin toplumda yarattığı kültürel değişim, birbirinden farklı kültürlerle göre çeşitli değişkenlikler göstermektedir. Medya üzerinde iktidar olan, iktidar olamayan 'öteki'nin de temsil biçimlerini kontrol edebilmektedir. Bu durum da manipülasyonun ve stereotipleştirmenin önünü açar. Tüm tanımlamalarda görülen esas vurgu, kültür emperyalizminin bir diğerinden ötekine dayatılabileceği unsurudur. Kültür emperyalizmi, emperyalist ülkelerin kitle iletişimi üzerinden diğer ülkelere kendileriyle ilgili olumlu mesajların doğrudan aktarılmasının yanı sıra, 'Batı-dışı' olarak nitelendirilen toplumların üst sınıf temsilcilerinin emperyalist düşünceyi benimseyip kendi kültürlerine emperyalist olanın gözünden bakmaya çalışması sayesinde dolaylı biçimde de gerçekleşebilmektedir.

Egemen modern ideoloji için kültür emperyalizminin uygulanması ve üçüncü dünya ülkelerine empoze edilmesi için kitle iletişim araçları oldukça büyük önem taşır. Sinema filmleri de kültür emperyalizmi için önemli bir kitle iletişim aracıdır. Yıllar boyu "Amerikan rüyası" ile kendi ideolojisini dayatan Hollywood yapımı filmler, kuşkusuz ABD'nin kültür emperyalizmi açısından en büyük güçlerinden birisi olmaktadır. Üstelik ABD, ulusal ve uluslararası film politikasının lehine sonuçlanmasına yönelik eylemlere girişmektedir. Örneğin, '2005 UNESCO Kültürel İfade Çeşitliliğini Koruma ve Tanıtım Sözleşmesi', ülkelerin film dâhil olmak üzere çeşitli kültürel ifade biçimlerini koruyan politikalar yaratmıştır. Ancak, ABD hükümeti sözleşmeye katılmayı reddederek bunun yerine 20'den fazla ülkede stratejik olarak dış ticaret anlaşmaları başlatmıştır. Bu anlaşmalar, diğer ülkelerin film politikalarını "kotalarını" azaltarak değiştirmiştir; bu, bir ülkenin pazarında belirli bir yüzdesel filmin yurt içinde üretilmesini gerektiren bir politika olarak ele alınmaktadır. Bu azalmayla ABD'nin daha fazla film ihracatı yaparak artık diğer ülkelerde kendi ideolojisinin ürünü olan daha fazla Hollywood filmini gösterilebileceği anlamına gelmektedir (Crane, 2014).

Kültür emperyalizminin uygulamaları tek yönlü olarak düşünülse de aslında daha karmaşık bir ilişki yapısına sahip olabilmektedir. Küreselleşmeyle sinemanın stereotipleştirici niteliği, ideolojik söylemlerin üretimi noktasında iş birliği yaparak öteki olarak nitelendirdiği kültürler üzerinde hegemonya kurmak suretiyle farklı

kültürlerin temsil biçimlerini de kontrol etmeye başlamaktadır. Film yapım, dağıtım ve gösterim ağlarına sahip olmanın haricinde düzenlenen festivallerin ve bu festivallerde verilen ödüllerin de arkasındaki motivasyonun küresel boyutta hegemonya kurmaya yönelik çeşitli ideolojik yaklaşımların bulunduğu söylenebilir. Bu noktada ideolojiyle şekillenmiş temsil biçimlerinin bir filmde nasıl gerçekleştiğini kavramak önemlidir.

3. Sinemada Temsil Biçimleri ve Şarkiyatçı Yaklaşımlar

Bir sinema filmi, yönetmenin hayata yönelik bakış açısı üzerinden, belirli bir anlatıyı aktarmak üzere çerçevelenmiş görüntülerin, seslerin ve müziklerin birbirleriyle anlamlı bir görsel-işitsel bütün oluşturması amacıyla çeşitli kurgu teknikleri aracılığıyla ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkan hem bir sanat ürünü hem de bir kitle iletişim aracıdır. Sinema filminin, bireyin öznel bakışından oluştuğu da belirgindir. Bu bağlamda sinema filmleri de içinde üretildikleri toplumun ve ekonomik, politik ve toplumsal yaşantıların koşulları tarafından belirlenen birer kültür ürünleridir (Kırel, 2005). *Politik Kamera*'da belirtildiği üzere, toplumsal dünyanın temsili politik bir temele dayanır ve yönetmenlerin seçtikleri temsil tarzları ise politik görüşü temsil eder. Kamera açılarından montajın nasıl yapıldığına kadar her türlü seçim içinde çeşitli çıkar ve arzu barındıran bir temsil stratejisinin parçaları olmaktadır. Filmlerin 'gerçek' olanı yansıtmak gibi bir niyetinin olmadığı, aksine filmlerin yarattıkları hayalî dünyada izleyiciyi yaratılan bu dünyada belirli noktaları deneyimleyecek şekilde konumlandığı belirtilir. Sinemadaki anlatı aracılığıyla kültürel temsillerin içselleştirilmesi görsel-işitsel boyutta mümkün hâle gelir, böylelikle yeniden üretilmiş olan rol modellerin sürekliliği sağlanarak kalıcı bir stereotipleştirme yapılabilmesi mümkün hâle gelir (Ryan & Kellner, 1997: 35, 419). Böylelikle, hegemonik bir yaklaşım sergileyen Batı'nın, kendisini dünyanın merkezine yerleştirdiği ve Batı-dışı tarafından da aynı yaklaşımın benimsenmesini istediğini belirtilir. Egemen ideolojinin medya üzerinden yeniden üretimini, Batı ve Batı-dışına yönelik olan temsilleri inceleyerek ele alınır ve *mimesis* hangi ideolojik yaklaşımlar ve söylemlerle, kimin faydası adına üretildiğinin sorgulanması gerekliliğinin altı çizilir. Hangi öykülerin, kimler tarafından seçilerek ve kimlerin filmlerinin küresel çapta yapım, dağıtım ve gösterim boyutlarında destekler alarak kitlelere hangi mesajları gönderdiği önemli bir araştırma konusudur. Batı-dışı olarak Batı'nın hegemonyasına maruz kalmış bir toplumun kendisine yönelik temsiliyet biçimleri üzerinde söz sahibi olamaması, Batı-dışının hegemonik Batı karşısında siyasi, kültürel ve ekonomik yaptırımlarla iktidarsızlaştırılmasıyla alakalıdır (Shohat & Stam, 2002: 180-182). Batı-dışı toplumların kendi temsillerini gerçekleştirebildikleri kısıtlı alanlarda ise Batılı değerlerin yeniden üretiminin gerçekleştiği görülür. İdeoloji, temsil söylemi

içinde oluşuyorsa, sinemada da *mimesis* üzerinden bir temsiliyet biçimi geliştiğine göre, bu bağlamda bir filmin evreni içerisinde öznenin temsili ve söylemi de ideolojik olarak irdelenmelidir.

Bir sinema filminin politik ekonomisi, özünde filmin üretildiği ulus devletin egemen ideolojisi altında şekillenmektedir. Bilet satışı, sponsorlar, film yapımı için hibeler ve geri ödemeli fonlar gibi kaygılarla şekillendiği için bir meta olarak kapitalist sistem içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla her film politiktir ve sistemin ideolojik bir ürünü konumundadır. Sanatsal bir yaklaşıma sahip olan filmler sistemi yeniden üretir ve aynı ideoloji ekseninde kendisini tekrar eden bir yapıya sahiptir (Comolli & Narboni, 1993). Uluslararası film festivalleri de gerek hitap ettikleri izleyici kitlesinin sınıfsal özellikleriyle gerekse de küresel çapta tanınan sanatçıların 'yıldız' olarak lanse edilmek suretiyle 'kültür endüstrisi'nin (Adorno & Horkheimer, 2011) bir parçası konumundadır, yani modern kültür temelli kapitalist ideolojiyle iç içedir. Ana akım sinema haricinde alternatif bir sanatsal arayış iddiasında olan bu festivallerin de var olan mevcut egemen ideolojileri bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde üretmeleri mümkün olabilmektedir. Bunun nedeni ise bir filmin festival filmi olarak sıfatlandırılabilmesi için, o festivali düzenleyen seçkin elit bir sınıfın denetiminden geçmesi gerekmektedir. Festival fonlarından destek alan veya festivaller tarafından ödüllendirilen filmler, daha geniş bir dağıtım ağına erişme imkânına sahip olmaktadır. Dolayısıyla festivallerin düzenleyicileri ya da van Dijk'in tanımla 'simgesel seçkinler', söylemin üslubunu denetleyebilir ve topluma yönelik ideolojinin yeniden üretiminde kısmen denetime sahip olabilmektedirler. Simgesel seçkinler, ideolojinin yeniden üretimi noktasındaki birtakım araçların, kurumların ya da süreçlerin yönetiminde olan ve sistem için kritik bir öneme sahip kişilerdir (2005: 321-324). Dolayısıyla bir film festivalinde seçilen filmleri anlatsına karar veren simgesel seçkinlerin film seçki süreçlerinde aldıkları kararların devletin ideolojisiyle, festival sponsorlarıyla ve festival üzerinde ekonomik olarak hegemonik bir iktidara sahip diğer kişilerle olan ilişkilerin ele alınması önem taşır.

Bir festivalin sahip olduğu prestij ve dağıtım ağının genişliği sayesinde festivalin seçki filmleri, alternatif bir dağıtım ağının gücüyle ana akım Hollywood filmleri karşısında kendi sesini dünyaya daha çok duyurma imkânı bulmaktadır. Film festivallerinde 'dünya sineması' başlığı altında tüm ulus devletlerin filmleri ima edilse de genel yaklaşımın Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki sinemalara 'dünya sineması' denildiği yönünde olduğu görülmektedir (Galt & Schoonover, 2010). Dolayısıyla sinema sanatında da Batı ve Batı-dışı biçiminde dünyayı ayıran şarkiyatçı ideolojinin izleklerinin olduğu söylenebilir. Ekonomik olarak dağıtım ve gösterim gücüne sahip olmayan Batı-dışı olarak adlandırılan ulusların filmleri,

Dissanayake'ye göre ticari popüler filmler, uluslararası festivallerde gösterim amacıyla üretilmiş sanat filmleri ve az sayıda kişinin bildiği deneysel filmler olmak üzere üç kategoriye ayrılmaktadır. Üç farklı kategorinin filmlerinin, ulus devletlerine karşı olan yaklaşımları da birbirinden farklılaşmaktadır. Popüler filmler, bütüncül bir ulus imgesini betimlerken, sanatsal sinema ulus devlete eleştirel açıdan bakmakta ve uluslararası değerlerle kıyaslamakta, deneysel sinema ise ulus devletin hegemonik yapısını sorgulamaktadır. Dolayısıyla sanatsal ve deneysel sinema alanları, ulus devletlere yönelik muhalif seslere dikkat çekmeye çalışır (1998: 529-530). Böylelikle sinema, aldığı ekonomik destekle bir ideolojiyi desteklerken diğer bir ideolojinin temelini sarsacak alternatif temsilleri de anlatısında barındırmaktadır.

Günümüzde neoliberalizmin de etkisiyle film festivallerinin, küresel film dağıtım ve gösterim ağlarının çoğunlukla Batı ülkelerinin kontrolünde olması, Batı-dışı olarak atfedilen ve ötekileştirilen bazı ulus devletler için ideolojik bir tehlike olarak düşünülebilir. Bahsedildiği üzere, Batı-dışı toplumların uluslararası film ağında kendi temsil biçimlerini kontrol edebilmeleri, uluslararası kültürel ve sanatsal alandaki iktidarsızlıklarından dolayı sınırlıdır. Bu durum da Batılı olmayan bazı değerlerin, Batılılar tarafından veya Batılı olmayan ancak Batı'nın değerlerini odak tutarak kendi toplumunu eleştiren Batılı kimliği taşımayan yönetmenler tarafından ideolojik olarak yeniden tasarlanabilmesine yol açabilmektedir. Minh-ha, hâkim Batılı ideolojik gerçekliğin yeniden üretimine katkıda bulunan ancak din, dil, ırk vb. bir özelliğinden dolayı Batılı kabul edilmeyen bir entelektüelin aslında 'uygunlaştırılmış bir öteki' (*Inappropriate Other*) olduğunu belirtir (1994: 136). Minh-ha, ötekiliğin kendi kısıtlamalarının bulunduğunu belirterek sadece kendi sınırları dâhilinde anlatıları ele alması gerektiğini vurgular. Uygunlaştırılmış ötekinin küresel veya Batılı olana karşı herhangi bir söz hakkı bulunamaz. Bu durum ile Batı-dışı olanın Batılı ideoloji tarafından üretilmesi, Batılı seçkin festivallerin 'dünya sineması' gibi çeşitli bölümlerinde gösterim hakkı kazanması veya ödüllendirilmesi suretiyle Batılı festivaller tarafından uygunlaştırılmış ötekilerin cesaretlendirilmesi anlamının ortaya çıkmasını sağlar. Yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki ekonomik zorluklar sebebiyle bağımlılığın Batı'ya yönelmesi sayesinde, sinema sanatında var olan egemen ideolojinin kendisini yeniden üretilmesi konusunda Batı etkin ancak dolaylı bir konumda bulunur. Olumsuz olanın öteki olan ile özdeşleştirilmesi ve Batı ile Batı-dışını tanımlayan iktidarın bilginin aktarmak istediği kadarını paylaşması, film anlatılarının tarihsellikten kopuk bir biçimde ancak zengin görselliklerle süslenerek toplumlara yönelik yüzeysel anlatıların gerçekleşmesini sağlar. Bilginin saf bir biçimde toplumla buluşması, iktidarın egemenliğini sürdürülebilir kılma arzusu tarafından engellenir. Böylelikle ideolojiyle bütünleşerek toplumla buluşan bilginin daha

farklı bir algı yaratacağı söylenebilir. Akbal Süalp, bu durumu 'miyopluğa yazılmış hipermetrop gözlüğünü kullanmak' şeklinde tasvir eder (2004: 19).

Yirmi birinci yüzyılın başı itibarıyla, 'öteki' olarak gösterilen ve Batılı normlar tarafından yeniden anlamlandırılmaya çalışan olgu, 11 Eylül saldırılarının da yarattığı etkiyle, İslam dini ve İslam ideolojisiyle şekillenen ulus devletlerdir. Bu noktada İran ve İran sineması, 'öteki' olanın temsili açısından kritik önem taşır. Uluslararası film fonlarıyla, yapımcılarla desteklenen ve hayata geçirilen filmlerin ideolojik anlatısı, 'kendi kendine şarkiyatçı' bir bakış açısıyla sonuçlanmaktadır. Kirel, bu bağlamda İran sinemasını inceleyerek uluslararası film festivallerinde İran sinemasının elde ettiği başarının kendi kendine şarkiyatçı bir eğilimi olup olmadığını sorgulamıştır (Kirel, 2007).

Kendi kendine şarkiyatçılığın Batılı bir festivalde ödüllendirilmesi sonucunda, bir yüksek kültür temsil pratiği sayılabilecek film festivallerinin Batılı olmayan yönetmenler aracılığıyla Batı-dışı olarak nitelendirilen ulus devletlerde kültürel ideolojinin sorgulanmasının yolu açılmaktadır. Örneğin, İran'ın dini lideri Ali Hamaney, İran yapımı filmlerde İran toplumunun negatif tasvirinin sonucunun ülkesine 'düşman' olanların İran'a saldırmaya yaradığını belirtip 'bu tarz negatif tasvirler sadece İran toplumunda umutsuzluğu körüklemektedir' diyerek ülkenin kendi kültürüne İran sineması sayesinde yabancılaştığını söylemektedir (Khalaji, Robertson, & Aghdami, 2011: 35). Benzer şekilde İranlı muhafazakârlar, İran toplumunun 'bağımsız' filmlerdeki negatif tasvirinin bir 'yumuşak savaş' örneği olduğunu söyleyerek, bağımsız yönetmenleri İran'ın 'düşmanları'ndan destek aramalarından ve ilgili festivallerde ödül için yarışmalarından dolayı suçlamaktadırlar. Muhafazakâr bir yaklaşım sergileyen RajaNews haber sitesi de konuyla ilgili olarak 'İran sinemasında filmin kötümser, karanlık ve hayal kırıklıklarıyla dolu olmasının filmin artistik olmasını sağladığını düşünenlerin olduğunu' belirtmesi de İran ve ABD arasındaki yumuşak savaşın gözle görülür bir diğer boyutu olmaktadır (Khalaji, Robertson, & Aghdami, 2011: 36).

Roberts çalışmasında, Hollywood ve Akademi ödüllerinin hegemonik yapısını ele alarak, Oscar ödüllerinin Amerika'nın değerlerini dünyaya tanıtmaya amacı gütmekte olduğunu belirtir (2000: 119). ABD'nin Batı merkezci kapitalist ideolojisini içeren filmlerin veya bu ideolojinin haklılığını vurgulayacak filmlerin bu yarışmada olması sistemin kendi kendisini sürekli egemen kılma isteğiyle ilintilidir. Dolayısıyla filmlerin evrenleri içinde iktidar olanın izlerinin aranması gerekir (Kirel, 2010: 341). İktidarın izlekleri film üzerinde farklı boyutlarda tespit edilebilir; kimi zaman anlatı biçiminde, kimi zaman üretim, dağıtım ve gösterimini sağlamanın kimi zaman ise bir festivalde veya yarışmada bulunmasını sağlayarak. İktidarın ideolojisinin anlamlandırılması için, daha derin bir katmana inmek gerekir.

Eagleton, “dile getirilen şey tamamen dile getirilme koşullarına indirgenebilir; asıl mesele, ne söylendiği değil, (neyi) kimin kime ne amaçla söylediğidir” (Eagleton, 2005: 161) diyerek, ideolojinin örtük hedefinin ortaya çıkarılabileceğini düşünür. ABD’nin yüksek kültür ürünü olan Akademi ödüllerinin ideolojisini, bu bağlamda devletin ideolojisinden ayrı düşünmemek gerekir.

Bu noktada dünyada en önemli film festivalleri arasında yer alan Amerikan Film Akademisi ödülleri veya kamuoyundaki ismiyle Oscar ödüllerinin politik yaklaşımını ele almak gerekir. ABD’de gösterime girmiş filmlere her sene en iyi film, senaryo, yönetmenlik, kurgu, müzik vb. kategorilerde ödül veren Akademi ödüllerinde sübjektif olarak değerlendirilen filmlere verilen ödüller kimi zaman tartışmalara konu olmuştur. Akademi ödüllerinin içerisinde yer alan “Yabancı Dilde En İyi Film” ödülünün, son beş yılda yani 2012 ve 2017 yıllarında İranlı Yönetmen Ashgar Farhadi’nin *Bir Ayrılık* (2011) ve *Satıcı* (2016) filmlerine verilmesi bu bağlamda dikkat çekicidir. ABD’nin kendi kültürünü ‘öteki’ olan İran’ın (ve tabii ki diğerlerinin) kültürüne göre egemen kıldığı ve bunu sürekli hâle getirmeye çalıştığı düşünülürse, İran’la mevcut uluslararası krizler ve kültürel üstünlük iddiasının bulunduğu bir atmosferde son beş yılda iki defa ödül verilmesini kültür emperyalizmi ve şarkiyatçılık bağlamında irdelemek önem taşır. Bu noktada filmlerin söylemleri analiz edilerek filmin ideolojik yaklaşımının Eagleton’ın da vurguladığı üzere ‘neyi kimin kime ne amaçla’ söylediğini ortaya çıkarmak gerekmektedir.

4. Bir Ayrılık ve Satıcı Filmlerinin Söylem Analizi

2011 yılı yapımı olan *Bir Ayrılık* filmi, Simin ve Nadir’in ayrılığını konu alarak başlamakta ve ahlak, vicdan ve etik gibi pek çok konuda izleyiciyi ikilem içerisine koyarak, fikir ayrılıklarını farklı perspektiflerden ele almaktadır. Simin ve Nadir, filmin açılış sahnesinde bir mahkemede boşanmak üzere hâkimin karşısında ifade verirler. İzleyicinin bu iki karakter hakkında detaylı bilgi edindiği bu sahnede, Simin’in yurt dışına gitme isteğinin sebebi, kızı Termeh’i “bu ülkede, bu şartlarda büyütmem” isteğidir. Nadir ise yurt dışına gitmek istese de Alzheimer hastası olan babasını bırakamayacağından dolayı bu isteğini gerçekleştirilememektedir. İran’dan ayrılıp ayrılmama ikileminde kalan çiftin geldiği son nokta ise boşanmadır. Mahkeme, boşanma isteğini erteler ve bunun üzerine Simin, ailesinin yanına yerleşir. Nadir ise babası için bir bakıcı tutmak için arayışa girer. Simin ise kendisinin gidişyle birlikte evin bakımı için gerekli önlemi önceden almıştır. Raziye isimli maddi durumu zayıf, dinî inancı kuvvetli bu kadını evde tek kalan eşi ve onun babası için tutmuştur. Raziye için erkeklerle çalışmak sıkıntılı bir durum olsa da maddi zorluktan dolayı işi kabul eder. Raziye’nin kızı, annesine bu çalışma koşullarını babasına söylemeyeceğini belirtir.

Raziye ertesi gün ilk defa işe gittiğinde, Nadir'in babasının pantolonuna pislemesini temizlemek durumunda kalır. En başta bunu yapmak istemeyen Raziye, telefonda Simin'den yardım ister ancak alamaz. Raziye'nin kızı, yaşlı adamın altını temizlediğini babasına söylemeyeceğini belirtir ve böylelikle kısa bir zaman dilimi içerisinde anne ile kız arasındaki ikinci sır anlaşmasının yapıldığı görülür. Temizleme işi bittiğinde ise olaya şaşkın gözlerle bakan kız çocuğuyla Raziye'nin kendisini sürekli konuyla ilgili rahatsız hissedecek olması karakterin yaptığı iş ile çatıştığını göstermektedir. Yaşlı adam gazete almak için evden çıkınca, Raziye panik içerisinde sokağa çıkar ve onu aramaya koyulur. Arabaların arasından geçerek gazetecinin olduğu yere doğru koşturur. Bu noktadan sonra kendisine arabanın çarptığı gösterilmez; ancak, filmin çeşitli noktalarında kaza geçirdiği belirtilir. Raziye, Nadir döndüğünde artık bu işi yapamayacağını söyler, babası için erkek bir bakıcı olmasını daha uygun görür ve kendi eşini bakıcılık için önerir. Fakat eşi, burada çalıştığını bilmediğinden bir yalan aracılığıyla kendisine söylenmesi gerektiğini Nadir'e belirtir. Nadir durumu kabul eder, ertesi gün Raziye'nin eşi parayı az bulduğunu belirtse de işi kabul eder, ancak sonraki gün işe gitmez. Raziye, tekrar Nadir'i arayarak eşinin borçları yüzünden nezarete atıldığını söyler ve bugünlük yine kendisinin gelebileceğini belirtir. Nadir kabul eder, ancak eve erken bir saatte gittiğinde babasını yatağa bağlı, neredeyse ölmek üzere bir biçimde bulur ve evde Raziye yoktur. Nadir, evde para eksikliği olduğunu da fark eder. Nadir durumu anlamak için uğraşırken o esnada Raziye eve geri gelir. Bir işi olduğu için dışarı çıktığını, çıkarken de bir şey olmaması için yaşlı adamı bağladığını söyleyen Raziye ile Nadir arasında sözlü bir tartışma yaşanır. Nadir, evden dışarı çıkması için Raziye'yi kapının eşliğinden iter ve arkasından kapıyı kapatır. Raziye, merdivenlerden düşer.

Bütün olan biten kavgayı öğrenen Simin, eşi Nadir'i Raziye'nin düşük yapmasına neden olmakla suçlar. Hastaneye birlikte giderek Raziye'nin durumunu öğrenmek isterler. Raziye'nin görünmesi ise kendilerini suçlu hisseden bu üst sınıfa ait ailenin vicdanını paraya dönüştürmek istediğinden, bebeğin ölümünden Nadir'in sorumlu olduğunu erkek kardeşine vurgulayarak söylettirir. Bu noktada Raziye'nin Nadir'in yanında çalıştığını öğrenen Raziye'nin eşi, bebeğini kaybetmekten çok, eşinin başka bir erkeğin yanında çalışmasına sinirlenerek Nadir ile kavgaya eder. Nadir hakkında dava açılır ve bebeği öldürmekten dolayı suçlanır. Raziye, "Herkes hamile bir kadını görüntüsünden anlamaz mı? Neden beni ittin?" diyerek suçlamada bulunurken, Nadir ise çarşafı bir kadının görüntüsünden hamileliğin anlaşılmasının imkânsız olacağını vurgular. Raziye, hırsız olmadığını söyler ve çocuğunu kaybetmekten daha çok hırsızlıkla suçlanmış olmanın kendisini yaraladığını belirtir. Sorgulama sonuçsuz kalır ve Raziye'nin hamile olduğunu belirttiği sırada evde olan Termeh'in öğretmeninin ifadesini almak için daha

sonraya ertelenir. Öğretmen, kendisinin ait olduğu toplumsal sınıftaki insanların zarar görmemesi için yalancı şahitlik yapar. Bunun üzerine Raziye'nin sinirli eşi, okula gelerek öğretmeni tehdit eder. Öğretmen, ifadesini çeker ve aileyle ilişkisini koparır. Termeh'e ise okulda arkadaşları 'katilin kızı' etiketini yapıştırmışlardır. Simin, çözümün parayla geleceğini düşünür ve Raziye'nin eşine olayın kapanması için para teklif eder. Kızgın eş ekonomik durumundan dolayı bu teklifi kabul etse de Raziye vicdanen kendisini rahat hissetmez ve Simin ile gizlice buluşarak, önceki gün sokağa çıktığında kendisine araba çarptığından beri bebeğin hareketsiz olduğunu itiraf eder. Bunu öğrenen Nadir, bu durumun üzerine gitmeye karar verir. Nadir, Simin'in kendilerine önerdiği parayı onlara vereceğini, ancak tek bir koşulu olduğunu söyler; o da Raziye'nin çocuğunu kendisinin ittiği olayda kaybettiğine dair Kur'an-ı Kerim üzerine yemin etmesidir. Raziye, güçlü inançları ve vicdanı sebebiyle yemin edemez. Bunun üzerine olay kendiliğinden kapanır. Boşanma davasının devamı ise filmin son sahnesini oluşturur. Hâkim, Termeh'e annesiyle mi babasıyla mı kalmak istediğini sorar, izleyici yanıtı alamadan film sonlanır.

Nadir ve Simin, iki farklı anlayışı temsil etmektedir. Nadir, milliyetçi izlekler barındıran ve ülkesinde olmayı tercih eden bir "Doğulu", Simin ise sahip olduğu piyanoyla ve ülkeden kaçmak istemesiyle daha filmin en başından itibaren bir "Batılı" figürü temsil etmektedir. Nadir kızına İngilizce kelimelerin Farsça karşılıklarını çalıştırırken 'teminat' kelimesinin karşılığını Arapça olarak değerlendirir ve saf Farsça bir öneride bulunur. Teminat kelimesine yapılan vurguyla uyumlu biçimde Nadir, en başta dürüst ve ilkeli bir karakter gibi yansıtılır. Örnek olarak bahşiş sahnesi ele alınabilir. Termeh'in benzin istasyonu görevlisine bıraktığı bahşişin yanlış olduğunu, benzini kendisinin doldurduğunu ve parayı geri istemesini ister. Parayı geri alan Termeh'e babası parayı geri verir ve kendisinde kalmasını ister. Bu durum, annesi Simin'in işini düzgün yapmayan taşımacılara fazladan para vermesiyle ters bir durum yaratmaktadır. Ancak Nadir'in kızına karşı olan ilkeli duruşu film ilerledikçe bozulur. Kızına verdiği sözleri tutmaz, hapse girmemek için yalan söylediğini itiraf eder ve kızını yalancı şahitlik yapmak için zorlar. Bu durum, İran'ın sosyokültürel yapısının ilkeli bir vatandaşını dahi nasıl yoldan çıkardığının bir göstergesidir. Simin gibi bir Batılı figür ise olayların üstünü parayla örtmeye çalışarak İran'da üst sınıf olmanın avantajını kullanır. Yönetmen, bu noktada ders kitabındaki cümleyle kavgalı aileler arasındaki farka dair şu yorumu getirir: "Sasaniler döneminde toplum iki sınıfa ayrılmıştır: imtiyazlılar olan üst sınıf ve normal halk." Filmde de iki sınıf arasında para üzerinden gerçekleşen sessiz anlaşmalar izleyiciye sunulmaktadır; çünkü adaleti sağlayan bir hukuk devleti bulunmaz. Devletin adaleti sağlaması uzak bir ihtimal olarak kalmaktadır, mahkeme salonlarında veya sorgu odalarında yüzeysel sorular sorularak hiçbir

sorun çözülememektedir. Film içinde ahlak kurallarının değişkenliği, yalanlar, kişisel çıkarlar ve sınıf çatışmaları İran'da günlük hayat içerisinde bir norm olarak sunulmaktadır. Adalet, devletleşmemiş bir toplumda olacağı üzere, ancak kişilerin vicdanlarıyla sağlanmaktadır. Raziye'nin yemin edemediği sahne de bu unsurun somutlaştığı noktadır. Simin ve Nadir'in ayrılığı ise, yönetmenin bir anlamda kendi ikilemidir: kendi vatanından uzakta özgür ve sürgünde olmak ile kendi vatanında sansüre uğramak arasında kalmaktadır. *Bir Ayrılık* filmi, İran hükûmeti tarafından yapımı onaylanmış fakat bir süre sonra verilen bu izin kaldırılmış, ardından tekrardan izin verilmiştir. Hükûmet destekçilerinden Mesut Ferasati film için "*Bir Ayrılık* filmi Batılıların bizim toplumumuz hakkında görmek istediği kötü imajı tasvir ediyor. Bir yandan ABD bize ambargo uygularken öteki yandan filmimize ödül veriyor ancak bu bir illüzyon. Bu film iyi değil" diyerek filmin şarkiyatçı olduğunu iddia etmiştir (*the Guardian*, 2012).

Satıcı filmi ise Farhadi'nin beş yıl sonra yine En İyi Yabancı Film Akademi ödülünü kazandığı bir diğer filmidir. Film, bir apartmanda yaşayan Rana ve Emad çiftinin yanda yapılan kazı sebebiyle sarsılması ve binanın yıkılma riskinden dolayı apartmandaki herkesin kaçması sahnesiyle başlar. Rana ve Emad'ın yatak odasında oluşan çatlak, evliliklerinin de filmin sonunda yıkılacağını temsil eder. Rana ve Emad, birer tiyatro oyuncusudur ve arkadaşlarıyla beraber Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* isimli oyunu İran'da sahnelemektedirler. Emad, aynı zamanda bir okulda edebiyat öğretmenidir. Tiyatrodan arkadaşları Babek, çifte kirada oturmaları için bir ev bulur. Evde ise bir önceki kiracının eşyaları bir odada kilitli durmaktayken kilit kırılır ve eşyalar balkona çıkarılır. Bir gün Rana evde yalnız başına kalmışken kapı çalar, Emad'ın geldiğini düşünerek kimin geldiğini kontrol etmeden Rana banyoya girer. Bir süre sonra eve gelen Emad, komşuların hararetli hâllerini görür: Rana banyodayken saldırıya (muhtemelen tecavüze) uğramıştır. Ne olduğunu tam olarak anlatmayan Rana, olayın travmasını film boyunca yaşayıp sessizleşirken, Emad ise bu andan itibaren tahammülsüzleşir ve suçlayıcı bir tavır içine girer. İran gibi bir toplumda kadın olmanın zorlukları ve tecavüze uğramış olmanın nasıl bir baskı yaratacağına dair ufak izlekler film içinde çeşitli noktalarda verilir. Tiyatro oyununda kısmen çıplak olması gereken seks işçisi rolünün giyinik biçimde canlandırılması, dolmuşta Emad'ın yanında oturan kadının bacaklarını biraz açmasından dolayı tacize uğramış gibi hissetmesi gibi detaylar, Rana'nın niye sessiz kaldığına işaret eder. Saldırgan, bu esnada evde arabanın anahtarını ve cep telefonunu unutmuştur. Olay polise bildirilmez; çünkü adalet duygusuna inanılmadığı ve gerekli cezanın verilmeyeceği fikri izleyicinin düşüncelerinde oluşturulmak istenir. Komşuların da dediği üzere, "Polis ne zaman suçluyu buldu ki? En fazla rezil olduğunuzla kalırsınız." Bu durum, Emad'ı kendi adalet arayışına itmekte ve içindeki modern birey imajından uzaklaştırmaktadır.

Emad, saldırganın arabasını takip etmeye başlar ve bir süre sonra bir fırına ait olduğunu öğrenir. Aracın sahibi genç adamla yalnız başına kalmaya çalışır. Ona eski apartmandan eşyaları taşıma işini kabul ettirir; ancak genç işe yaşlı kayınpederini gönderir. O anlarda Emad, adamın cep telefonunun olmamasından ve ayağından sakatlanmasından ötürü suçu işleyen aslında yaşlı adam olduğunu ortaya çıkarır. Emad, genç bir adamdan intikam almanın hayalini kurarken, yaşlı bir adamla suçun bedelinin ödenmesine dair ne yapılacağı ikilemini yaşar. Babek'in kendilerine ayarladığı yeni evde daha önce bir seks işçisinin yaşadığı, yaşlı adamın da bu sebepten ötürü eve girdiği izleyiciye aktarılır. Yaşlı adam, eve geldiğinde kendi aldığı bisikleti gördüğünü, dolayısıyla eşyalardaki farklılığı banyoya kadar anlamadığını söyler. İntikam alma düşüncesi ağır basmasına rağmen toplumsal olarak yaşlılara duyulan saygı ve savunmasız bir adama karşı yapılacak eylemin vicdani sorumluluğu karşısında Emad ikilem yaşar. Rana ise saldırganıyla karşılaştığı o anda yaşlı adamı yaptığı eylemden dolayı affettiğini söyler, ancak Emad'ın içindeki öç alma duygusu geçmez. O esnada suçlulardan dolayı bunalan yaşlı adam kalp krizi geçirir ve Emad yaşlı adamın ailesini buldukları noktaya gelmeleri ve yardım etmeleri için arar. Emad, yaşlı adamın ailesine onun Rana'ya ne yaptığını söyleyemez. Yaşlı adamın ailesi, haber verdiği ve doğru zamanda müdahale ettiği için Emad'a teşekkür eder. Film içinde diejetik boyutta meşruluk düşüncesi kaybolur, doğru ile yanlış düşünceleri birbirine karıştır ve beklenen doğrultuda bir *katharsis* yaşanamaz.

Eşini saldırıdan koruyamamış olmakla kendi kendisini strese sokan Emad ile ailesine iyi bir hayat sunamadığı için dertlenen tiyatro karakteri Willy Loman arasında bir bağ bulunur. Her şeyin Babek'in suçu olduğunu düşünen Emad, kendisi olarak ona bunu söyleyemez ancak Willy rolünde kahramansal bir biçimde aktarır. Yönetmenin yansıtmasıyla Doğulu ile Batılı kahramanlar arasındaki farklar, hikâyeler paralel olsa da oldukça belirgindir. Rana ve Emad, Batı-dışında yaşayıp Batılı değerleri benimseyerek Batılı olmaya çalışan bir çift olsa da içinde yaşadıkları toplumun adalet ve vicdan anlayışı buna izin vermemektedir. Dolayısıyla doğal akış içerisinde Batılı gibi yaşamının normalleştirildiği, ancak Batı-dışı devletlerin ideolojilerinin ve kurdukları hegemonya altındaki toplumsal şartların buna izin vermediği yansıtılır. Bu noktada Emad gibi pek çok kişi de sistem içerisinde yaşamak için kendi adalet arayışını gerçekleştirmeye çalışır ve vicdananen yaralanır. İran ve İslam etkisi altında yaşamının zorlukları, kadın olmanın değersizliği vb. Batı dünyasında bulunmadığı iddia edilen problemlerle Batılı değerlerin neden önemli olduğu dolaylı biçimde filmde vurgulanmaktadır.

5. Sonuç Yerine

Kültür emperyalizmi, modernitenin Batı-dışı kültürlere göre bir üst kültür olduğunu dayatmakta ve süreklilik sağlayabilmek için hegemonyaya ihtiyaç duymaktadır. Hegemonyanın sağlanması için ise rıza üretimine ihtiyaç bulunur ve medya aracılığıyla rıza üretimini sağlamaya yönelik mesajları gündelik televizyon programlarının, filmlerin, yarışmaların, haberlerin içine yerleştirmek suretiyle ideolojisini 'Batı-dışı' olarak adlandırdığı 'öteki' dünyaya taşır. Sinema, bu bağlamda önemli bir kitle iletişim aracı olarak pek çok ideolojik söylemi barındırmaktadır. Yirminci yüzyılda sıkça "Amerikan rüyası" olarak adlandırılan ve Amerikan tipi kapitalizmi dünyaya aktaran filmlerin aksine, Batı'nın doğrudan ideolojik söylemde bulunmadığı ancak Batı-dışının ideolojisinin yanlış ve kusurlu olduğuna yönelik söylemler yirmi birinci yüzyılda giderek geliştirilmektedir.

İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Ashgar Farhadi de bu kapsamda bir uygunlaştırılmış öteki olarak, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde modernite tarafından şekillendirilmiş bir perspektiften bakmak suretiyle Batılı dünyanın görmek isteyeceği ve Batı'nın neden üstün olduğunu ideolojik olarak kanıtlayan söylemlerde bulunmaktadır. Bu söylemler, şarkiyatçılık ekseninde gelişmiş olup İran'da adaletin bulunmadığını, devletin kusurlu ideolojisinin toplumu çarpıttığını ve insanların iyi vicdanlarının dahi kurtuluş için yetmediğini vurgulayan bir eksende ilerlemektedir. *Bir Ayrılık* ve *Satıcı* filmleri İran'dan gerçek günlük yaşam kesitlerini içeriyor olsa da aktarılan bilginin iktidarın ideolojik olarak kullanmak istediği kadar olduğu söylenebilir. Filmlerde İran'ın gerek eleştirel bir tarihsel bakışla gerekse de ekonomi politik açıdan neden bugün Batılı devletlere göre 'gelişmemiş bir öteki' konumunda olduğu açıklanamamakta, yüzeysel bir anlatım ile devletin ve İslam ideolojisinin topluma yönelik olumsuz etkileri izleyiciye sunulmaktadır.

Yönetmen, toplumsal bir gerçeği açıklamaya çalışırken küresel çaptaki egemen ideolojiyi göz ardı ederek İran toplumunun durumunu modern toplumlarla kıyaslamak suretiyle Batı'nın kültürel emperyalist düşüncesine dolaylı bir biçimde katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Akademi ödülleri önemi, filmin Batılı birey için taşıdığı noktada belirginleşir: Batı-dışı coğrafyanın entelektüelleri de kendilerini modern kültüre eklemekten istemektedirler. Kapitalist dünya düzeninin üstünlüğü, 'öteki' bir yönetmen tarafından anlatılmak suretiyle bir yüksek kültür mekânı olan festival ortamında ödüllendirildiğinde Batı veya Batı-dışından olup olmadığı fark etmeksizin modernitenin en iyi olduğu vurgulanmaktadır. Batılı devletlerin egemenliğindeki kültür emperyalizmi, kendi oluşturduğu ana akım düşüncenin alternatifini de farklı bir dille yaratarak kendisini sürekli kılmaktadır. Bu bağlamda Ashgar Farhadi'nin bizzat kendisinin kapitalist modern kültür emperyalizminin bir nesnesi hâline dönüşmesi, filmlerinin ideolojik bir ödül anlamı taşıyan yüksek kültürün Akademi ödülünü almasıyla birlikte mümkün hâle gelmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2011). *Kültür Endüstrisi*. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Akbal Süalp, Z. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- Barker, M. (1989). *Comics: Ideology, Power and the Critics*. Manchester: Manchester University Press.
- Boyd-Barrett, O. (2016). *Media Imperialism*. London: Sage.
- Clayton, D. (2004). Imperial Geographies. J. Duncan, N. Johnson, & R. Schein (Ed.), *A Companion to Cultural Geography* içinde (s. 449-468). Oxford: Blackwell Publishing.
- Comolli, L., & Narboni, J. (1993). Cinema/Ideology/Criticism. *Contemporary Film Theory* içinde (s. 45-47). London: Longman Press.
- Crane, D. (2014). Cultural Globalization and the Dominance of the American Film Industry. *Journal of Cultural Policy*, 20 (4), 365-382. doi:10.1080/10286632.2013.832233
- Dissanayake, W. (1998). Issues in World Cinema. *The Oxford Guide to Film Studies* (s. 527-534). Oxford: Oxford University Press.
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji*. Muttalip Özcan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Galt, R., & Schoonover, K. (2010). Introduction: The Impurity of Art Cinema. R. Galt, & K. Schoonover, *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (s. 3-30). New York: Oxford University Press.
- Herman, E. S., & Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*. E. Abadoğlu (Çev.) İstanbul: BSGT.
- Khalaji, M., Robertson, B., & Aghdami, M. (2011). *Cultural Censorship in Iran: Iranian Culture in a State of Emergency*. London: Small Media. <https://smallmedia.org.uk/old/pdf/censorship.pdf> adresinden alındı
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Kirel, S. (2007). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. E. Biryıldız & Z. Çetin Erus (Ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde (s. 355-417). İstanbul: Es.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm, Postkolonyalizm*. M. Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Minh-ha, T. T. (1994). Outside In Inside Out. J. Pines, *Questions of Third Cinema* içinde (s. 133-149). London: British Film Institute.
- Roberts, G. (2000, Şubat 17). Making Spectacle of Taste: The Cultural Implications of the Academy and Genie Awards. *Carleton University Master of Arts Thesis*, 119. Ottawa, Ontario, Canada.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Schiller, H. (1976). *Communication and Cultural Domination*. New York: International Arts and Sciences Press.
- Schiller, H. (1991). Not Yet the Post-Imperialist Era. *Critical Studies in Mass Communication* (8), 13-28.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.

- Taylor, E. B. (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Londra: J. Murray.
- the Guardian. (2012, Şubat 27). *Oscar success of A Separation celebrated back home in Iran*. the Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2012/feb/27/oscar-success-a-separation-iran> adresinden alındı
- Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm*. Emrehan Zeybekoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- van Dijk, T. A. (2005). Söylemin Yapıları ve İktidar Yapıları. M. Küçük (Çev.). *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 321-324). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Williams, R. (1983). *Keywords*. Londra: Fontana Press.

İntikam Alevi'nde Sovyet Montaj Üslubu Örneği

TUNÇ YILDIRIM

Öz

İlk kez Kanları ile Ödediler adlı suç melodramıyla kamera arkasına geçen Osman Seden'in üçüncü filmi, melez tür filmi örneği olan İntikam Alevi'dir. Dönemin Türk sinemasına hükmeden iki popüler türü (polisye, melodram) harmanlayan bu filmin biçimsel önemi kurgu estetiğine eklektik yaklaşımında yatar. Klasik Hollywood sinemasına (Kurumsal Temsil Tarzına) özgü şeffaflık estetiğinin taşıyıcısı konumundaki tür sinemasının alametifarikası olan devamlılık kurgusunu baştan sona anlatıma bağımlı olarak kullanan yönetmen, filmin dokuz plandan oluşan kırk yedinci sekansında kurgu biçimini büsbütün değiştirir. Yakın plandan çekilmiş, filmse kurmaca evrenle hiçbir alakası olmayan üç dış-öyküsel ara görüntü kullanan Seden sessiz sinemanın görsel estetiğine modern montaj stili üzerinden hürmet eder.

Makalenin amacı İntikam Alevi'ndeki "Sovyet Kurgu Okulu" nun estetik etkisini çözümlenektir. Bu sebepten çalışmanın kapsamı adı geçen filme özgü seçmeci kurgu üslubunun açıklanmasıyla sınırlanmıştır. Görsel sürekliliği ve acıklığı kasten bozan, Rus yönetmen Sergei Eisenstein'in çarpıcı kurgu kuramıyla uygulamasını anımsatan bu biçimsel tercihin filmin üslubuna, estetiğine ve anlatım stratejisine olan katkıları nelerdir? Araştırmanın sorunsalı bu çerçevede belirlenmiştir. Yazının teknik yöntemi "sekans analizi" üzerine kuruludur. Öncelikle filmin teknik dekupajı verilecek (film meydana getiren çekimler ve sekanslar sınıflanacak), ardından kırk yedinci sekansın kurgu estetiği kapsamında ayrıntılı incelenmesi betimleme, çözümleme ve yorumlama aşamaları üzerinden sırasıyla yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İntikam Alevi (1956), Osman Seden, Sovyet Montaj Ekolu, Sergei Eisenstein, Çarpıcı Kurgu.

An Example of Soviet Montage Style in The Flame of Vengeance

TUNÇ YILDIRIM

Abstract

A crime melodrama called as They Paid with Their Blood was the first movie that Osman Seden was behind the camera and his third film was The Flame of Vengeance which is an example of hybrid genre movie. The formal significance of this film which immingled two popular dominant genres of Turkish cinema (detective, melodrama) underlie in eclectic approach on aesthetics of editing. From the beginning to the end, the director who applied the continuity editing which is the hallmark of the film genre that is the bearer of the transparency aesthetics of classical Hollywood cinema (Institutional Mode of Representation) completely changes the editing style in the forty-seventh sequence of the film which consists of nine shots. Seden who uses three non-diegetic inserts which are not related to diegesis filmed as close-ups respects the visual aesthetics of the silent film through modern montage style.

The objective of this article to analyze aesthetics effect of Soviet Montage School on The Flame of Vengeance. Therefore, scope of this study has been narrowed down by explaining the eclectic editing style which is common to the film mentioned. The main question of the research has been determined in this framework: What is the contribution of this formal preference to style of the film, aesthetics and narrative strategy, which reminds the Russian director Sergei Eisenstein who deliberately distorts visual continuity and fluidity with montage of attractions theory and practice? The technical method of article is based on "sequence analysis". Firstly, decoupage of the film (shots and sequences which compose the film will be classified) will be mentioned; and then the detailed analysis of the forty-seventh sequence within the context of aesthetics of editing will be carried out through description, analysis and interpretation phases.

Keywords: The Flame of Vengeance (1956), Osman Seden, Soviet Montage School, Sergei Eisenstein, Montage of Attractions.

1. Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde hem sinema işletmeciliği hem film imalatçılığı yapan ama Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan kısa bir süre sonra sadece film ithalatçılığı ve dağıtımcılığıyla uğraşmaya başlayan Kemal Film müessesesini yeniden film yapımcılığına döndüren Osman Fahir Seden (1924-1998) sayesinde polisiye türü Yeşilçam'da popülerleşmeye başlar. Yapımcı ve senaryocu Seden, genç yönetmen Lütfi Ömer Akad ile birlikte çalışıp 1952-1953 yıllarında *Kanun Namına*, *Katil* ve *Öldüren Şehir* gibi suç melodramıyla harmanlanan melez polisiyeler üretir (Bkz. Yıldırım, 2016: 131-132). Seden, Akad ile yollarını ayırmasına rağmen geleneksel-muhafazakâr Türk ailesini merkeze koyarak melodram ve polisiye türleri içinde suç temasını dikkatle mezceden melez yaklaşımından vazgeçemez. Yönetmenliğe ilk kez 1955'te başlayan Seden, *Kanun Namına*'nın tematik çeşitlemesini yaparak suç ve macera melodramı *Kanları ile Ödediler*'i çevirir¹. Ertesi sene Seden, ticari başarı getirmiş melez tür modeli üzerinden çeşitlemelerine devam eder. Seden'in başrolü Yeşilçam'ın Kralı Ayhan Işık'a verdiği İntikam Alevi, Akad'ın yönettiği ve gerçek hayattan alınma senaryolar üzerine kurulu *Kanun Namına* ile *Katil* filmlerindeki köşeye sıkıştırılmış suçlu temasını tekrar eden fakat kurgusu bakımından daha biçimci (formalist) ve daha seçmeci (eklektik) özellikler taşıyan polisiye-melodramdır².

Bu makalenin amacı, İntikam Alevi'nin kurgusunu (özellikle 65 saniye süren ve 9 plandan oluşan 47. sekansı) stilistik bir bakış açısından görsel-işitsel olarak betimlemek, çözümlenmek ve yorumlamaktır. Unutmayalım ki sinema tarihi disiplininin varlık sebebi, filmler hakkında eleştirmenlere yakışır kural koyucu, değer biçici yorumlar yapmak ya da amatör sinemasever tavrıyla hareket ederek bir avuç sinemasal başyapıt listesi çıkarmak değildir. Estetik perspektiften hareket eden sinema tarihçisi tek tek eserlerden yola çıkarak filmleri tarihsel açıdan açıklamak ve gelenek içine yerleştirmekle meşgul olmalıdır. Onun hedefi –genelde izlenimci eleştirmenlerin yaptığı– iyi filmi kötü filmde ayırt etmeye yarayan kişisel ölçütler bularak sinema sanatının daimi panteonuna girecek kanonları keşfetmek değildir. Mesela İntikam Alevi gösterimdeyken sayfalarında sinema eleştirilerine yer veren dönemin ciddi siyasi ve muhalif dergisi *Akis*'te çıkan Halit Refiğ imzalı sert bir tenkit (1956: 24), Seden'in anakronik olduğunu iddia eden kurgusu ve seçmeci biçemi hakkında şöyle olumsuz yorumlar yapar:

Belli ki *Osman F. Seden birkaç sinema klasiğini biliyor, onların üslubunu taklit etmekle ortaya bir eser koyabileceğini sanıyor*. Fritz Lang, Eisenstein, Alfred Hitch-

1 Sinema tarihçisi Nijat Özön bu eseri, "polis melodramı" ve "polis filmleri çığırını devam ettiren filmlerden" şeklinde etiketler (1962: 193, 1968: 122). *Kanları ile Ödediler*'i macera melodramı olarak, *Kanun Namına*'yı melez bir polisiye-melodram şeklinde ayrıntılı çözümlen yeni sinema tarihi çalışması için bkz. Yıldırım, 2016: 124-131, 166-171.

2 İntikam Alevi'nin melez kimliği ve türsel özellikleri hakkında ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Yıldırım, 2016: 131-137.

cock, Orson Welles üsluplarının bir araya karıştırılma gayreti eklemecilikten ileri gitmiyor. Mesela balıkçı kahvesinde Hikmet arkadaşını cinayete teşvik ederken konuşulanlar *balık doğrayan bir bıçak, ipe ilmik takan bir el ve çivi çakan bir çekiç ile izah ediliyor. Sessiz sinema devrinde çok kullanılan bu Eisenstein ifade tarzı seyircide beklenen tesiri uyandıramıyor.* (İtalik vurgulamalar benim)

Filmler hakkında yapılan *eleştirel alımlama* çalışmaları, sinema araştırmaları içinde önemli yer edinmiş olsa da bir sinema tarihçisi, herhangi bir eleştirmenin öznel yargılarından yola çıkarak bilimsel çalışmasının problematiğini belirleyemez.

Bu makalenin sorunsalı şöyle tanımlanır:

- Eleştirmen Refiğ'in gecikmiş (anakronik) olduğunu düşündüğü için hakir gördüğü³, ama sessiz sinemanın görsel diline olduğu kadar Eisenstein'e özgü kavramsal kurguya da doğrudan bir saygı duruşu olan modern montaj stiline İntikam Alevi'nin melez kurgu estetiği içindeki yeri ve işlevi nedir?
- Kurumsal Temsil Tarzına yani şeffaflık kuralına dayanan klasik sinema estetiğinin yayıcısı konumundaki tür sinemasının standart stili devamlılık kurgusuyla çelişen bu biçimsel tercih, filmin eklettik üslubuna ve anlatım stratejisine nasıl etki eder?
- Daha da önemlisi, Seden tek bir sekansın montajında Eisenstein'a özgü zamansal ve mekânsal sürekliliği aniden bozan şok edici çarpışma *üslubuna*⁴⁴ hangi sebeple başvurur? Devamlılık içinde bağlantı ilkesi üzerine kurulu anlatsal/öyküsel kurgudan (klasik dekupajdan) bir anda kesiklik, şok, karşılaştırma, soyutlama ve süreksizlik yaratan söylemsel/kavramsal kurguya (modern montaja) geçen melez stil nasıl etki yapar?
- Bu örnek sekans, montaj-dekupaj ikileminde nasıl bir sembiyoz (birlikte/ortak yaşama) estetiği yaratır?

Bu çalışma üç alt bölümden oluşur:

- Teorik kavramlara odaklanan kuramsal çerçeve bölümünde "kurumsal temsil

3 Jullier'e için (2003: 124) bir stil figürünün ömründe dört tane zaman vardır: 1- Ortaya çıkma zamanı. 2- Kodlama zamanı. 3- İhlal zamanı 4- Tarafsızlık bulunması zamanı. Refiğ'in 1920'lerin Sovyet sessiz sinemasında keşfedilen modern montaj şeklinin tekrar edilmesini eleştirmesi ama 1910'larda Hollywood sinemasında sistemleşmeye başlayan ve tüm dünya sinemalarına yayılan klasik sinemanın estetik taşıyıcısı konumundaki devamlılık kurgusunun hiç sorgulanmadan tekrar edilmesini yadırgamaması gariptir. Sinema sanatında hangi stilin neden ve ne zaman geçerli olup olamayacağına karar vermek eleştirmenin işi midir? Eisenstein'ın düşünceci çok-kültürlü ve yaratıcılığı da eklettik olduğundan sinemasal kuramı ve uygulaması bir hayli zengin olmuştur. Bkz. Stam, 2014: 50-51. Ayrıca, Eisenstein sinemasının formel mirası ticari film yapım sistemlerinin başında gelen Hollywood sinemasını bile doğrudan etkilemiştir. Berthomieu'ye göre (bkz. 2011: 28, 30) Sovyet filmlerinin tanınması Hollywood stiline kompozisyon tarafından tamamlanan bir soyutlama eklemiştir: çok yakın çekimler, alt açılar ve eğik açılar. Eisenstein modeli (devingen grafik çatışma, şok etkisi, tonal ve armonik montaj) zengin biçimsel laboratuvarın ortasında hem temel hem de değişken bir yer edinir.

4 Pearlman'a göre (2016: 170-171), "Eisenstein'ın montaj anlayışı bağımsız planların çarpışmasıdır. [...] Montaj, zaman ve mekân içerisindeki ilgisiz unsurların çarpışmayla bir araya toplanması olabilir."

tarzı”, “klasik sinemanın şeffaflık düzeni” ve “devamlılık kurgusunun estetik özellikleri” açıklandıktan sonra klasik dekupaja karşı “Sovyet Montaj Okulu üyesi Eisenstein’in inşa ettiği modern kurgu estetiği” kuramsal temelde ele alınır.

- Araştırmanın teknik yönteminin açıklanmasına odaklanan sonraki bölüm, film çözümlemede kullanılan teknik dekupaj ve teknik dekupajın parametreleri üstünde durur.

- Bulguları ve yorumları içeren bölüm, filmin teknik dekupajına odaklanır ve eserin yapısal düzenlenişini zamansal eksiltilere (elipslere) göre belirlenmiş sekanslar etrafında inceler. Ayrıca, devamlılık kurgusunun temel öğeleri 30° ve 180° kurallarıyla çelişen kısımlar sekans bölümlenmelerine göre işlenir. Bu analitik kısımda Sovyet modern montaj stiline klasik dekupaj estetiğiyle nasıl bir melez etkileşime girdiği, İntikam Alevi’nin 47. sekansının ayrıntılı teknik tasviri ve estetik tahlili yapılarak ispatlanır ve yorumlanır.

2. Kuramsal Çerçeve

Kurumsal temsil tarzına, klasik sinemanın şeffaflık estetiğine ve devamlılık kurgusuna karşı Eisenstein’in modern montajı

Sinema tarihinde devamlılık sistemi nasıl ortaya çıkar ve ne işe yarar? Standart bir stil olan devamlılık kurgusunun varlık sebebi klasik sinemanın şeffaflık estetiği ve bu egemen tarzın doğal taşıyıcısı konumundaki popüler türlerdir. Sinema kuramcısı ve tarihçisi Burch için (Bkz. 2007: 8-9) sinemanın 1895-1929 dönemi Kurumsal Temsil Tarzının (KTT) oluşum dönemidir. Ona göre KTT, sinema okullarında elli yıldan daha fazla bir süredir açıkça öğretilmekte ve bizler henüz çok gençken sinema salonunda ve televizyonda edindiğimiz film deneyimi sayesinde KTT’yi içselleştirmekteyiz. Hollywood klasisizmi denen büyük biçimin temsilcisi türler, KTT’yi (anlatsal, temsilî, endüstriyel estetik modeli) dünya sinemalarına yavaşça ihraç etmiştir. Sese geçiş KTT’yi somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Bordwell (1999: 121) için klasik film yapımı bütün bir estetik uygulama olarak 1917 civarında sağlama da Marie’ye göre (2005: 35), KTT’ye geçişi genelleştiren Cecil B. DeMille’nin *The Cheat* (1915) filminin Avrupa’daki dağıtımının yarattığı şoktur. Bu da öyküsel Hollywood stiline zaferidir. Söz konusu egemen tarza “klasik Hollywood sineması” denir; çünkü Bordwell ve Thompson’a göre (2011: 102) bu tarz; süresi, istikrarı ve etkili tarihi nedeniyle “klasik”tir ve bu tarz en gelişkin tarzını Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği için “Hollywood”dur.

Klasik anlatıda uygulanan sinemasal tekniklerin toplamı anlatının açıklığına, türdeşliğine, çizgiselliğine, tutarlılığına bağımlı olacağı gibi onun dramatik etkisine de muhakkak ki bağımlı kalacaktır. Sinemasal anlatıların türdeşleştirilmesine katkı yapan ise büyük türlerin hem hızlı hem tedricî kuruluşudur. İşte her şeyin

kesilmeden cereyan ettiği, planların ve sekansların görünüşte tam bir tutarlılıkla bağlandığı, hikâyenin yalnızca kendi kendini anlatıyormuş gibi görüldüğü bu tip filmlerin özgül niteliğini tanımlamak için “şeffaflık” terimi teklif edilmiştir (Bkz. Goliot-Lété ve Vanoye, 2005: 19). Gönen (2007: 43-44), şeffaflığı şöyle tanımlar:

Şeffaflık sinematografik operasyonların görünmezliği kuralıdır. [...] Şeffaflık kurallına göre kurmaca olaylar, filmsel evrende, sanki doğal bir biçimde bulunuyorlarmış ve gelişıyorlarmış gibi sunulur. [...] Şeffaflık; çerçeveleme, aktörlerin oyunu, filme çekme, montaj gibi biçimsel yapıyla ilgili tüm sinematografik operasyonların görünmez kılınmasıdır. (İtalik vurgulamalar benim)

Her türlü biçimsel aracın ve geçişin görünmez kılınarak anlatısal, zamansal ve mekânsal devamlılık içinde kesintisiz bir gerçeklik izlenimi yaratmaya çalışan şeffaflık yanılması, izleyicinin görsel-işitsel dikkatini, filmsel kurmaca evrenin içinde tutmasını amaçlayan klasik sinema anlatımının vazgeçilmez estetik unsurudur. Pinel (Bkz. 2001: 36-38, 46), Amerikalıların olabilecek en şeffaf yazıyı ve olabilecek en görünmez montajla tamamlanan isabetli bir dekupajı geliştirmeleri neticesinde uzun bir zaman neredeyse evrensel bir model olacak *klasik Hollywood kurgu üslubunun* 1920 ile 1926 arasında hazırlandığı sonucuna varır. Ona göre, 1930'ların ortasından itibaren Hollywood'da klasik kurgu zirvesine çıkarak bütün dünya sinematografileri için bir modele dönüşür. Kurgu, basit bir anlatım aracına dönüştürüldüğü için montaj demek dekupajın tamamlanması demektir. Başka bir deyişle, montajı kesin olarak belirleyen onun üzerinde tartışılmaz bir denetim uygulayan ama kendisi de senaryoya zorunlu şekilde boyun eğen dekupajın kendisidir. Sovyet bağlamındaki çarpışma temelinden tamamen koparılan montaj, klasik sinema estetiği çerçevesinde böyle ehlileştirilir⁵. Klasik stilin kuralları içinde yer alan şeffaflık, kesme (*cut*) montaj işleminin gizlenmesi teşebbüsü olarak tanımlanır (Bkz. Jullier, 2003: 126). İşte bu konuda esas görev devamlılık kurgusuna düşer; çünkü “tarihsel olarak devamlılık kurgusu sistemi 1920'lerden itibaren ticari sinemanın hâkim üslubu olmuştur” (Elsaesser ve Hægener, 2011: 173). İzleyici/seyirci ile alakalı “tutarlılık ve oryantasyon” motifleriyle eşleştirdiği devamlılık sistemini, Batı resim ve tiyatro sanatlarındaki mekânsal evrimle kıyaslayan en ilginç biçimsel tanımlama Buckland'a (2013: 14) aittir:

Devamlılık kurgusu, Rönesans resminin uzamını ve 19. yüzyıl tiyatrosunun ön sahne uzamını sinemada yaratmaya çalışan bir dizi tekniğe işaret eder. Bu teknikler gereklidir çünkü uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılığın aksine, kurgu bir

5 Pinel için (2001: 50), Hollywood'da Orson Welles ve Alfred Hitchcock kendi kişisel yazılarının gücünü öne çıkararak şeffaflığı hor görürler. Refiğ'in İntikam Alevi eleştirisinde reddettiği Seden'in eklektik tavrı hatırlandığında Welles, Hitchcock ve Eisenstein ile yapılan mukayese manidar kaçır; çünkü Seden aslında klasik tür modeline ait basmakalıp bir hikâyeyi değişik bir üslupla anlatmayı seçer. Esinlendiği yönetmenler de klasik sinemanın şeffaflık estetiğini ve devamlılık kurgusunu ya bilinçli olarak bozan (Eisenstein) ya da dikkate almamaya cüret eden (Welles, Hitchcock) sinemacılarıdır.

sahneyi birden çok çekime (uzam ve zaman parçası) böler. Devamlılık kurgusu teknikleri, bu parçalardan sentetik bir uzam ve zaman birliği yaratmayı amaçlar. (İtalik vurgulamalar benim)

Buckland'a göre (Bkz. 2013: 15-16), uzamsal tutarlılığı yaratmak ve izleyiciyi konumlandırmak için devamlılık kurgusunun kullandığı teknikler 180 derecelik bir eylem çizgisi eksenine, göz hizası eşlemesi, görüş açısı kesme, eylem kesmesinde eşleme ve yön devamlılığıdır. Demek ki, "klasik biçimdeki devamlılık kurgusunda planlar çoğunlukla geçişlerin pürüzsüzce olması, seyircinin devamlılık hâlindeki mekânda zamanın akış hissini mümkün olan en az derecede bozma gayesiyle tasarlanıp yan yana konur" (Pearlman, 2016: 172). Kurgu, anlatısal devamlılığı sağlamak için kullanılır ve "devamlılık sisteminin temel amacı, çekimlerde mekân, zaman ve aksiyona ait kesintisiz bir akış devamlılığı sağlamaktır" (Bordwell ve Thompson, 2011: 236).

Başat biçimin ABD'deki gelişimi ve ulusal sinemalara yayılması hızlıdır: Önce, 1909-1917 döneminde temel devamlılık ilkeleri (bakış uyumu, aksiyon uyumu, aç-karşı aç çekimi) geliştirildi. Sonra, 1920'lerde devamlılık sistemi Hollywood stüdyolarındaki yönetmenlerin anlatılar içinde tutarlı mekânsal ve zamansal ilişkiler yaratmak için neredeyse otomatik olarak kullandıkları standartlaşmış bir stil hâline geldi. Nihayetinde 1930'lu yıllarda, devamlılık sistemi tüm dünyada yapılan ticari filmlerde kullanılan standart bir kurgulama modeliydi (Bkz. Bordwell ve Thompson, 2011: 460, 250). Başta Hollywood olmak üzere ana akım anlatı sinemalarının çoğunluğu devamlılık üslubunu benimserken çekim/karşı çekim, 180° ve 30° kuralları sürekliliğe katkı sağlayan etmenlerdir (Bkz. Butler, 2011: 29-33).

Sessiz sinemada hâkimiyetini ilan eden evrensel estetik modele karşı önemli direnişlerden biri Rusya'da ortaya çıkar. Lenin'in didaktik bir görev yüklediği, Sovyet devletinin de aslen eğitim ve propaganda aracı olarak ilgilendiği sinema sahasında Hollywood modelini reddeden sinemacılar türer (Bkz. Goliot-Lété ve Vano-ye, 2005: 20). Bolşevik devrimi ertesinde sinemanın devletleştirilmesi (1919) ve akabinde Devlet Sinema Okulu'nun kurulması hem kuramsal hem de uygulamalı olarak filmin estetik merkezine montajı koyan yeni bir hareket yaratır. Amiel montajdaki devrimci tutumu şöyle açıklar (2002: 48):

Romansı öze sahip öyküsel sinemanın mantığından sıyrılan Sovyet sinemacılar araştırmalarını, montajın yabancı ülke sinemalarında, bilhassa Amerikan sinemasında sunulanından başka kullanımına yöneltirler.

İşte bu bağlamda eser vermeye başlayan Eisenstein; Kuleşov, Vertov, Pudovkin ve Dovzhenko gibi sinemacılarla birlikte Sovyet montaj stiline en önde gelen filmlerine imza atar (Bkz. Bordwell ve Thompson, 2011: 467-469). Filmin anlamının

kurguda saklı olduğunu hissedenden Eisenstein'in farkı, süreklilikten çok, süreksizliği aramasındadır (Bkz. Butler, 2011: 20). O, kurgu (çekimlerin bir araya getirilmesi) ile montajı (filme çekilen olaylara sembolik ve metaforik anlamlar yüklemek için kurgunun etkili kullanımı) kasten farklılaştırır. Bu tespiti yapan Buckland (2013: 25), Eisenstein'a özgü montaj hakkında şunları yazar:

Eisenstein, montaj tarafından yaratılan sembolik anlamları "çağrışımlar" olarak adlandırmıştır. Montaj, parçaların toplamında daha büyük çağrışımlar (sembolik anlamlar) yaratır. Bir başka deyişle, iki çekimin montajından, onların herhangi birinde bulunmayan bir çağrışımlar zinciri yaratılır.

Kolker'e göre (2009: 129), montajı hem estetik hem de ideolojik (devrimci) bir araç olarak kullanan Eisenstein, "film yapısının temel biriminin çekim değil, kurgulanmış en az iki çekim olduğuna inanıyordu." Gerçekliğin basit bir taklidiyle ilgilenmeyen Eisenstein, çekimler arasındaki temel ilişki olarak çatışma fikrinden hareket ederek 1920'lerin ortasında kendi çığır açıcı kavramı "atraksiyonlar montajı"nı geliştirir (Bkz. Elsaesser ve Hagener, 2011: 50-51). Ona göre sinemanın atraksiyon denen kısa fragmanları (çekimler ya da sahneler), seyirci üzerinde özgül bir etki yaratacak şekilde birleştirmesi gerekir. Kilit nokta planların devamlılık sağlaması için art arda sıralanması değil, fakat kendilerinde olmayan bir soyut anlam yaratmaları için yan yana konmalarıdır. Montajda çekimlerin birbirleriyle çatıştırılması ve çatışan fikirlerin görsel sunumu esastır. "Onun istediği, *a priori* bağlamsal ve öyküsel ilişkisi olmayan güçlü imajları yan yana getirerek seyircide şiddetli bir heyecan uyandırmaktır" (Pinel, 2001: 25). Atraksiyonlar montajı hakkındaki ilk kuramsal metinlerini 1923'ten itibaren yayımlayan Eisenstein, 1924'te yaptığı *Grev* ve ardından gelen *Potemkin Zırhlısı*'nda montaj teorilerini hayata geçirerek büyük uluslararası başarı elde eder (Bkz. Marie, 2005: 59-60). Atraksiyonlar montajını, paralel kurgunun özel bir vakası olarak kabul eden Faucon, "Eisenstein için gerekli olanın çekimlerin yan yana dizilmesi sayesinde *bir düşünceye* ya da *bir imaja* ulaşmaya çabalamak" olduğunu belirtir (2009: 80). Onun kavramsal, diyalektik ve simgesel montaj stili, gösterirken görünmemek hatta tamamen silinmek isteyen şeffaflık estetiğiyle uyuşmaz. Gerçekçi bir gerekçe aramayan ama bilinçli şekilde devamsızlık arayan montaj teorisiyle pratiği sayesinde avangart sanat içine dâhil edilen Eisenstein'in estetik etkisini çeşitli sinemacılar da görmek mümkündür. Bunlardan biri İntikam Alevi'nin yönetmeni Seden'dir.

3. Araştırma Süreci ve Yöntem

Türk sinemasının estetik tarihi düşünüldüğünde İntikam Alevi'nin devamlılık kurgusunu kasten bozan, sessiz sinemanın Sovyet montaj hareketi üyesi Sergei Eisenstein'in kuram ve uygulamasını anımsatan montaj stiline daha yakından bak-

mak ve ayrıntılı bir çözümleme yapmak gerekir. Ne de olsa Türk sinema estetiği düşünüldüğünde akla ilk gelen araştırma sorusu, filmlerin “ne anlattığı” olmamalı ama “nasıl anlattığı” da dikkate alınmalıdır. Tematik yaklaşımların stilistik analizlerle desteklenmesi sinema tarihi araştırmalarında gerekliliktir. Zira sinema estetikçisi Laurent Jullier’ye göre (2003: 8), “nasıl” evresinde belirlenmiş her biçimsel figür fiilen “neyin” taşıyıcısıdır.

Seden sinemasına odaklanan biri yarı-akademik (Maraşlı, 2006: 141-142, 247-257), öteki akademik (Gürmen, 2007: 175-193) iki inceleme, yönetmenin üslubuna ve biçimine el atmaya çabalarken İntikam Alevi’nin *montaj stiline* değinmeyi unuttur. Tek tek eserlere odaklanan analitik çalışmalar sayesinde Türk sinema tarihi boyunca film biçiminin (dolayısıyla kurgu tarzının) nasıl değiştiği, evrimleştiği, çeşitlendiği gözlemlenebilir; çünkü sinemada stil dendiğinde akla geniş bir alan içine giren şu teknikler toplamı (mizansen, görüntü düzenlemesi denen sinematografi, kurgu ve ses) gelir.⁶ Stil (üslup, biçem) kavramını, Bordwell ve Thompson (2011: 314) şöyle tanımlar:

O zaman stil, film boyunca tekniklerin bir model içinde kullanımınıdır. Kendi stilini yaratan herhangi bir film belirli teknik tercihlere dayanır ve bu tercihler de yönetmen tarafından tarihsel koşullara ait kısıtlamalar göz önünde bulundurularak seçilir. (İtaliç vurgulamalar benim)

Demek ki film üslubunun esas ögesi olan kurguyu/montajı anlayıp yorumlayabilmek için doğrudan ana kaynak olan filmi çözümlemek şarttır⁷. Peki, hangi gelişmiş yöntemle İntikam Alevi’nin kurgu estetiği tahlil edilebilir? Bu soruya hakkaniyetli bir cevap verebilmek ancak “dekupaj” ve “teknik dekupaj” nosyonlarını açıklamakla sağlanabilir.

Burch’ün (1969: 12-13) şekilci, yani formalist bakış açısından “bir film zaman dilimleriyle mekân dilimlerinin art arda gelmesinden ibarettir.” Bu kapsamda film analizi, her şeyden önce filmin yapısal düzenlenişi manasına gelen *arkitektoniği* ortaya çıkarmalıdır. Buckland’ın (2013: XIV) dediği gibi “bir filmin yapısı üzerinde durmak, film pratiği ve film estetiğinin incelenmesini kombine etmek demektir.” Bir filmi betimlemek, çözümlemek, yorumlamak hatta yeniden inşa etmek için o filmin “teknik dekupajını” vermek şarttır. Dikkat edilmesi gereken husus, senaryonun sahneler bölünmesi anlamındaki *dekupaj* ile filmin son hâlinin genelde plan ve sekans denen birimler üzerine kurulu bir tasviri olan *teknik dekupajın* sinema terminolojisinde iki farklı kavram olduğudur⁸. İlki 1910’lardan beri sinema profesyonellerini, ikincisi ise film analistlerini ilgilendirir. Martin’e göre (2011: 51)

6 Sinemada stil nosyonunun hakkında bkz. Bordwell, 1999: 4.

7 Elimdeki kopya, piyasada ticari olarak satılan İntikam Alevi DVD’sidir.

8 Dekupaj ve teknik dekupaj hakkında bkz. Aumont ve Marie, 2001: 48.

teknik dekapaj; bir filmin bütünü çözümlenmek istendiğinde, filmin anlatımı ve kurgusuyla ilgilenildiğinde hatta filmin diğer stilistik ve retorik yönleriyle alakalı analiz vakaları için uygulamada eşit derecede ve mutlaka gerekli olan bir araçtır.

Peki, bu “teknik dekapajın” genel olarak kabul gören parametreleri nelerdir? Martin'in (2011: 51-52) ayrıntılı sınıflandırması şöyledir:

Çekimlerin süresi (kısa, uzun, çok uzun planlar vs.); çekim ölçekleri, çekim açıları, alan derinliği, kişilerin ve eşyaların derinlik içinde konumlandırılması, kullanılan mercek tipi; hareket, kişilerin alan içindeki hareketi, alana giriş ve çıkışlar, kamera hareketleri (çevrinme, kaydırma), odak hareketi (zoom); kurgu, uyuşum tipleri, noktalamalar (silinme, karton, fondü...), kurgu tipleri; ses bandı, ikili konuşmalar, müzik, gürültü, ses ölçeği, ses frekansı, sesin kaydediliş doğası, ses-imge ilişkisi; ışık, ışığın doğası, aydınlatma işlemleri, rengin kullanılışı ve karakteristiği.

4. Bulgular ve Yorumlar

4.1. İntikam Alevi'nin teknik dekapajı

Seden sinemasının biçimini dikkatle inceleyen Gürmen (2007: 182), yönetmenin kurgusunun hızlı ve dinamik olduğu sonucuna varır. Seden de sinemasında hızlı tempo ve çok hızlı teknik kullandığını ifade eder (TRT, 1999: 61). Ayrıca, yapım-cılığını üstlendiği ilk filme rejisör olarak Kani Kıpçak'ı seçmesinin nedeninin onun kısa planlamayı, kısa montajı, seri montajı çok iyi becermesi olduğunu itiraf eder (TRT, 1999: 64). Peki, kısa ve hızlı kesmeye bu kadar önem veren Seden'in İntikam Alevi nasıl bir kurguya sahiptir?

Filmin dekapajı yapıldıktan sonra ortaya çıkan sonuç şöyledir: İntikam Alevi toplamda 89 heterojen sekans ve 941 plandan meydana gelen dönemine göre çok hızlı, dinamik ve değişken yapılı bir filmidir. Neden? Çünkü filmin Ortalama Çekim Uzunluğu (OÇU) sadece 7,5 saniyedir⁹. Bu konuda dönemsel bir karşılaştırma yapmak esastır. Bordwell'e göre (2016: 218), Hollywood'da “1930 ve 1960 arasında çoğu filmde 300 ila 700 arasında değişen çekimler vardı, dolayısıyla ortalama çekim uzunluğu 8 ve 11 saniye arasında değişiyordu.” Anlaşılacağı gibi 1956 yapımı İntikam Alevi çekim sayısı olarak dönemin Amerikan filmlerinin ortalamasının çok üzerinde olup, OÇU bakımından ise daha kısa ortalamaya sahiptir. Yani hareketi ve aksiyonu öne çıkaran bu Türk filmi sayıca daha çok, daha kısa ve daha hızlı plandan meydana gelir.

Filmin yapısal düzenlenişinde gözden kaçmaması gereken ayrıntı, sekansların plan sayısı bakımından türdeş olmayan eşitsiz bir düzende inşa edilmesidir. EK-

9 OÇU kavramı için bkz. Salt, 1992: 142-147. İntikam Alevi'nin OÇU'si şöyle hesaplandı: Filmin saniye olarak verilen uzunluğu (7062") filme ait çekimlerin toplam sayısına (941) bölündü. 7062 / 941 = 7,5. Bu işlem yapılırken başlangıç ve son jeneriğine ait 2 plan hariç tutuldu.

1'de verilen grafik tablo ve EK-2'deki ayrıntılı dekapaj, çekim ile sekans konularında kesin rakamları ortaya koyar. Buna göre İntikam Alevi'nde 89 sekansın 32'si (%39,9'u) 2-5 plandan, 20'si (%22,4'ü) 6-9 plandan, 17'si (%19,1'i) 10-19 plandan ve 11'i (%12,3'ü) tek bir plandan oluşur. Demek ki 89 sekansın dörtte üçüne tekabül eden 63 sekans (%74,6), 1 ila 9 plandan meydana gelir. Bunları; 20-29 plandan oluşan 3 sekans (%3,3), 60-69 plandan oluşan 2 sekans (%2,2), 35-39 plandan oluşan 2 sekans (%2,2), 53 plandan oluşan 1 sekans (%1,1) ve 147 plandan oluşan 1 sekans (%1,1) izler. Bu istatistiki verilerden yola çıkarak şöyle bir genelleme yapılabilir: İkilili konuşma denen diyaloglu bilgi verici sekanslar daha az ve uzun çekimlerden oluşur; ama heyecanın, hareketin, aksiyonun, çatışmanın üstüne kurulu sekanslar daha fazla ve kısa çekimlerden meydana gelir. Konuşma-hareket ikilemi ya da söylem-eylem diyalektiği Seden'in sekanslara göre inşa ettiği kurgunun tarzını, ritmini, biçimini ve estetiğini doğrudan etkiler.

Peki, 89 sekansa ait 941 çekimin hiç eşit olmayan dağılımı nasıl açıklanabilir? Sorunun cevabı İntikam Alevi anlatısında sürekli ortaya çıkan takip-kovalamaca motifidir. Aynı anda kaçan ve kovalayan en az iki, bazen de üç farklı tarafı eş zamanlı olarak vermek isteyen yönetmen *almasıık kurguya* başvurunca çekim sayıları anormal şekilde artar, kavga/çatışma teması hızlı kesmelere yol açar ve böylece sekansların süresi uzar, ritmi hızlanır ve temposu artar. Sekansların içeriğine göre kurgu biçimi ve biçimi değişir. Mesela Ekrem ile Hikmet arasında ilk kavganın çıktığı 30. sekans toplamda 36 çekimden oluşur. Anlatının doruk noktası olan 84. sekans; polis, Ekrem ve Hikmet arasında bitmek bilmeyen üçlü "kaçma-takip-yakalama" olay serisi üzerine kurulu olup toplamda 147 plandan (filmdeki çekimlerin %15,6'sı) meydana gelir. 457 saniye süren, aksiyonu bitmek bilmeyen bu almasıık sekans, OÇU bakımından kilit işleve sahiptir. Çok kısa planların süresi 1 saniyenin bile altında olan sekansın OÇU'su sadece 3,1 saniyedir. Bu rakam, filmin OÇU'sunun (7,5") yarısından da daha azdır. Kısa planların, hızlı kesmelerin sonucunda dinamik kurgu estetiği bu ritmik sekansa hükmeder.

İntikam Alevi'nin doğrusal/çizgisel işlemeyen anlatımı, anlatının merkezindeki eril karakter Ekrem'in (Ayhan Işık) bakış açısından gerçekleşen iki öznel geçmişe dönüşle ve iki şimdiki zamana atlayışla yapılandırılır böylece kurmaca evrene ait hikâyenin geçtiği süre 2 yıla yayılır. İlk 17 sekans şimdiki zamanda geçer ve hapisten kaçıp, balıkçı kulübesine sığınan Ekrem'in hatırlamasıyla geçmişe zincirlemeyle dönlür. 18-42 sekansları geçmişte meydana gelen öykü olaylarını Ekrem'in gözünden anlatır. 43. sekansta kesme ile yapılan ileri atlama, anlatıyı şimdiki zamanda kulübede sıkışmış Ekrem'e bir kez daha odaklar. Kesme ile yapılan son geçmişe dönüş, Ekrem'e kurulan suç komplosunu 44-57 sekanslarında gösterir. 58. sekansta son kez şimdiki zamana dönen anlatı, zaman dizine sadık kalarak Ekrem'in intikam alıp polisin gerçek katili yakalamasıyla sonlanır. Demek

ki anlatıyı oluşturan öykü olaylarına ait 89 sekansın 39'ü, yani %43,8'i geçmişte geçer ve bu durum olay örgüsünü karmaşıklarlaştırır. Bu sekansların ezici çoğunluğu kesme ile birbirine bağlanır ama uzun zamansal eksilteleri vurgulamak için zincirleme, siyaha kararma, siyahtan açılma gibi klasikleşmiş noktalama işaretleri kullanılır.

İntikam Alevi'nin sekans bölümlenmesi, farklı "sekans tiplerini"¹⁰ içinde barındıran çok çeşitli bir yapıdadır. Bu sekansların ezici çoğunluğu mesela, ormanlık alanda jandarmalardan kaçan Ekrem'i gösteren altı planlık ilk sekans, zamansal eksilti barındırmayan bir *sahnedir*. Tek bir çekimden oluşan 27. sekans, zamansal ve mekânsal süreklilik hiç bozulmadan filme alınmış bir *plan-sekanstr*. On sekiz çekimden oluşan 39. sekans birkaç zamansal eksiltiye izin veren *sıradan sekans* örneğidir. Kaçma-kovalama üzerine kurulu üç öykü serisini eş zamanlı biçimde yapılandıran 84. sekans tam bir *almaşık sekans* örneğidir. Bu makalenin konusunu teşkil eden 47. sekans ise aralarında zamansal, mekânsal ve anlatsal hiçbir bağ olmayan üç görsel motifi kavramsal olarak mukayese eden bir yapıda kurulmuş *paralel sekanstr*.

Her bir sekansı meydana getiren çekimlerin bağlantı teknikleri düşünüldüğü zaman İntikam Alevi'nde kurgunun, klasik sinema estetiğinin olmazsa olmazı devamlılık kurgusu stiline temel öğeleri 30° ve 180° kurallarını sık sık ihlal ederek kendisini görünür hâle sokup şeffaflık estetiğini bozduğu tespit edilebilir. Böylece klasik dekupajın mekânda, zamanda ve aksiyonda akış sürekliliği sağlayan işlevinin dışına çıkılır. 54, 76, 77 ve 78. sekanslarda 30° kuralını bozmak küçük çapta sıçrama etkisi yaratır ve akıcılığı bozarken; 11, 16, 30, 35, 37, 50, 62, 65, 75 ve 87. sekanslarda 180° kuralını ihlal etmek eylem çizgisi eksenini bilerek kırıp uzamsal sürekliliği, tutarlılığı bozar. Uyuşumla bağlanmayan bu kesmeler arasında karakterlerin yerleri değiştiğinden yön devamlılığı sekteye uğrar. Bazı çekimlerin aşırı kısa olması ve neredeyse her çekimde başat konumda olan hareket ögesi sayesinde ortalama seyircinin gözü bu devamsızlıktan rahatsız olmayabilir hatta onu kavrayamayabilir bile. 34 ve 84. sekanslar ise çekimleri eşleme tekniğinde devamlılık içinde kesme uyusumunu reddederek hem 30° hem 180° kuralını birçok yerde bozacak şekilde kurgulanır. Seden'in, filmi oluşturan 89 sekansın sadece 16'sında (%17,9) kurgu üslubunu devamsızlık yaratacak şekilde belirginleştirmesi bilinçli modern estetik tavırla hareket ettiği anlamına gelmez; çünkü geri kalan uzun kısım filmsel kurmaca evreni pürüzsüzce yaratan klasik dekupajın şeffaflık estetiğini pekiştirmeye çabalar. Öte yandan, İntikam Alevi'nin 47. sekansı, klasik dekupaj kaynaklı zamansal ve mekânsal akıcılığı bilinçli olarak bozan modern montaj stiline radikal şekilde yer verir.

10 Bu konuda bkz. Vanoye vd., 2000: 132.

4.2. İntikam Alevi'nde kırk yedinci sekansın teknik betimlemesi ve estetik çözümlenmesi

46. sekansın son çekiminde, sevdiği kızın iş arkadaşı Ekrem'i arzulasını ve kendisini reddetmesini hazmedemeyen Hikmet (Kenan Pars), Ekrem'le kavga etmesini engelleyen Hüseyin'e (Turgut Özatay) şu sözleri söyler: "Bu akşam senle beraber çıkalım, bir şey görüşmek istiyorum." Seyircide merak uyandıran bu repliği izleyen çekim, adı geçen ikiliye ve konuşacakları konuya odaklanan yeni bir sekansın başlangıcıdır. Ancak görüşme; açık havada, deniz kıyısındaki bir balıkçı kahvesinde, güpegündüz gerçekleşir. Hüseyin'in yüklü bir borcu olduğunu ve tehlike altında yaşadığını öğrenen Hikmet, arkadaşının zor durumda olmasından faydalanarak onu para kazanabileceği yasa dışı bir iş yapmaya ikna etmeye çabalar¹¹.

4.2.1. Teknik betimleme

Plan-323; Süre: 18''. Sağdan sola doğru hızlı yatay çevrinme ile başlayan çekim, balıkçı kalabalığından geçerek orta plana yerleştirilmiş soldaki Hikmet ve sağdaki Hüseyin'e odaklanır. Sağ ön planın köşesinde profilden görünen yaşlı bir erkek tavla oynamakta, orta planda ise uzunlamasına duran Hüseyin yandan, Hikmet ise cepheden çerçevelenmiş. Çay içip sigara tütürüyorlar. Geniş alan derinliği arka plandaki balıkçıları ve mekândaki diğer müşterileri gösteriyor. Diyalog başlar:

– Hikmet: "Demek ki borcun o kadar fazla?"

– Hüseyin: *Kafasını sallar*. "2000 liraya yakın. Alacaklıların hepsi de korkulacak herifler." *Hikmet, Hüseyin'in elindeki sigarayla kendisinininkini yakar*. "Bir müddet oyaladım onları ama şimdi tehlide başladılar." *Sağ elindeki çay bardağını ağzına götürür*. Harekette/eylemde uyuşumu destekleyen devamlılık kesmesi gelir.

Plan-324; Süre: 11''. Çerçevenin sağında kalan Hüseyin göğüs çekimden çerçevelenmiş bir hâlde başladığı hareketi devam ettirip çayını içer. Bakışları sağdan sola yönelir. Dış alanda kalan Hikmet'e bakarak konuşur:

– "Kaçmaktan başka çare yok!" *Tam bu sırada vapur bacasından çıkan ve dış alandan gelen iç-öyküsel sesler işitilir*. *Çerçeveye giren bir el sigarasını geri verir*. "Bir müddet meydanda gözükmemeli, sonrası Allah kerim." *Sigarasını ağzına götürür*. Harekette/eylemde uyuşumu destekleyen devamlılık kesmesi gelir.

Plan-325; Süre: 12''. Başladığı hareketi devam ettirip sigarasını içen Hüseyin yandan sağ ön planda, Hikmet ise cepheden göğüs çekimde orta planda çerçevelenir. Aralarındaki boşluk sayesinde fonda oyun oynayan ve sağa bakan yaşlı balıkçılar alan derinliğinde görünüyor. Bakışlarını arkadaşına yönelten Hikmet hafiften başını yaklaşıtarak konuşur:

¹¹ Sekansın fotogramları için EK-3'e bkz.

– “Sana 2-3 bin lira gelir temin edilecek bir iş teklif etsem ne dersin?” *Sol eliyle işaret eder. “Yaklaş!” Hüseyin başını, arkadaşına doğru götürür ve Hikmet onun kulağına bir şeyler söylerken ses bandından gerilim, tehlike ifade eden dış-öyküsel bir müzik yavaşça duyulur. Bu durum seyircide geciktirim ve merak duygusu yaratır. Kesme.*

Plan-326; Süre: 4”. Müzik sesi aşar, biner. *Enstrümantal müzik şiddetini artırarak devam ederken gerilim hissi artar. Dış-öyküsel ara görüntü: Üst açıdan yakın çekimle çerçevelenmiş kaba erkek elleri bıçakla balık doğrarken kamera izler. Kesme.*

Plan-327; Süre: 4”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder. Baş çekimde görüntülenen Hüseyin ile Hikmet konuşurlar. Şaşkınlığını gizleyemeyen ağzı açık Hüseyin sağda üç çeyreklik açıdan, Hikmet de sol ön planda amors olarak filme alınır. Hüseyin başını geri çeker ama Hikmet sağ eliyle onu yine kendisine yaklaştırır ve kulağına konuşur. Kesme.*

Plan-328; Süre: 2”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder. Dış-öyküsel ara görüntü: Tam cepheden hafif üst açıyla yakın çekimde çerçevelenmiş güçlü erkek elleri, ipe/halata ilmik atar. Kesme.*

Plan-329; Süre: 4”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder. Yakın baş çekimde cepheden görünen Hüseyin tamamen hayretler içinde ve gözleri apaçık. Hüseyin, sağda yarı-amorstan ve yine arkadan gösterilen Hikmet’e dehşetle bakıyor. Hüseyin başını geri çeker ama Hikmet sağ eliyle onu kendisine bir kez daha yaklaştırır. Tam bu sırada dış-öyküsel çivi çakan çekiç sesi işitilir. Ses köprüsü ile seste uyuşum kesmesi yapılır.*

Plan-330; Süre: 2”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder ve çekiç sesinin nereden geldiği anlaşılır. Dış-öyküsel ara görüntü: Sol üstten sağ alta gelecek şekilde köşegen kompozisyonda yerleştirilmiş, üst açıdan ve yakın çekimden çerçevelenen eski tahtaya çivi çakan çekiç görüntüsü. Kesme.*

Plan-331; Süre: 8”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik ve çekiç sesi devam ederken yavaşça kesilirler. Hüseyin ve Hikmet profilden baş çekimde görünüyor. Üst açıdan görüntüleyen kamera, bir kez daha başını geriye doğru çeken ve hayretle dinleyen Hüseyin’i yatay çevrinmeyle izler. Hüseyin sert konuşur:*

– “Çıldırдың mı sen?”

– Kamera sağa doğru çevrinme yapar. *Hırslı Hikmet dış alanda kalan yumruğunu masaya vurarak cevap verir: “İyi düşün!” Kamera aşağı doğru düşey çevrinme (tilt) yapar. Hikmet sağ yumruğunu masaya bir kez daha vurur. Kesme ile sekans sona erer.*

4.2.2. Estetik çözümleme

47. sekans, toplamda 9 çekimden (323-331) oluşur ve bir dakika beş saniye (47.03–48.07) sürer. Bu kısa sekansın OÇU’su filminkinin üç salise altındadır: $65 / 9 = 7,2''$. Tıpkı filmin bütününde olduğu gibi bu sekans özelinde de çekimlerin süresi değişkenlik gösterir. İkili konuşmaların olduğu ilk üç çekim (323, 324, 325) ve son çekim (331) sekansın en uzun süren birimleridir. Sırasıyla 18, 11, 12 ve 8 saniye süren çekimler, anlatsal içerikte diyalog ile verilen bilgi esas olduğundan, ekranda daha uzun kalır. Bunlar ölçek olarak da sekanstaki en büyük planlardır. Sekansın temposunu arttıran ve ritmini hızlandıran ölçek olarak küçük, süre olarak kısa planlar ise dış-öyküsel üç görüntüyle (326, 328, 330) yan yana konan şaşırmış, afallamış, hayretler içindeki Hüseyin’in yüzünü (327, 329) vurgulayan iki yakın baş çekimidir. Son planın (331) da Hüseyin’in yakın baş çekimiyle başladığı hatırlanmalıdır. Görsel anlatımı öne çıkaran beş yakın çekim sırasıyla 4, 4, 2, 4 ve 2 saniye süren kısa, hızlı birimler olup sekansın OÇU’sunu filmin genel ortalamasınının bile altına çeker. Ardı ardına sıralama ilkesine bağlı zamansal, mekânsal, anlatsal devamlılık yaratan dekupaj ile yan yana koymaya dayanan ve karşılaştırma üzerine kurulu bir kopukluk, süreksizlik yaratan soyut montajın ortak bir estetik ilişkiye girdiği 47. sekansın ilk göze çarpan özelliği yapısal kuruluşundaki simetridir.

İlk çekim (323) ikili konuşmayla ve sabit kameranın çevrinme hareketiyle başlar, son çekim (331) yine diyalogla ve durağan kameranın pan ve tilt hareketleriyle sona erer. Yani sekansın bitişi, başlangıcına cevap verir. Bu kısa ve simetrik sekansın anlatsal işlevi Hikmet’in, maddi borcu yüzünden sıkıntı yaşayan, tehdit altında kaçmayı düşünen Hüseyin’i suça (cinayete) ikna etmeye çabalamasıdır. Yalnız, kazançlı bir ortak suça yapılan bu davet doğrudan değil de ima yoluyla anlamlandırılır. Anlatım, soyut çağrışım yoluyla ve görsel karşılaştırmayla kendisini gösterir. Bunun için de yönetmenin eklektik üslubu, Eisenstein’a özgü atraksiyonlar montajına başvurur. Öldürmek fiiliyle alakalı olan üç mecaz (*doğramak, asmak, çivilemek*), görsel kurguyla soyutlaştırarak ifade edilir. Sekansın kurgusal işlevinde var olan dekupaj-montaj ikilemi, ortaya sembiyoz estetiği (klasik-modern) çıkarır. Başka bir deyişle iç-öyküsel görüntülerle dış-öyküsel ses ve ara görüntüler yan yana getirilerek zamansal ve uzamsal homojenliği bozulan sekans içinde melez estetik yaratılır. Önceki bölümde ele alınan sekans tipleri hatırlandığında, 47. sekans zamansal eksiltilere yer vermeyen, eylem kesmesine uygun eşleme yapılarak art arda ve sıkıca bağlanmış üç çekimle tıpkı devamlı bir *sahne* gibi başlar. Ancak, üç dış-öyküsel ara görüntünün Hüseyin’in baş çekimleriyle eklenmesi, anlatımın zaman, mekân ve aksiyon bütünlüğünü bozarak ortaya karşılaştırma esasına dayanan *paralel sekans* işleyişi çıkarır.

Anlatsal-klasik dekupajdan bir anda sembolik-kavramsal-modern montaja geçilmesi aslında bağlantı ilkesini ihlal eder ve çarpışma üslubunu bilerek öne çıkarır. Seden dikkatini tamamen montajın yaratıcı estetik işlevine odaklar ama seyircinin anlatıdan kopmasına izin vermez! Cinayet kavramı hakkında çağrışım yaratmak isteyen kurgucu/yönetmen, filmsel kurmaca evrenin dışına çıkarak ölüm fikriyle alakalı şok edici, çarpıcı ve güçlü üç görsel eğretilmeli imgeye başvurur. Bunu yapmak için doğrudan anlatımı yaratacak diyalogu keser ve dolaylı, karşılaştırmalı, soyut görsel anlatıma yol verir. Böylece ima yoluyla anlam yaratan montajı, retorik bir figür olarak kullanır. Bu sebepten ortaya seyircinin merak duygusunu kamçılayan bir çeşit geciktirim (yani *suspense*) etkisi çıkar; çünkü öldürme eylemiyle ilişkilendirilebilecek bu üç kısa çekim; Hikmet, Hüseyin'in kulağına gizlice bir şey söylemeye başlamasından hemen sonra ortaya çıkar.

Sekansta ters bir şey olacağı hissi; gerilimi tırmandıran, tehlikeyi arttıran, dehşet verici enstrümantal bir müzikle (özellikle yaylı çalgıların kullanıldığı) pekiştirilir.¹² Bu tekin olmayan dış-öyküsel müzik, 325. çekimin sonunda başlar ve git gide şiddetlenerek hem dış-öyküsel ara görüntüleri (326, 328, 330) hem iç-öyküsel planları (327, 329, 331) kapsar. Başka bir deyişle müziğin sekanstaki işlevi estetik olduğu kadar anlatsaldır. Neden? Çünkü birbirleriyle ilk bakışta bağlamsal, mekânsal, zamansal hiçbir alakası olmayan heterojen görüntüler arasında devamlılık izleniminin yaratılması işlevini üstlenir. Müziğin toplamda 6 plana hükmeden sesi aşar, biner ve örtüşür. Hikmet'in 325, 327 ve 329 numaralı çekimlerde Hüseyin'in kulağına "neler söylediği" işitilmediği için, onun "neler söylemiş olabileceği", sadece dış-öyküsel ara görüntülerin Hüseyin'in farklı açılardan ve ölçeklerden filme alınmış şaşkına dönmüş yüz ifadeleriyle (326, 328, 330) yan yana eşleştirilmesinden varsayımlar, tahminler yürütülerek bilişsel olarak çıkarılabilir. İlk iki dış-öyküsel planda sadece dış-öyküsel müzik işitilirken, 330. çekimde çivi çakan çekiç sesi duyulur. Hatta bu dış-öyküsel ses, tıpkı müzik gibi aşar, biner ve sonraki 331. planın iç-öyküsel görüntüsüyle örtüşür. İşte yönetmen/kurgucu/anlatıcı Seden, Hikmet'in gizlice söylediklerinin Hüseyin'in duygusal durumu üzerinde yarattığı şoku, sessiz dönem Sovyet sinemasının başat tarzı montaj estetiğine başvurarak görselleştirirken sesli sinemanın nimetlerinden faydalanarak seyircinin öyküden kopmasına asla izin vermez. Kissadan hisse, Seden'in 47. sekansta montajı kullanışı ne kadar modernse, sesi *overlapping* (aşma, binme, örtüşme) kullanışı da o kadar klasiktir hatta konvansiyoneldir.

Peki, Seden'in, İntikam Alevi'nin bu sekansında yakın çekimden alınma üç ara görüntüyü (*insert*), bir erkek figürün yüz/baş çekimiyle yan yana koyması, onun Sovyet Montaj Okulu yönetmeni Lev Kuleşov'un yaptığı söylenen meşhur *K-Etkisi*

12 Bu kısa müzik parçasının özgün bir eser olmadığını belirtelim. Öyle olsaydı açılış jeneriğinde eser sahibinin ismi belirtilirdi. Yani büyük olasılıkla yabancı bir filmde alınma, Yeşilçam'a özgü döşeme müzik söz konusu.

deneyine referans olarak değerlendirilebilir mi? Bu deney, montajın esas etkilerinden birini, hatta yaratıcı işlevini ortaya koyar; çünkü iki görüntünün basit kolajı ortaya ilk görüntülerden eksik olan bir bağ veya anlam çıkarır (Bkz. Pinel, 2001: 66). Pinel'e göre (67), bu deneyde tuhaf olan şey, uyarılmış olanın uyarıcı olan dan öne yerleştirilmesidir Yani, aktörün suratını gösteren yakın çekimler, onların yüzleştirildiği imgelerden sonra gelmez! Oysa Osman Seden'in filminde Hikmet'i canlandıran Özatay'ın yüz ifadeleri dış-öyküsel ara görüntülerden sonra gelir. Demek ki, İntikam Alevi'nde Kuleşov etkisiyle uyuşmayan mekanik bir söz dizimi (sentaks) söz konusudur. Ayrıca, Sovyet yönetmen ünlü bir aktörün başka film den alınma hiç duygu ifade etmeyen, yansız yakın çekimini üç kez kullanırken Seden bunun tam aksini yapar. Özatay'ın yüz ifadeleri, ara görüntülerden hem sonra gelir hem de ortada üç farklı yüz ifadesi olan üç değişik plan söz konudur. Bu planların çekim ölçekleri, çekim açıları ve tabii ki çekim eksenleri farklıdır. İlk ikisi hemen hemen aynı sürede olsa (4'er saniye), sonuncusu 8 saniye sürer. Dikkatli bir göz aradaki 328. çekim olmasa, 327 ile 329. çekimlerde 180° kuralının ihlal edildiğini fark edebilir. Son olarak Kuleşov'un deneyinde planların birleştirilmesiyle yaratılan bakış dolaşımı, ister istemez bakan (yüzünün hiçbir ifade vermediği söylenen erkek figürü) ile bakılanların (bir kâse çorba, bir tabutta yatan ölü kadın ve oyun oynayan küçük bir kız çocuğu) mekânsal olarak yakın ilişkide oldukları yarılsamasını yaratır. Bu kurgu tarzı sadece sinemada olan bir uzam yaratır, öyle ki seyirciler bakan ile bakılanların aynı mekânda olduklarını bile düşünebilir. Oysa Seden, Eisenstein'in atraksiyonlar montajından ilham aldığı için dış-öyküsel ara görüntülerle iç-öyküsel görüntüler arasında kavramsal, soyut, karşılaştırmalı hatta sembolik bir bağ oluşturmak isterken hem zaman hem uzam hem de aksiyon sürekliliğini bilerek parçalar.

5. Sonuç/Tartışma

Bu bilimsel çalışmada Türk sinemasının oluşum aşamasındaki Yeşilçam döneminden (1948-1959) seçilen melez bir tür filmi örneği olan İntikam Alevi'nin kurgu estetiği, hem klasik dekupaj hem de modern montajla olan sembiyotik ilişkisi bağlamında çözümlendi. Pek üzerinde durulmamış bir örnek olarak seçilen bu filmin kurgu üslubu ele alınırken sinemanın estetik tarihinin sınırları içinde hareket edildi, yani her türlü *auteurist* ve *sinefilik* bakış açılarından uzak duruldu. Dönemin değer biçici ve kural koyucu sinema eleştirmenleriyle onların fazlasıyla etkisinde kalan ilk Türk sinema tarihçileri tarafından basit bir teknisyen olarak damgalanan Osman Seden'in montajının eklektik stili, filmin kırk yedinci sekansına ait görsel-işitsel teknik öğeler üzerinden değerlendirildi. Muhafazakâr bir insan ve sinemacı olduğu peşin olarak kabul gören Seden'in İntikam Alevi filminde Eisenstein'in atraksiyonlar montajını, yani Sovyet modern montaj stilini kullanacak kadar avangart estetiğe yaklaşabileceği hem de bunu tür sinemasının

hâkimiyetini pekiştiren Yeşilçam sineması döneminde yaptığı kanıtlandı. Seden'in eklektik tarzının adı geçen paralel yapıda örülmüş sekans içinde klasik dekupajı ve modern montajı kaynaştırarak bir çeşit sembiyoz estetiği ürettiği gösterildi.

Melez kurgu estetiği söz konusu olduğu zaman, çekimleri art arda dizmeyle yan yana koymanın aynı sekans boyunca birlikte kullanımının yarattığı diyalektik etki (yani bağlantı-çarpışma ikiliği) tahlil edildi. Başka bir deyişle devamlılığa/sürekliliğe bağlı, görünmez, pürüzsüz ve şeffaf, klasik öyküsel/anlatsal kurgudan, devamsızlığı kutsayan, süreksizlik yaratan modern kavramsal/diyalektik/sembolik montaja beklenmedik geçişin estetik etkileri incelendi. Böylece Sovyet kuramcı-yönetmen Eisenstein'e ait atraksiyonlar montajının simgesel, çağrışımsal ve soyut karşılaştırmalara başvurarak izleyicileri nasıl bir duygusal denetime aldığı İntikam Alevi örneği kapsamında bir kez daha gösterildi. Kuleşov'un kurgu deneylerinin etrafından dolaşarak, Eisenstein montajına zekice saygı duruşunda bulunan Seden sayesinde, Sovyet montaj stiline sadece klasik Hollywood sinemasını etkilemediği ama Yeşilçam dönemi klasik Türk sinemasında da kendisini gösterdiği kanıtlandı.

Teknik tasviri ayrıntılarıyla verilen ve estetik yapısı çözümlenen 47. sekans içinde KTT'nin alametifarikası şeffaflık estetiğine uygun olarak art arda gelen çekimlerin devamlılık stiline göre sıralanışının aniden dış-öyküsel üç ara görüntüyle bozulmasının gayesinin bir çeşit *suspense* yaratmak olduğu; işlevinin ise ölüm temasıyla bağlantılı cinayet ve tehlike gibi kavramları montajdan yararlanarak anlamlandırma ve ima etmek olduğu açıklandı.¹³ Seden'in böyle dolaylı bir görsel anlatım stratejisi seçerek seyircinin merak duygusuna hitap ettiği anlaşıldı. Filmsel kurmaca evrenle hiçbir alakası olmayan tüm bu ara görüntülerin yarattığı mecazi, hatta metaforik anlamlar sayesinde kurgucu-yönetmenin, seyircinin duygularını istediği ölüm/cinayet motifi etrafında şekillendirmeyi başardığı ve İntikam Alevi'nin başından sonuna kadar neredeyse hâkim olan gerilim hissini, merak duygusunu taze tuttuğu saptandı. Aralarında zaman, mekân ve anlatı bakımından hiç ilişki olmayan üç yakın çekimi kavramsal olarak kaynaştıran bu paralel sekansta modern montajın şok edici kullanımı tehlike hissini arttırırken, hem iç-öyküsel hem de dış-öyküsel çekimleri vurgulayan sesin (yani enstrümantal müziğin) klasik kullanımı da izleyicinin filmsel kurmaca evrenden bir an için kopmasına engel oluşturur. Aslında Seden, –tıpkı Eisenstein gibi– izleyiciyi beklenmedik şekilde araya soktuğu çekimlerle görsel bakımdan şok etmeyi hedeflerken, seyircinin kurmaca evrenle kurduğu anlatsal, zamansal ve mekânsal sıkı özdeşleşmeyi yıkmak istemez; çünkü onun dikkatini ve ilgisini iç-öyküsel çekimlere sürekli geri dönerek ve tüm çekimlerde tehlike duygusu arttırılan müziği baskın tarzda kullanarak canlı tutar.

13 Filmi ticari gösterimi sırasında Ankara'da izleyen ve yorumlayan Akis dergisi sinema eleştirmeni Refiğ'in, Seden'in kurgusunun ne ifade etmek istediğini başarıyla anladığını unutmamalı!

Son tahlilde, geleneksel Türk sinema tarih yazımının sınırlarını aşabilmek ve Türk sinemasının estetik tarihi hakkında yeni ve bilimsel bir şeyler yazabilmek için kenarda köşede kalmış, adı sanı hiç geçmeyen hatta tamamen unutulmuş filmleri sadece tematik değil, aynı zamanda biçimsel (formel) ve biçimsel (stilistik) yaklaşımlardan tahlil etmenin gerekli olduğu aşikârdır. Çünkü ancak nesnel bir tavır, sinema eserleri olan filmleri tarihsel açıdan açıklayabilir, gelenek içine yerleştirebilir ve böylece Türk sinema tarihini/tarih yazımını peşin hükümlü ideolojik ön yargılardan kurtarabilir.

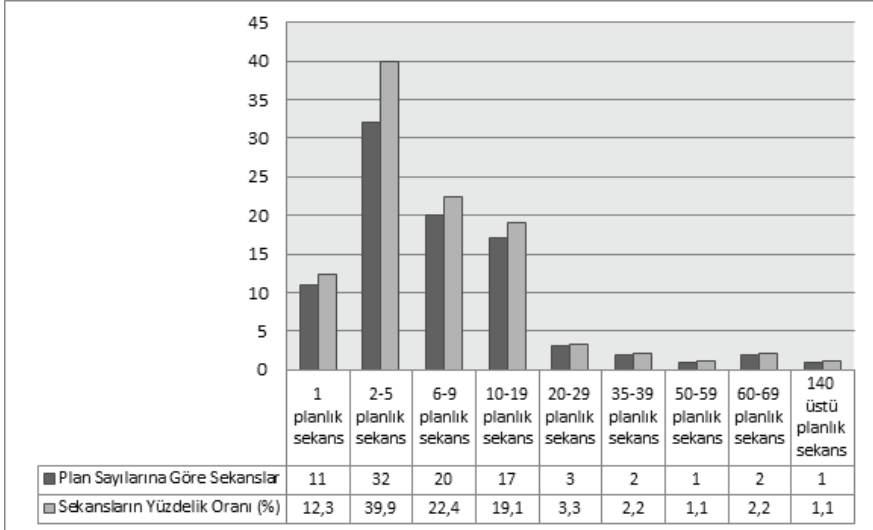
Kaynakça

- Amiel, V. (2002). *Esthétique du montage*. Paris: Nathan.
- Aumont, J., Marie, M. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Berthomieu, P. (2011). *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis: Rouge Profond.
- Bordwell, D. (1999). *On the History of Film Style*. ABD: Harvard.
- (2016). *Hollywood'un Film Dili*. Z. Atam, B. Tanyeri, Y. C. Ekinci (Çev.). İstanbul: Doruk.
-, Thompson, K. (2011). *Film Sanatı: Bir Giriş*. E. Yılmaz, E. S. Onat (Çev.). Ankara: DE Kİ.
- Buckland, W. (2013). *Sinmayı Anlamak*. T. Göbekçin (Çev.). İstanbul: Optimist.
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- (2007). *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. A. Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*. B. Yıldırım, B. Soener (Çev.). Ankara: Dipnot.
- Faucon, T. (2009). *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Sorbonne-Nouvelle.
- Goliot-Lété, A., Vanoye, F. (2005). *Précis d'analyse filmique*. Paris: Armand Colin.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: ES.
- Gürmen, P. T. (2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*. İstanbul: Dergâh.
- Jullier, L. (2003). *L'analyse de séquences*. Paris: Nathan.
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz (Çev.). Ankara: DE Kİ.
- Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet*. Ankara: Elips.
- Marie, M. (2005). *Le Cinéma muet*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Martin, J. (2011). *Décrire le film de cinéma – Au départ de l'analyse*. Paris: Sorbonne-Nouvelle.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Artist Reklam.
- (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi.
- Pearlman, K. (2016). *Sinemada Ritimlerin Kurgusu*. P. Ercan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Pinel, V. (2001). *Le Montage. L'espace et le temps du film*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Refiğ, H. (1956, 24 Kasım). İntikam Alevi. *Akis*, 133, 24.
- Seden, O. (Yönetmen). (1956). İntikam Alevi [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. S. Salman, Ç. Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- TRT. (1999). *Sinmayı Sanat Yapanlar*. Ankara: TRT.

Vanoye, F., Frey, F., Goliot-Lété, A. (2000). *Le Cinéma*. Paris: Nathan.

Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi Standart Türlerine Giriş: 1948-1959*. İstanbul: ES.

EK-1: İntikam Alevi'nin 89 Sekansı ve Planları



EK-2: İntikam Alevi'nin Teknik Dekupajı¹⁴

Sekanslar	Çekim Sayıları	Sekans Sonu Geçişleri	Kurumsal temsil tarzının olmazsa olmazı devamlılık kurgusu ile çelişen bazı özellikler
Jenerik	1	Siyaha Kararma	KEMAL FİLM SUNAR yazısından sonra siyahtan açılan, büyük harfle yazılı şöyle bir bilgi notu var: POLİS HER ŞEYİ BİLİR ¹⁵ . Filmin ismini, oyuncularını ve teknik ekibi tanıtan tüm bu yazılar tek bir plan olarak kabul edildi.
1. sekans	2-7	Kesme	
2. sekans	8	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Teleks makinesinin ve ondan çıkan yazıyı kavrayan kadın ellerinin yakın çekiminden oluşan tek plan.
3. sekans	9	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Makineden çıkan gazeteler ve bir gazetenin manşeti üst üste bindirme tekniğiyle veriliyor.
4. sekans	10-15	Kesme	
5. sekans	16-19	Kesme	
6. sekans	20-23	Kesme	
7. sekans	24	Kesme	

14 Sekanslar arası geçişlerde dikkate alınan ölçüt zamansal eksiltidir. İntikam Alevi'nde hızlı çekimlerin bazıları bir saniyeden kısa sürdüğü için tespit edilmeleri çok güç olabiliyor. Dikkatli bir şekilde ve tekrar tekrar seyrederek filmin 943 plandan meydana geldiğini hesapladım.

15 Bu uyarının filmsel kurmaca evrenle alakası olduğu 84. sekansın 913. çekiminde polis müfettişinin ağzından çıkan aynı kelimelerle anlaşılacaktır. Polis Her Şeyi Bilir başlığı İntikam Alevi'nin ikinci adıdır. Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun müsaade belgesinde böyle yazmaktadır. Bu belge için bkz. Maraşlı, 2006: 142.

8. sekans	25-27	Kesme	
9. sekans	28-36	Kesme	
10. sekans	37-46	Kesme	
11. sekans	47-49	Kesme	Üç plandan oluşan bu sekans 180° kuralını çiğneyen iki kesmeyle birbirine bağlıdır.
12. sekans	50-53	Zincirleme	
13. sekans	54-57	Kesme	
14. sekans	58-67	Kesme	
15. sekans	68-77	Kesme	
16. sekans	78-95	Kesme	On sekiz plandan oluşan bu sekansta kavga sırasında 180° kuralı ihlal ediliyor.
17. sekans	96-98	Zincirleme	
<i>Ekrem'in söyledikleri üzerinden birinci geçmişe dönüş: "Hiç unutmam! Bundan iki sene evvel bir yaz sabahıydı..."</i>			
18. sekans	99-104	Kesme	
19. sekans	105-110	Zincirleme	
20. sekans	111-114	Kesme	
21. sekans	115-118	Kesme	
22. sekans	119-123	Zincirleme	
23. sekans	124-126	Kesme	
24. sekans	127-128	Kesme	
25. sekans	129-134	Kesme	
26. sekans	135-140	Kesme	
27. sekans	141	Kesme	
28. sekans	142-147	Kesme	
29. sekans	148-151	Kesme	
30. sekans	152-187	Kesme	Otuz altı plandan oluşan bu sekansta kavga sırasında 180° kuralı ihlal ediliyor.
31. sekans	188-189	Kesme	
32. sekans	190-191	Kesme	
33. sekans	192-197	Kesme	Altı plandan oluşan bu sekans uzun süreli eksilti manasına gelen siyahtan açılma ile başlıyor.
34. sekans	198-202	Kesme	Beş plandan oluşan bu sekansta bir kesme 30° kuralını , üç kesme de 180° kuralını bozuyor.
35. sekans	203-204	Kesme	İki plandan oluşan bu sekanstaki tek kesme 180° kuralını bozuyor.
36. sekans	205-206	Zincirleme	
37. sekans	207-209	Kesme	Üç plandan oluşan bu sekanstaki her iki kesme de 180° kuralını bozuyor.
38. sekans	210-215	Kesme	Altı plandan oluşan bu sekans, aynı mekânda (meyhane) geçse de eksilti manasına gelen siyahtan açılma ile başlıyor.
39. sekans	216-233	Kesme	On sekiz plandan oluşan bu sekans uzun süreli eksilti manasına gelen siyahtan açılma ile başlıyor.
40. sekans	234-286	Kesme	
41. sekans	287-297	Kesme	
42. sekans	298	Kesme	
Şimdiki zamana birinci dönüş: Ekrem kulübede konuşmaya devam ediyor...			
43. sekans	299	Kesme	

<i>Ekrem'in söyledikleri üzerinden ikinci geçmişe dönüş: "Birkaç günlük izinden sonra tekrar garajdaki işime başladım."</i>			
44. sekans	300-303	Kesme	
45. sekans	304-309	Kesme	
46. sekans	310-322	Kesme	
47. sekans	323-331	Kesme	<i>Dış-öyküsel ara görüntüler: Dokuz plandan oluşan ve bir balıkçı kahvesini mekân olarak seçen bu sekans, Sovyet (Eisenstein) montaj biçiminden esinlenip mekânsal ve zamansal sürekliliği bozan ve cınayet kavramını ima eden üç yakın çekim içeriyor.</i>
48. sekans	332-333	Kesme	
49. sekans	334-339	Siyaha Kararma	
50. sekans	340-359	Kesme	Yirmi plandan oluşan bu sekansta son iki çekimi birbirine bağlayan kesme 180° kuralını bozuyor.
51. sekans	360-378	Siyaha Kararma	
52. sekans	379-388	Zincirleme	
53. sekans	389-393	Kesme	
54. sekans	394-430	Kesme	Otuz yedi plandan oluşan bu sekansta keskin alt-eğik açıdan yapılan iki kesme 30° kuralını bozuyor.
55. sekans	431-432	Kesme	
56. sekans	433-449	Kesme	
57. sekans	450-471	Kesme	
Şimdiki zamana ikinci ve son dönüş: Ekrem kulübede balıkçı arkadaşı Ali'ye anlatmaya devam ediyor...			
58. sekans	472-474	Kesme	
59. sekans	475-482	Kesme	Sekiz plandan oluşan bu sekanstaki ilk kesme 180° kuralını bozuyor.
60. sekans	483-494	Kesme	
61. sekans	495-502	Kesme	
62. sekans	503-570	Kesme	Altmış sekiz plandan oluşan bu uzun sekansın otuz dokuzuncu ve kırkıncı çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.
63. sekans	571	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Makineden çıkan gazeteler ve bir gazetenin manşeti üst üste bindirme tekniği ile tek bir planda veriliyor.
64. sekans	572-574	Kesme	
65. sekans	575-590	Kesme	On altı plandan oluşan bu sekansın ikinci ve üçüncü çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.
66. sekans	591-595	Kesme	
67. sekans	596-597	Kesme	
68. sekans	598-609	Kesme	
69. sekans	610-611	Kesme	
70. sekans	612-675	Kesme	
71. sekans	676	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Tek bir yakın çekimden gösterilen polis memuru, Ekrem'in kaçtığı yeri telsizden bildiriyor.
72. sekans	677-680	Kesme	
73. sekans	681-691	Kesme	
74. sekans	692-707	Kesme	
75. sekans	708-710	Kesme	Üç plandan oluşan bu sekansın ikinci ve üçüncü çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.

76. sekans	711-718	Kesme	Sekiz plandan oluşan bu sekansın ikinci ve üçüncü çekimleri arasındaki kesme 30° kuralını bozarak sıçrama etkisi yaratıyor.
77. sekans	719-723	Kesme	Beş plandan oluşan bu sekansın ilk iki çekimi arasındaki kesme 30° kuralını bozarak sıçrama etkisi yaratıyor.
78. sekans	724-728	Kesme	Beş plandan oluşan bu sekansın son iki çekimi arasındaki kesme 30° kuralını bozarak sıçrama etkisi yaratıyor.
79. sekans	729-744	Kesme	
80. sekans	745	Kesme	
81. sekans	746-753	Kesme	
82. sekans	754-768	Kesme	
83. sekans	769-775	Kesme	
84. sekans	776-922	Kesme	Toplam yüz kırk yedi plandan oluşan filmin en uzun ve en ritmik sekansı “kaçma-takip etme” üzerine kurulu yapısını almaşık kurguya borçludur. Özellikle Ekrem ile Hikmet arasındaki bitmeyen kavgada çok kısa süreli (saniyeden daha az) çekimler arasındaki kesmeler 180° ve 30° kurallarını sık sık bozuyor.
85. sekans	923	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Makeden çıkan gazeteler ve bir gazetenin manşeti üst üste bindirme tekniği ile veriliyor.
86. sekans	924-930	Kesme	
87. sekans	931-938	Kesme	Sekiz plandan oluşan bu sekansın dördüncü ve beşinci çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.
88. sekans	939	Zincirleme	
89. sekans	940-942	Kesme	
SON	943		SON yazısı ekranda görülür ve İntikam Alevi biter.
<p>Filmin toplam çekim sayısı : 943 – 2 = 941 (Jenerik ve SON planları çıkarıldı)</p> <p>Film anlatısının başlama süresi : 00.01.52</p> <p>Film anlatısının bitiş süresi : 01.59.33</p> <p>Filmin toplam süresi : 01.57.42 = 7062 saniye</p> <p>Filmin ortalama çekim süresi : 7062 / 941 = 7,5 saniye</p>			

EK-3: İntikam Alevi'nin 47. Sekansı

Kırk Yedinci Sekansın Teknik Özellikleri			
Çekim sayısı ve filmdeki numarası	Başlangıç süresi	Bitiş süresi	Çekim süresi (saniye)
1-323	47.03	47.20	18
2-324	47.21	47.31	11
3-325	47.32	47.43	12
4-326	47.44	47.47	4
5-327	47.48	47.51	4
6-328	47.52	47.53	2
7-329	47.54	47.57	4
8-330	47.58	47.59	2
9-331	48.00	48.07	8
Toplam çekim sayısı: 9. Toplam süre: 65 saniye. OÇU: $65 / 9 = 7,2$ saniye.			



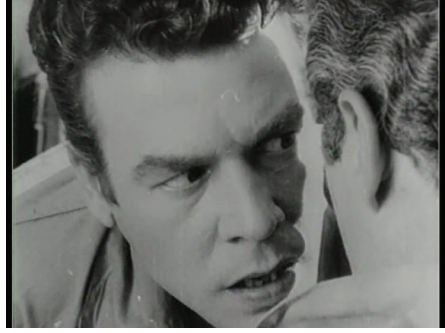
Plan-323a & Plan-323b



Plan-324 & Plan-325



Plan 326 & Plan-327



Plan-328 & Plan-329



Plan-330 & Plan-331a



Plan-331b & Plan-331c

Sinemaya Konu Olan Eğitim Sistemlerinin Örgütsel ve Yönetsel Sorunları

YUSUF YALANIZ

Öz

Sinemanın eğitim temasını ele alması, eğitim kurumlarının da sinemayı kullanması sıradan bir durum değil, amaçlı bir bütünlüktür. Güçlü devletler, sinemanın ortaya çıkışından bu yana bu bütünlüğü sağlamaya çalışmış, dahası sinemanın değerini ve etki alanını genişleterek önemli bir endüstri hâline dönüştürmüşlerdir. Eğitim sistemlerinin örgütsel ve yönetsel sorunlarının sinemaya konu olması ise bu endüstri içerisinde öğretmenlerden yöneticilere, okuldan toplumun birçok katmanına muhtelif meselelerin gündeme alınmasına ve çözüm olgularına yönelik motivasyonun güçlendirilmesine katkı sağlamıştır. Bu çalışmayla eğitim sistemlerinin örgütsel ve yönetsel sorunlarını işleyen eğitim temalı 40 film incelenerek, işlevsellikleri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eğitim, Kültür, Sinema, Örgüt, Yönetim, İletişim

Organizational and Managerial Problems of Education Systems Which is Subject to Cinema

YUSUF YALANIZ

Abstract

To address an issue of cinema's educational theme and using of cinema for educational institutions is a purposeful whole, is not ordinary case. Powerful states tried to maintain the whole in addition worked up into an important industry expanding cinema's the value and sphere of influence since the dawn of cinema. As well as subject to cinema of organizational and managerial problems of education systems within this industry contributed to take on the agenda of various issues from teachers to manager, from school to society layers and to encourage of motivation for solution cases. With this work, education themed 40 films, wich have issued organizational and managerial problems of education systems, have been examined and evaluated their functionalitic.

Key Words: Education, Culture, Cinema, Organization, Management, Communication

1. Giriş

Sinema, sanatsal bir etkinlik olarak ortaya çıkmakla birlikte, günümüzde varoluş biçimi ve araçsallığıyla çok boyutlu olduğunu küresel ölçekte göstermiştir. Sanatlar bileşimi oluşu ve endüstri piyasasının merkezine yerleşmesi, sinemayı çok daha hızlı büyütürken tüm devletler için bir enstrüman hâline dönüştürmüştür (Önder & Baydemir, 2005).

Sinema, diğer sanat türlerinin özelliklerini, imkânlarını, vaatlerini ve tabii açmazlarını fazlasıyla aşarak kendine bir düşünme biçimi ve tecrübe alanı oluşturmuştur. Hiçbir sanat türü şimdiye kadar etki alanı ve işlevsellik açısından bu denli kuşatıcı imkâna sahip olmamıştır.

Sinema, başka bir yönüyle de bir medeniyet argümanı konumundadır. Sinema, bütün diğer sanat türleri, düşünce biçimleri gibi bir medeniyetin varlığının ve varoluşunun hem ifadesi hem de ifade edici tarzı konumuna ulaşmıştır (Gülşen, 2011, s. 11-15). Yani sinema ortaya çıkışındaki eğlence kapsamından hızla uzaklaşarak, bir kültür girişimi ve yatırımı olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Erkılıç, 2008).

Medeniyet ve kültür unsuru olması bakımında sinema, devlet ve siyasal erkler açısından da en güçlü eğitim ve propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu noktada I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Soğuk Savaş Dönemi, sinemada önemli değişimlere neden olarak sinemanın gücünün daha da hissedilir hâle gelmesini sağlamıştır (Adadağ, 2012). Bunun en açık örneği sinema pazarının %40'ını elinde bulunduran Amerika Birleşik Devletleri'nin silah endüstrisinden sonra en büyük endüstrisini sinemanın oluşturuyor olmasıdır (Gül, 2009).

Bir diğer yönüyle sinema, çağın zaafalarının ve baskı unsurlarının kendinde en yoğun olarak toplandığı bir araçsallık konumundadır. Sinemanın araçsallaşması, ortaya konulan eserin sinema bahane edilerek bambaşka niyetler için kullanılmasına sebebiyet vermiştir (Gülşen, 2011: 16).

Sinemayla gelişen bu araçsallık; algı yönetimi, kitle toplumu, kitle kültürü, kitlesel histeri, kolektif eylem, kolektif vicdan, sembolik etkileşim, toplumsal denetim, toplumsal değişim, kültürleme, kültürleşme, egemen kültür vb. kavramların iletişim, siyaset, eğitim, sosyoloji, psikoloji, felsefe, antropoloji gibi bilim dallarındaki kullanım alanlarını daha da genişletmiştir.

Sinemanın bilim dallarıyla girdiği etkileşimin yanı sıra politik ve bürokratik bir araç olarak eğitim bakımından yerini alması ve dolayısıyla da sinemanın eğitim temasını işlemesi sinemayı çağındaki diğer medya organlarıyla kıyaslandığında daha özgün ve etkili kılmıştır.

Siyasal olanın sinemayı eğitim aracı olarak kullanması ve sinemanın eğitim temasıyla ilgilenmesi, sinemanın ilk tezahürleri arasında görülmüştür. Bundan dolayı eğitim, toplum, siyaset ve siyasal yapı ilişkisi bağlamında sinema önemli bir işlevle ortaya çıkmış ve günümüz itibarıyla da etkinliğini baskın şekilde artırmıştır (Adadağ, 2012).

Diğer yandan ülkelerin eğitim sistemleri ve ona ilişkin örgütsel ve yönetsel meseleleri dünya savaşlarından sonra yeniden bir yapılanmaya gitmiştir (Topçu, 2012). Ülkeler kendi kültürlerine, ideolojilerine, felsefelerine ve medeniyet argümanlarına göre eğitim sistemlerini revize etmiş ve insan yetiştirme anlayışlarını yeniden ortaya koymuştur (Topçu, 2016). Sinemayla eğitim ilişkisi her yönüyle tüm insanlığı etkilemiş olan işte bu savaş ve kaos ortamının neticesinde değişen durumlardan dolayı artarak gelişmiştir. Bu yönüyle sinema ve eğitimin konuları ortak bir zeminin ürünü olarak benzeşmiş ve araçsallaşmıştır. Bu çalışmada ele alınan konu itibarıyla sinema ve eğitim ilişkisi yüksek bir korelasyonla izlenmiş ve değerlendirilmiştir.

Bu minvalde çalışmanın temel amacı, eğitim sistemlerinin örgütsel ve yönetsel sorunlarının sinema filmlerine hangi ilişikle konu olduğunu ve dünya sinemasında bu örgütsel ve yönetsel sorunların hangi bağlamda işlendiğini belirlemektir. Çalışmanın hipotezi ise sinemanın ister millî, ister küresel, isterse toplumsal; ister siyasal, ister bürokratik, isterse ekonomik nedenlerle olsun eğitim sistemine ilişkin örgütsel ve yönetsel sorunların konu edinilmesinde araç edinildiğidir.

Çalışma, nitel araştırmalardan fenomenolojik yöntemle desenlenmiştir. Öncelikle çalışmaya konu olan eğitim sisteminin örgütsel ve yönetsel sorunları tek tek tespit edilmiş daha sonra da konuya ilişkin sinema filmleri, belirtilen amaç ve sorunlar bağlamında incelenmiştir.

Evren ve örneklem maksimum çeşitlilik örnekleme türüyle belirlenmiştir. Konuya ilişkin sinema filmleri, eğitim sisteminin örgütsel ve yönetsel sorunları bağlamında maksimum çeşitliliği sağlayacak şekilde seçilmiş, benzer temayı işleyen örneklemeler ise elimine edilmiştir. Yine bu yöntem ile ülkeler arasında bir çeşitlendirmeye gidilmiş ancak Türkiye örnekleminde kasıtlı sapmaya yer verilmiştir.

Verileri toplamada gözlem ve literatür taraması teknikleri kullanılmıştır. Bütün ülkeleri ve dönemleri kapsayan sinema ve televizyon filmleri, aktörleri ve dizilerine ilişkin bilgiler ihtiva eden bir çevrimiçi veri tabanı olan IMDb (Internet Movie Database)'nin sistematığı esas alınarak bir tasnif ve sıralama yapılmıştır.

Verilerin analizinde ise betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Sinema filmlerinin işlediği temalar ile eğitim sisteminin örgütsel ve yönetsel sorunları ilişkilendirilerek yorumlanmış ve ülke bazında sorunların hangi çeşitliliğiyle ön plana çıktığı belirlenmiştir.

2. Sinema-Toplum İlişkisi

Sinema ve toplum arasında karşılıklı pragmatik bir ilişki vardır. Sinemanın insanı ve toplumu konu edinmesinin doğal bir sonucu olarak sinema-toplum ilişkileri hem toplumlar hem de toplum bilimleri açısından önemli bir noktadayken toplumun sinemadan etkilenme durumu, meseleyi daha kritik bir eşığe getirmektedir.

Sinema bir yönüyle çekildiği dönemin özelliklerini yansıtırken diğer taraftan da toplumlar arası etkileşimi ve kültür devinimini sağlamaktadır. Toplumların kılık-kıyafet, kullandığı kelimeler, ahlaki edinimler, günlük alışkanlıklar ve refleksler gibi unsurlarını doğrudan etkileyebilmektedir. Hatta güçlü kurgu ve gerçekçi sahneleleriyle insanların ve toplumların karakterlerini şekillendirebilmektedir. Olumlu kullanımına karşın bugün filmlerin etkisiyle işlenen kabahat ve yüz kızartıcı suçların varlığı da bilimsel bir veri olarak önümüzde durmaktadır.

Akademik olarak sinema sosyolojisi alanında, üzerinde tekit edilen en temel olgulardan biri de, sinema-toplum ilişkisi arasındaki korelasyonun oldukça yüksek oluşudur. Sinema, toplumun aynası olma vazifesini o kadar çarpıcı biçimde yerine getirir ki bir filme bakarak o filmin çekildiği dönemin ve toplumun birçok ayrıntısı görülebilir ve aynı şekilde bir toplumsal yapıdan ne tür filmler çıkabileceği tahmin edilebilir (Kutay, 2011: 15).

Felsefe, psikoloji, antropoloji, edebiyat, sanat, ahlak gibi insanı ve toplumu tanımlayan alanlarda da sinemayla karşılıklı etkileşimin varlığını görmek gayet mümkündür. Bu yönüyle sadece sosyolojinin değil, sosyolojinin bağlantılı ve alt dalları olan alanların sinemayla olan ilişkileri de sinema-toplum bağlamında kayda değerdir. Dolayısıyla bir kurguya dayanan sinemanın vermek istediğinden öte, pek çok veriyi de içinde barındırdığı gözlemlenebilir (Yüksel, 2015: 172).

Kitle iletişim aracı olması bakımından ise sinemanın toplum üzerinde ciddi bir algısı vardır. Gençler üzerinde yapılan çalışmalarda, kendilerini etkileyen en önemli kurumun hangisi olduğu sorulduğunda, ilk sırada olan aileden sonra medyanın ve daha sonra da eğitim kurumlarının geldiği saptanmıştır. Bu da göstermektedir ki kitle iletişim araçlarının bugün gençlik üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda eğitimden önce gelmektedir. Kitle iletişim araçlarının eğitim kurumları üzerindeki etkisi de göz önüne alındığında bu araçların ne derece ön plana çıktığı ve kullanıldığı açık bir şekilde görülmektedir (Kocadaş, 2004).

Diğer sanatlarla kıyaslandığında sinema yalnızca bir şeyi ya da birini temsil etmekten öteye geçerek özellikle toplumsal bir algı unsuru olarak da kullanılmaktadır (Yetişkin, 2010). Bu yönüyle sinema, sosyolojik bir mücadele alanına, toplum mühendisliğine dönüşmüştür. Devletlerin milyonlarca dolar harcayarak bir sinema filmi çektiğinin ya da sinema alanında bazı ayrıcalıklar oluşturmalarının

altında yatan ciddi gerçekler bu hakikate dayanmaktadır. Bu minvalde toplumsal egemenlik ve kitleleri yönetme becerisi devletler için sadece ulusal siper değil, uluslararası bir hegemonyaya alanıdır.

3. Devlet-Sinema İlişkisi

Sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi devlet ve siyasal yapılar için en güçlü eğitim araçlarından biridir. Devlet kurumlarının güçlendirilmesi, siyasal eğilimler, siyasal davranış kazandırma, siyasal toplumsallaşma gibi hususiyetler sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte daha teknik ve donanımsal olarak işlenmeye ve bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Güçhan, 1993). Bu yönüyle politik veya propaganda sineması olarak adlandırılan ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen birçok yapıt ortaya çıkmıştır (Yetişkin, 2010). Devletlerin oluşturdukları sinema politikaları bu bağlamda korumacılığı ve müdahaleciliği esas alarak şekillenmiştir (Erkılıç, 2008).

Hollywood sineması, devlet-sinema ilişkisi kategorisinde ayrı bir yerde durmaktadır. Çünkü Amerikan sinema endüstrisi, yurt dışında dışişleri ve ticaret bakanlıklarından hem enformasyon hem de iktisadi anlamda yararlanarak devlet adına piyasaya girmiştir (Yorulmaz, 2010). Amerika Birleşik Devletleri'nde Hollywood sineması merkezinde yerel ve uluslararası politikalar hedeflenirken Hollywood dışı sinemalarında özellikle ulusal sinema açısından ayakta kalması sağlanmıştır. Sonuç olarak Hollywood, devletin dışında özel yapılanma olarak görülse de devletten bağımsız değildir (Erkılıç, 2008). Daha da ötesi Amerika Birleşik Devletleri, kendi politikalarına paralel olarak Hollywood sinemasını kullanarak sadece kendi toplumu için değil, tüm dünya toplumları için çok kuvvetli bir propaganda çalışmasına girişmiştir (Kutay, 2011: 21). Bu noktada Sidney Lumet'in yapımını üstlendiği *12 Angry Men* (1957) filmi hem Amerikan toplumuna hem de tüm dünyaya hukuk ve ahlak alanlarının ilişkisini kapsayan nitel mesajları vermesi bakımından sinema sektöründe mihenk taşı konumundadır. Benzer durumları Hitler döneminde Alman sinemasında, Musollini döneminde İtalyan ve Sovyet sinemasında, günümüzde ise Çin ve İran sinemasında gözlemlemek mümkündür (Erkılıç, 2008).

Hitler iktidara gelmeden önce Almanya'da var olan faşist eğilimleri kendisine tevcih ettiren birçok film çekirmiştir (Güçhan, 1993). Hatta iktidara geldikten sonra Propaganda Bakanlığını kurarak sinema endüstrisini devletin denetimine almış ve propaganda filmleri çekirmiştir. Leni Riefenstahl'ın yapımlarını üstlendiği *Triumph Des Willens* (1935) ve *Olympia 1. Teil Fest der Völker* (1938) filmleri bu propaganda sinemasının en popüler olanlarıdır.

II. Dünya Savaşı sırasında özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa dâhil olmasıyla sinema çok daha fonksiyonel ve pragmatik bir araç hâline gelmiştir. Halk-

ların savaşa olan tutumlarını belirlemek, istenilen tutkunlukları tetiklemek ve yönetim araçlarını meşrulaştırmak için dönem içinde birçok sinema filmi çekilmiştir (Adadağ, 2012).

Propaganda sinemasının diğer bir ayağını Sovyet sineması temsil etmektedir. Sergey Ayzenştayn'ın yapımını üstlendiği *Bronenosets Potyomkin* (1925) adlı film, önemli bir dönüm noktasıdır ki bu filmde sonra 1917 Ekim Devrimi gerçekleşmiş ve Sergey Ayzenştayn, Kızıl Ordu Propaganda Bölümüne görevlendirilmiştir.

Bir propaganda aracı olarak sinema Sovyetler Birliği, Çin ve Romanya'da komünizm; Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Avustralya kapitalizm; İtalya, Almanya ve İspanya'da faşizm uygulamalarının siyasal erkler tarafından güçlü ve özgün bir araç olarak kullanılmasını sağlamış, egemen ideolojilerin halkların tevcihini ve teveccühünü kontrol etmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bundan dolayı devletler, sinemanın etki alanını görerek sinema sektörünün ilerlemesi için ciddi yatırımlar yapmıştır. Bu bakımdan geçmişten günümüze sinema ve devlet ilişkisinde denilebilir ki ülkeler devleti oluşturan tüm kurumlar için nasıl ki millî ve kültürel bir politika tarzları geliştirmişlerse sinema için de benzer, hatta daha kapsamlı bir politika izlemeyi benimsemişlerdir (Çağlayan, 2012).

Soğuk savaş dönemine ilişkin süper güç mücadelesinde tüm bir Hollywood filmografisi, Sovyetler Birliği'nin ve komünistlerin uzaylı canavarlara dönüştürüldüğü bir metaforik anlatılar dönemi olarak da adlandırılmıştır (Kutay, 2011).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise Amerika Birleşik Devletleri, Marshall Planı çerçevesinde bazı ekonomik destekler ve yardımlarla Avrupa'daki ülkeler üzerinde nüfuzunu arttırdınca Hollywood filmlerine uygulanan ambargonun kalkmasını sağlamış ve Avrupa'da güçlü bir pazar oluşturmuştur.

Bu bağlamda Fransa, Hollywood tahakkümünden kurtulmak, sinema endüstrisinde ekonomik ve kültürel anlamda bağımsızlığını korumak adına CNC'yi¹ kurmuştur (Gül, 2009). Bu yapıyla sanatsal eğitim bölümü okullarındaki aktiviteler sinema çerçevesinde tekrardan ele alınmış ve Fransa eğitim kurumu, bölgesel güçler ve muhtelif sivil toplum kuruluşlarıyla koordineli olarak eğitim programlarının tamamında sinema ve TV sanatsal eğitim temaları yerleştirilmiştir.

Günümüz Avrupa'sına baktığımızda ise Avrupa Birliği'nin ortak bir kültür oluşturmak için Eurimages ve Media programlarıyla sinemayı desteklediği bilinmektedir. Ancak, Avrupa'da Fransız sineması dışındaki ulusal sinemalar yok olmaya yüz tutmuştur. Fransa, etnik çeşitlilik ve emperyal anlamdaki hâkimiyet alanından dolayı kültürel kimliğinin tehdit altında olduğunu ileri sürerek sinema endüstrisini yerli anlamda özellikle desteklemektedir (Erkılıç, 2008).

1 Centre National du Cinéma et de L'image Animée.

Diğer taraftan İran İslam İnkılabı ile 1979 yılında yeni bir forma kavuşan İran sineması, kendine tematik ve icracı olarak mütenevvi alanlar açmıştır. İmam Humeyni, İran'a gelişinin ilk gününde yaptığı konuşmada sinemaya bakışını şöyle özetlemiştir, "Biz sinemaya karşı değiliz, fahşaya² karşıyız."

İnkılabın üçüncü yılına kadar devlet, gösterimde olan ve ülkeye getirilen 898 film-den 513'ünü geri çevirmiştir. Sinema alanındaki boşluğu kapatmak için de İran İslam İnkılabı öncesinde çekilmiş olan birçok film gözden geçirilerek, İslami ölçülere göre revize edilerek yeniden gösterime sunulmuştur. Bu dönemde filmler belli şartları sağlaması kaydıyla devlet tarafından hem yasal hem de iktisadi olarak desteklenmiştir (Yorulmaz, 2010).

Türk sineması ise 1948 yılında sinema alanında yapılan vergi indirimi haricinde devletten ciddi anlamda hiçbir katkı almadan 1987 yılına kadar kendi iç dinamikleriyle ayakta kalmış ve gelişmiştir.

Daha vahim bir yönüyle de I. ve II. Dünya savaşlarından sonra gelişen propaganda anlayışının tezahürü olarak tüm Avrupa ülkelerinde sinema trendleri artarken Avrupa'da sinema kurumu olmayan tek ülkenin Türkiye olduğu dikkat çekmektedir.

Türkiye siyasal tarihinde önemli kırılma noktalarında biri olan 1980 Askerî Darbesinden sonra sinema alanında dikkat çeken ve pek de görülmeyen gelişmeler olmuştur. Devlet kendi eliyle filmlere mali destek vermiş, Eurimages'e üye olmuş, sinema alanında sansür ve yasaklar konusunda gevşeme sağlamış, yasa ve yönetmelikler çıkararak yasal zeminin genişlemesine fırsat vermiştir. İlk yasal düzenleme ise çıkarılan Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile 1986'da yapılmıştır. Bu yasanın çıkmasının ardından yabancı sinema endüstrisi özellikle de Amerikan şirketleri Türkiye'de önemli bir pazar bularak sinema filmi gösterimlerini muhtelif ölçeklerde sergilemiştir (Gül, 2009).

Günümüz Türkiye'sinde ise sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu tarafından gerçekleştirilmektedir. Ayrıca yönetmelik Bakanlığı, "insan onurunun, kamu düzeninin, genel ahlakın, çocukların ve gençlerin ruh sağlığının korunması amacıyla; şiddet, pornografi ve insan onuruyla bağdaşmayan görüntü ve etkiler içeren filmleri yeniden değerlendirilmek üzere Değerlendirme ve Sınıflandırma Kuruluna re'sen sevk edebilir" yetkisini vermiştir. Bu düzenlemenin Türkiye'de sinemanın ve toplumsal mukavemetin değişmesi mütevellide düşünülüğünde, değerlendirme ve sınıflandırmadan ziyade bir denetim mekanizması olarak oluşturulduğu dikkat çekmektedir (Erkılıç, 2008).

2 Büyük günah, çirkinlikler, akla ve ahlaka uygun olmayan işler anlamlarında kullanılmaktadır. Kaynak: <http://www.luggat.com/0/fah%C5%9Fa/1> adresinden 25 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Türkiye’de sinema politikaları Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü tarafından yürütülürken Fransa’da Kültür ve İletişim Bakanlığına bağlı otonom bir kuruluş olan CNC, Hindistan’da Enformasyon ve Yayıncılık Bakanlığına bağlı müstakil ve ana birimler, İran’da Kültür ve İslami İrşad Bakanlığının Sinema, Görsel ve İşitsel İşler Yardımcılığı ve bu bakanlığa bağlı kurumlar, Güney Kore’de ise Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı özerk bir kuruluş olan KOFIC³ tarafından yürütülmektedir (Gül, 2009).

4. Sinema ve Eğitim

Günümüzde eğitim, hemen hemen her devlette temel bir hak ve taşıyıcı bir alan olarak görülmektedir. Eğitim, yaygın kabul edilen tarafla okula mahsus olmayıp hayat boyu öğrenmeyi içine alan makro bir sürece tekabül etmektedir. Nitekim devletler de vatandaşlarının eğitilmesi için sadece eğitim kurumlarını değil aynı zamanda kitle iletişim araçlarının önemine binaen medya organlarını da kullanmaktadır.

Kitlesele bir eğitim aracı olarak sinema filmlerinin eğitim temasını konu edinmesi de çoğunlukla toplumsal gerçekliğe ve devletin ideolojik kaygılarına paralellik göstermektedir. Sinemanın toplumu etkilemesi ve aynı minvalde toplumdan da etkilenmesi, sinema filmlerindeki eğitim olgusunun eğitici sinema kapsamında ele alınmasını, devletler tarafından zaruri kılmaktadır.

Eğitici sinema tabiri burada, çok daha geniş ve geniş olduğu kadar da müphem bir anlam taşımakta ve çoğu zaman da pedagoji, öğretici, okul, derslik, terbiye filmleri gibi muhtelif anlamlarda birbirlerinin yerine geçen ya da iç içe olan ifadelerle kullanılmaktadır. Bu doğrultuda eğitici filmler; tavsif etme, temessül etme, tevcih etme, tahvil etme ve siyasal erkin ihtiyaç duyduğu toplumsal desteğin teşekkülü gibi önemli misyonlara sahiptir.

Fransa, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Almanya gibi hem devletin hem de sinemanın gelişmişliği paralellik arz eden ülkelerde eğitici sinema daha fazla öne çıkmaktadır. Eğitici sinemanın hedef kitlesi ise sadece okul temelli bir tahditle öğrenciler, bir bakıma da çocuk veya gençler değil aralarında herhangi bir fark gözetilmeksizin toplumun tamamıdır. Yani bu tarz filmlerin tamamının nihai amacı toplumun, bizatihi kitlelerin eğitimidir (Adadağ, 2012).

Sinemada tedaris menşeiile eğitim filmlerinde okul, öğrenci, öğretmen, müdür, eğitim metodu gibi eğitim durumlarının muhtelif yönlerine değinen her türlü mesele konu olarak işlenmektedir. Bazen bir öğretmenin hayat hikâyesi, bir çocuğun okuma azmi, bir sınıfta veya okulda yaşananlar, öğretmen-öğrenci ilişkisi, bazen de eğitim sisteminin eleştirisi doğrudan konu olmaktadır.

³ Korean Film Council.

Anlatı türü bakımından analiz edildiğinde ise eğitim temalı filmlerin genellikle drama, komedi veya trajedi formlarında işlendiği de dikkate değer diğer bir husustur (Kocadaş, 2004).

Eğitim içerikli filmler, öğretmenlerin içinde buldukları toplumla nasıl iletişime geçmeleri gerektiğine dair perspektif geliştirmesine, eğitimcilerin içinde buldukları toplumun eğitim ve eğitimcilerden beklentilerini görmelerine ve popüler anlatıların dramatik etkisiyle eğitimcileri ilgilendiren sosyal meselelerin altını çizmesine yardımcı olabilmektedir. Dolayısıyla, eğitim ve eğitimcilerle ilgili yapılmış olan filmlerden ya da bu temayı içinde barındıran diğer türdeki filmlerden elde edilecek pek çok veri bulunmaktadır (Yüksel, 2015: 12-15). Hatta Türkiye’de Millî Eğitim Bakanlığı, aday öğretmenler için örnek film listesi hazırlamıştır.⁴ Ayrıca Bakanlık, “Aday Öğretmen Film İzleme/Değerlendirme Formu” oluşturarak aday öğretmenlerin filmler hakkında kanaatlerini değerlendirme imkânı da geliştirmiştir.⁵

5. Türk Sinemasında Eğitim Teması

Türk sinemasında eğitim teması Türkiye’de sinemanın gelişme yılları olan 1950’lere dayanır. Ancak bu yıllarda eğitim teması doğrudan bir örneklem olmaksızın çok, filmlerde işlenen ana kurgunun yan unsuru olarak belirmiştir.

Genellikle üniversitelerin yüksek kültürlü ve diplomalı figürlerle temsil edildiği film tecrübelerinde eğitim içerikleriyle ilgili hemen hemen hiçbir konuya girilmemiş, ne üniversite ne de diğer okul türleri, sorunsallık veya tema işlevinde ele alınmıştır.⁶

Türkiye’nin 1970’lerle yaşamaya başladığı politik süreçlere paralel olarak sinema dünyası da şekillenmiştir. Filmlerin ana kurgusu, üniversitelerdeki siyasi olaylardan veya politize olmuş öğretmen veya öğrenci tiplmelerinden uzak olmakla birlikte dönemin toplumsal ve siyasal meselelerine ışık tutması açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Kurumsal bir tema olarak bahsedilecek olursa üniversiteler, filmlerde politik kimliğin oluşmasındaki rolünden dolayı imgesel bir öneme sahipse de asıl hikâyenin dışında kalan bir olgu durumundadır. Bu filmler, karakterlerinin öğrencilik yıllarından ziyade hayata atıldıktan sonraki tecrübelerini konu edinmiştir⁷ (Maktav, 2001).

Başka bir yönüyle de toplumdaki politik durumların tevchi olan işçi-aydın dayanışmasına atfen filmlerde üniversiteden sonra mühendis olan karakterlere sıklıkla

4 https://mugla.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2016_03/03034838_filmistesirnek.pdf

5 <http://oygm.meb.gov.tr/www/aday-ogretmen-yetistirme-programi-17102016/icerik/358>

6 Samanyolu (1959), Otobüs Yolcuları (1962).

7 Ölünceye Kadar (1970), Arkadaş (1974).

yer verilmiştir. Türk sinemasında izlenen zengin kız-fakir oğlan kısıkcından karakterleri kurtaran da dolaylı vurgu olarak bu meslekler ve üniversite sonrasındaki umutlar olmuştur.

Türk sinemasının en bilinen ve izlenen; okul, öğretmen ve öğrenci temalı filmi ise “Hababam Sınıfı” serisidir. Ertem Eğilmez tarafından Rıfat Ilgaz’ın romanından uyarlanan *Hababam Sınıfı*’nın ilk filmi 1975 yılında çekilmiştir. İzleyici ilgisinin fazla olması üzerine filmin yönetmeni Ertem Eğilmez aynı yıl *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, 1976’da *Hababam Sınıfı Uyanıyor* ve *Hababam Sınıfı Tatilde*, 1981’de de *Hababam Sınıfı Güle Güle*’yi çekmiştir. Bu seride dikkat çeken nokta, kendini eğitime adanmış idealist ve disiplinli öğretmen Mahmut Hoca’nın hem bozuk eğitim sistemi içinde kaybolmak üzere olan öğrencilerine yol gösterme hem de filme konu olan dayatılan eğitim durumlarına meydan okuma çabası içinde olmasıdır. Sözü edilen üç film serisinde de öne çıkan – bundan sonraki filmlere de konu olan—⁸ öğretmenlerin idealistlikleri ve mesleklerine adanmışlıkları olmuştur (Yüksel, 2015).

Türk sineması 1990’lara kadar, ekseriyetle lise dönemi filmleri çekmiş, üniversitelerin içinde ne olup bittiğiyle ilgili bir senaryoya başvurmamış ve bundan dolayı da üniversiteler sadece bir sembol olarak kalmıştır. Diğer bir deyişle üniversiteyle hayat birbirinden açık bir şekilde ayrılmıştır.⁹

Türk sinemasının Yeşilçam Sineması haricinde şekillenen yüzleri de vardır. Dindar kesimin kolektif bilincini yansıtan ve pratize eden bu filmler, Türkiye siyasi tarihıyla devamlı inişli çıkışlı dönemler yaşayan özellikle üniversite gençlerinin hâllerine münhasır meseleleri konu edinmiştir.¹⁰

Türkiye’deki dindar kesimin muhtelif toplumsal meselelerinin başında gelen üniversitelerdeki başörtüsü hadiseleri, kimlik kazanma, manevi değerleri teşviz gibi hususiyetler öne çıkan sinema temaları olmuştur. Bu toplumsal hadiseler sinemanın farklı formlarıyla ve ele alış biçimleriyle beyaz perdeye konjonktürel olarak yansımıştır.¹¹

Eğitim teması mihverinden devam edilecek olunursa sinemalara en çok yansıyan hususiyetlerin öğretmenler üzerinden verildiği de gözlemlenmektedir. Aslında bu doğal bir durumdur; çünkü öğretmenler tüm eğitim sisteminin taşıyıcıları, yöneticiler ve öğrenciler için olmazsa olmaz ara bir statüdür. Bu yönüyle sinemada öğretmen faktörü olmadan eğitim olgusunun işlenmesi pek de mümkün değildir. Böyle olması sebebiyle de sinemada öğretmene dair diğer temaların işlenmesi,

8 Gönül Yarası (2005), İki Dil Bir Bavul (2008).

9 İkili Oyunlar (1989), Bir Sonbahar Hikâyesi (1993).

10 Memleketim (1976).

11 Yalnız Değilsiniz (1990), Sonsuza Yürümek (1992).

hatta bir sinema filmine öğretmenin sosyo-ekonomik durumunun konu olması¹² söz konusu olabilmektedir (Efendioğlu, 2013).

Yine Türkiye’de öğretmen üzerinden verilen mesajların içeriğinde devletin temsilcisi, öğretmen-dindar mücadelesi veya öğretmen-dindar barışı, idealist öğretmen, köyün dönüşümünün mimarı, politik öğretmen gibi karakteristikler de vardır.

6. Eğitim Sistemlerinin Örgütsel ve Yönetsel Sorunları

Siyaset ve toplum teorileri açısından devletin kâmil manada ayakta kalabilmesi adalet, fırsat eşitliği, liyakat ve istişare gibi kavramları ne ölçüde kullandığıyla yakından ilişkilidir. Sistem temayülleri ve yönetim anlayışı ise bu kavramlardan sonra gelmektedir. Çünkü sistem kendini ayakta tutan unsurla ancak işleyebilir. Bu minvalde eğitim ve sistem kategorileri doğru kodlanarak ele alınmalıdır.

Topçu’ya (2016) göre, milletimizin üç asırdan beri geçirmekte olduğu buhranların sebebi ve kaynağı kültür ve maarif sahasında aranmalıdır. Millet bünyesinde inkılâplar mektepte başlar ve her milletin kendine özel olan mektebi vardır. Millî mektep zihniyeti ve örfleriyle, metotları ve müfredatıyla, terbiye prensipleri ve psikolojik temelleriyle, hatta binasının yapı tarzıyla kendini başka milletlerinden ayırır. Millet ruhunu yapan maariftir. Maarifin düşmesi millet ruhunu yerlere serer. Maalesef değer vermeyiş millet ruhunun yıkılışını hazırlar. Maarif hangi yönde yürürse millet ruhu da onun arkasından gider. Şu hâlde millet, maarifi demektir.

Bu noktadan hareketle denilebilir ki bir medeniyet, ülke veya bir kesim için eğitimin en nihai amacı, nitelikli insan yetiştirmektir. Makalenin konusu açısından bu niteliğin bağlı olduğu iki unsur olan örgütsel ve yönetsel boyut hem eğitim sistemi hem de sinemaya konu olan tarafıyla önemli bir noktada durmaktadır. Ancak burada örgütsel ve yönetsel kavramlarıyla ilgili açıklığa kavuşturulması gereken durumlar vardır ki o da örgütsel veya yönetsel dendiğinde nelerin anlaşılması gerektiğidir.

Örgütsel ve yönetsel meseleler birbirlerini bütünleyen niteliktedir. Yönetim olgusu olmadan örgütün, örgüt olgusu olmadan da yönetimin anlamı zayıf kalır. Bundan dolayı bu iki olgu arasındaki korelasyon yüksek tutulmuş, birbirlerinden müstakil olarak ele alınmamıştır. Ancak, semantik bir ayrıma gidilecek olunursa örgütsel dendiğinde sistemin kurumsallaşmasını sağlayan hiyerarşik ve bürokratik yapılar kastedilirken yönetsel dendiğinde bu hiyerarşik yapıyı temsil eden insanların yönetim şekliyle ilgili durumları anlaşılmalıdır.

12 Öğretmen (1988), Blackboards (2000).

Örgütsel olarak devletlerin eğitim yapılarında üst, aracı üst ve temel sistemler olarak nitelendirilebilecek hiyerarşik bir görüntüsü vardır. Hiyerarşik kavramının altında da hiyerarşik düzen, hiyerarşik iletişim, yönetmelik, yetki alanları, atamalar, görev süreleri, statüler, maaşlar, bürokratik bilgi, bürokratik mobilizasyon, tabakalaşma, bürokratik oligarşi, otorite gibi kavramlar ve olgular gündeme gelmekte ve sorunsallık olarak da incelenmektedir.

Amaç ve sorunsallık üzerinden konuyu biraz daha müşahhas hâle getirecek olursak Uluğ'a (1998) göre, eğitim üst sistemi olan Millî Eğitim Bakanlığının merkez örgütünün başlıca görevi, eğitim sisteminin etkin biçimde işleyebilmesi için gerekli yönetsel kararları almak ve üretmektir. Bilimsellik ve işlevsellikten uzak, kadro sağlama amaçlı büyüme politikalarının ortaya çıkardığı yeni örgütsel birimler, gereksiz görev bölünmelerine yol açmakta; bu da planlama, eşgüdüm ve iletişim süreçlerinde yarattığı tıkanıklıklarla işleyişi zorlaştırmaktadır.

Aracı üst sistemler yönüyle konuya bakıldığında, bunlar Millî Eğitim Bakanlığının taşradaki il ve ilçe Millî eğitim müdürlükleridir. Eğitim sisteminde yöneticilik meslek hâline gelmediği için alt birimlere verilen yetkilerin ne ölçüde yerinde kullanılabildiği de ayrı bir sorundur. Oysa eğitim kurumlarının kendi içinde çözümlene-meyen çoğu sorunun bu düzeyde çözümlenebilmesi etkililik açısından önemlidir.

Temel sistemler yönü ile okulların ana işlevi, eğitim hizmeti üretmektir. Okul sistemi, eğitimin üretilmesi için gereken insan gücü, teknoloji, donanım, bilgi vb. açısından üst sistemlere bağımlıdır. Bu bağımlılık, okulun, eğitim niteliğini artırmada çoğu kez yetersiz kalmasının ana nedenleri arasındadır. Dolayısıyla okul sisteminin iyi işlememesi sonuçta tüm eğitim sisteminin yetersiz kalmasına neden olabilmektedir.

Millî Eğitim Bakanlığı merkez teşkilatının yetki konusunda fazlaca bir yükü vardır. Bu yetkilerin bir kısmının paydaş kuruluşlara verilmesinin gerekliliği konusunda kolektif bir mutabakat da mevcuttur. Ancak hangi yetkilerin kimlere, ne derece devredileceğine yönelik somut tekliflerin sunulması ve müzakere edilmesinin de gerekliliği vardır.

Millî Eğitim Bakanlığı, yürüttüğü faaliyetler ve karar alma süreçleri bakımından oldukça merkeziyetçi bir görünüme sahiptir. Bu merkeziyetçilikte okul yönetimlerinin personel, bütçe gibi okulun işleyişini doğrudan etkileyen yönler konusunda merkez örgütüne aşırı derecede bağımlı olduğu gözlemlenmektedir. Bu minvalde eğitimde bir kamu reformuna ihtiyaç olduğu kadar millî eğitim örgütlenmesinde yerleşmeye gidilmesi ve merkeziyetçilikten feragat edilmesinin gerektiği konusunda genel bir uzlaşa da mevcuttur.

Türkiye’de Anayasa gereği yükseköğretim yetkileri Yükseköğretim Kurulu (YÖK) tarafından kullanılmaktadır. Millî Eğitim Bakanlığı yükseköğretim konusunda öğrencileri taşıyıcı bir pozisyonda işlev görmektedir. Millî Eğitim Bakanlığının bu noktada yükseköğretim kurumlarıyla koordineli bir yetki paylaşımına girmesi ya da YÖK’ün yetki paylaşımına gitmesi gerekmektedir (Gür & Çelik, 2009).

Türkiye’deki tüm eğitim kurumları 3 Mart 1924’te yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile Millî Eğitim Bakanlığına bağlamıştır. Bu yasal zeminle farklı tarzda eğitim veren yapılar kaldırılarak ve eğitim kurumlarının çeşitlenmesi önlenerek tek tip bir modele geçilmiştir. Böylelikle bütün yerel veya yaygın eğitim kuruluşları Bakanlık yetkiyle devlet tarafından kontrol edilir hâle gelmiştir.

Başdemir’e (2012) göre, Türkiye’nin eğitim sistemindeki en yapısal sorunlardan biri, eğitimin devlet tekelinde olmasıdır. Türkiye’de tekeli bir eğitim modeli uygulanmaktadır. Tüm müfredatı devlet memurları belirler. Talim Terbiye Kurulu, eğitimin politikasının uygulanmasında tek söz sahibidir. Kitapların içerikleri burada devlet memurları tarafından belirlenir. Devlet, bakanlık dışındaki eğitim kurumlarının açılmasına izin vermez. Görünürde özel okullar vardır ancak bunlar teknik anlamda özel okul değildir.

Türkiye’nin özel üniversiteler dâhil yükseköğretim yapılanması ve işleyişi tamamen devlet inisiyatifiyle şekillenmektedir. Örneğin üniversitelerin müfredatları tamamen YÖK’ün kontrolündedir. İşleyişte ise üniversitelere dersleri belirleme hakkı verilmeyle birlikte fakültelere bu derslerin içeriklerine müdahale konusunda ancak %30 yetki hakkı tanınmaktadır.

Millî Eğitim Bakanlığı ile doğrudan ilişkisi olan eğitim fakültelerinden nitelikli öğretmen yetiştirmeye ilgili de sorunları vardır. Bu meselenin temelini; fakültede yetersiz sayıda öğretim elemanı oluşu, öğretmen yetiştirme programlarına başvuran öğrencilerin akademik başarı seviyelerinin ya da üniversite seçme ve yerleştirme sınavında aldıkları puanın ortalamasının altında seyretmesi (Kösterelioğlu & Bayar, 2014), mesleğe iş bulma gözüyle bakılması ve staj imkânlarının zayıf olması gibi sebepler vardır.

Yönetsel olarak Türkiye’de Millî Eğitim Bakan’ının kısa süreli aralıklarla değişmesinden, değişen bakana göre farklı eğitim politikaları izlenmesinden ve bunlara bağlı olarak oturmamış bir eğitim sisteminden kaynaklanan bir istikrar sorunu vardır.

Gür’e (2009) göre, 28 Şubat dönemi sonrası 1997 yılında uygulamaya konan temel eğitim reformuyla birlikte, sekiz yıllık zorunlu ve kesintisiz eğitime geçilmiştir. Ancak, ciddi bir planlama yapılmaksızın bir reforma girilmesi ciddi bir derslik ve öğretmen açığı doğurmuştur. İmam Hatip Liselerinin orta kısımlarının kapatılması

adına yapılan bir değişikliğin, sistemin diğer uzuvlarını nasıl etkileyeceği hesaba katılmamış ve bu değişikliğin neden olacağı sorunları telafi edici önlemler alınmamıştır. Örneğin, kesintisiz sekiz yıllık eğitimle birlikte, ülkenin esnaf ve sanatkârlarının insan kaynağı olan çıraklık müessesesi ciddi darbe almıştır.

YÖK'ün 1999 yılında katsayı kararını uygulamaya koymasıyla birlikte, meslek liselilerin alanları dışında yükseköğretim talepleri görmezlikten gelinmiştir. Meslek liseli öğrencilerin sistem içerisinde büyüyen payı doğal mecrasından çıkarılmış ve on yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ telafi edilemeyen bir düzeye inmiştir. Sistem içerisindeki meslek liseli öğrenci payı 1999'da %48'lerde iken YÖK'ün katsayı uygulamasıyla birlikte bu oran gittikçe düşmüş ve 2003 yılında %36'lara kadar gerilemiştir.

Eğitimde okulun rolü optimize edilmelidir. Mevcut durumyla okul, öğrenmen için bir handikap, öğrenci için de meraktan ve öğrenme hissiyatından elimine edilmiş bir mekân pozisyonundadır. Öğrenciye verilen eğitim, öğrenmeyi teknik bir meselemiş gibi telakki etmesine sebebiyet vermektedir. Okul ve sınıf dizaynları ülkenin dört bir tarafında aynı mantık ile yapılmakta ve bölgesel, bireysel özellikler gibi hususiyetler göz ardı edilmektedir. Maalesef diğer önemli bir yönüyle de eğitim toplumsal bir algıyla okula sıkıştırılmış durumdadır.

Öğrenciler sadece aşırı disipline dayalı akademik eğitim almaktadır. Disiplin, Türkiye eğitim sisteminin vazgeçilmez unsuru hâline gelmiştir. Tek tip okul kıyafeti, ilk ve ortaöğretimde dersliklere sırayla girilmesi, sınıflardaki sıra ve boya göre oturma düzeni, muhtelif etkinliklerde askerî yürüyüş yapılması, hatta üniversite mezuniyet törenlerinde akademisyenlerin bu yürüyüşe göre protokolü selamlaması disiplin ve asker mantalitesi bakımından önemli göstergelerdendir.

Başdemir'e (2012) göre, Türkiye'de öğretmenlerin akademik zekâ ortalaması, diğer zekâ türlerinin çok üzerindedir. Bunun nedeni, eğitimde öğretmenin etkisini azaltmaktır. Öğretmenlerden beklenen kişisel becerilerini göstermesi, iyi bildiği şeyleri öğrencilere aktarması değildir. Öğretmen, Türkiye eğitim sisteminde pasif bir araçtır. İşini iyi yapan ya da yapmayan ayrımı yoktur. Performanslar ölçülmez. İlköğretimde seviye tespit sınavları yapılmakta ve öğretmenlerin başarı durumları takip edilebilmektedir fakat başarılı öğretmenlere ödül sistemi yoktur. "Sınıfa hâkimiyet", disiplin ve müfredatı aynen uygulama, temel öğretmenlik becerisi kabul edilmektedir (Başdemir, 2012).

Teyfur'a (1995) göre öğretmenler görmüş olduğu eğitim ve kişilik özelliklerine göre davranmaktadırlar. Öğretmenler sadece çalıştıkları eğitim kademesinin amaçlarını gerçekleştirmekle yükümlü tutulmakta ve ayrıca bu kişilerin belirtilen amaçları gerçekleştirecek nitelikte olması beklenmektedir.

Kösterilioğlu'na (2014) göre Türkiye'de eğitim politikalarının oluşturulmasında öğretmen görüşlerinin alınması ve öğretmenlerin doğrudan eğitim sistemine katkı sağlamalarının önü açılmalıdır.

Diğer bir taraftan da Türkiye'ye özgü okul yapılanmasıyla ilgili konuların başında özel okullar, taşınmalı okullar, birleştirilmiş sınıflar, yeterli sayıda nitelikli öğretmen sorunu, eğitim uygulamalarındaki aksaklıklar gibi sorunlar vardır.

Öğretmen adaylarının Türkiye eğitim sisteminin sorunlarına ilişkin görüşleri konusunda yapılan araştırmada ise merkezî sınavlar, kalabalık sınıflar, ezberci eğitim, donanım ve fiziki yapı eksiklikleri, mevcut öğretmenlerin niteliği, öğretmen atama sistemi, öğretmen sayısının azlığı ve alan dışı derse girme, öğretmen yetiştirme sistemi, eğitime erişimdeki eşitsizlikler, siyaset (ideolojik ayırım ve kayırma), okulların finansman sorunları, mesleki ve teknik eğitim, rehberlik, birleştirilmiş sınıflar, taşınmalı eğitim, sistemin merkezî yapısı, okul-aile işbirliği, okullarda şiddet, yükseköğretim mezunlarının istihdamı, öğrencileri yönlendirme ve mesleki yönlendirme eksiklikleri gibi konular sıralanmıştır (Yılmaz & Altınkurt, 2011).

Türkiye'nin çok kültürlüğü ve dinamikleri düşünüldüğünde Türkçe haricinde ana dilde eğitimin önünün kapatıldığı, Anayasa ile sınırlandırılmış ciddi bir sorunu da vardır. Eğitimde farklı dillerin olması toplumsal bir baskı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransa, İrlanda ve Lüksemburg gibi Avrupa ülkeleri bu sorunu kendi çözümlerinde aşmış ve çok dilliliği sorun olmaktan çıkarmışlardır.

7. Eğitim Temalı Filmler

Sinema-eğitim ilişkisinin dünya sinemasına konu olması sinemanın ilk yıllarına kadar dayanır. Ancak, ulusal yönlerinin ağır basmasından dolayı pek azı küresel ölçekte sinema dünyasına mal olmuştur. Bu makalede ele alınan filmler IMDB¹³ endeksli ölçümler üzerinden analiz edilmiştir. Bu bağlamda eğitim temasıyla öne çıkan filmler, ülke ve konu tasnifine tâbi tutulmuş, IMDB puanları ve oylamaları dikkate alınarak aynı ülkede benzer temaları işleyen filmler elimine edilmiş ve yine kalan filmler puan ve oylamaları dikkate alınarak tekrar sıralamaya tâbi tutulmuştur.

Bu çalışmada filmlerin sinema alanının unsurları bakımından iyi/kötü, güzel/çirkin ya da teknik/yüzeysel gibi yorumlarına ve kritiğine gidilmemiştir. Aslanan hangi ülkelerde, hangi eğitim temalarının işlendiği, filmlerin prestiji ve bunun bize yerel ve küresel ölçekte bir analiz sunup sunamayacağıdır. Bundan dolayı sıralama mutlak bir değeri temsil etmemektedir.

13 Internet Movie Database

Tablo 1: Eğitim Temalı 40 Film, IMDB Oran ve Oylamaları¹⁴

Sn.	Film	Ülke	Yönetmen	IMDB Puan	IMDB Oylama
1	Hababam Sınıfı (1975)	Türkiye	Ertem Eğilmez	9,4	28.800
2	Whiplash (2014)	ABD	Damien Chazelle	8,5	476.907
3	Taare Zameen Par (2007)	Hindistan	Aamir Khan	8,5	102.581
4	3 Idiots (2009)	Hindistan	Rajkumar Hirani	8,4	238.585
5	Good Will Hunting (1997)	ABD	Gus Van Sant	8,3	654.695
6	Black (2005)	Hindistan	Sanjay Leela Bhansali	8,2	26.611
7	Les Quatre Cents Coups (1959)	Fransa	François Truffaut	8,1	75.789
8	Dead Poets Society (1989)	ABD	Peter Weir	8	294.174
9	The Breakfast Club (1985)	ABD	John Hughes	7,9	275.651
10	Captain Fantastic (2016)	Rusya	Matt Ross	7,9	104.845
11	Les Choristes (2004)	Fransa	Christophe Barratier	7,9	46.630
12	Être et Avoir (2002)	Fransa	Nicolas Philibert	7,9	6.804
13	Der Blaue Engel (1930)	Almanya	Josef von Sternberg	7,8	10.959
14	Gönül Yarası (2005)	Türkiye	Yavuz Turgul	7,8	7.713
15	Beyond the Blackboard (2011)	ABD	Jeff Bleckner	7,8	1.571
16	Billy Elliot (2000)	İngiltere	Stephen Daldry	7,7	102.685
17	Detachment (2011)	ABD	Tony Kaye	7,7	61.255
18	To Sir, with Love (1967)	İngiltere	James Clavell	7,7	12.543
19	The Ron Clark Story (2006)	Kanada	Randa Haines	7,7	7.793
20	Die Welle (2008)	Almanya	Dennis Gansel	7,6	85.801
21	The Great Debaters (2007)	ABD	Denzel Washington	7,6	49.609
22	Freedom Writers (2007)	ABD	Richard La Gravenese	7,5	55.629
23	Khoda Nazdik Ast (2006)	İran	Ali Vazirian	7,5	74
24	Entre Les Murs (2008)	Fransa	Laurent Cantet	7,5	30.325
25	Monsieur Lazhar (2011)	Kanada	Philippe Falardeau	7,5	16.711
26	Akeelah and the Bee (2006)	ABD	Doug Atchison	7,5	15.933

14 <http://www.imdb.com> adresinden 22.05.2017 tarihinde alınmıştır.

27	The First Grader (2010)	İngiltere	Justin Chadwick	7,5	3.591
28	İki Dil Bir Bavul (2008)	Türkiye	Özgür Doğan	7,5	1.634
29	Lean On Me (1989)	ABD	John G. Avildsen	7,4	15.124
30	Padre Padrone (1977)	İtalya	Paolo Taviani	7,4	2.786
31	Precious (2009)	ABD	Lee Daniels	7,3	91.588
32	Stand and Deliver (1988)	ABD	Ramón Menéndez	7,3	12.949
33	Buda as Sharm Foru Rikht (2007)	İran	Hana Makhmalbaf	7,3	1.730
34	Hakkari'de Bir Mevsim (1983)	Türkiye	Erden Kıral	7,3	279
35	Half Nelson (2006)	ABD	Ryan Fleck	7,2	74.130
36	Bal (2010)	Türkiye	Semih Kaplanoğlu	7,2	5.528
37	Öğretmen (1988)	Türkiye	Kartal Tibet	7,2	1.379
38	Blackboards (2000)	İran	Samira Makhmalbaf	7	2.112
39	Son Ders: Aşk ve Üniversite (2008)	Türkiye	Mustafa U. Yağcıoğlu	7	1.881
40	The Emperors Club (2002)	ABD	Michael Hoffman	6,9	14.893

Çalışmanın bulgularına ve yorumlarına ilişkin genel bir giriş yapmak gerekirse örnekleme konu olan ülkeler alfabetik sırayla şöyledir: Amerika Birleşik Devletleri (14), Almanya (2), Fransa (4), Hindistan (3), İngiltere (3), İran (3), İtalya (1), Kanada (2), Rusya (1), Türkiye (7).

Nicelik bakımından en fazla eğitim temalı filmler Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılırken gişe hasılatı bakımından Rajkumar Hirani'nin yapımını üstlendiği Hindistan menşeli *3 Idiots* (2009) filmi 53,12 milyon dolarla en fazla izlenen eğitim temalı film olmuştur.¹⁵

Ertem Eğilmez'in yapımını üstlendiği Türkiye menşeli *Hababam Sınıfı* (1975) filmi, eğitim temalı filmlerin IMDB puanında 9,4 ile en yüksek değeri alırken ülke bazında IMDB ortalama puanı ele alındığında 8,4 ile Hindistan menşeli filmlerinin en prestijli eğitim temalı filmler olduğu görülmektedir.

Öğrencinin veya öğretmenin bireysel özelliklerini ön plana çıkaran filmler en fazla Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve İngiltere menşeliyken sistem eleştirisine vurgu yapan filmler en fazla Almanya, Fransa, Rusya ve Hindistan menşelidir.

Bir diğer yönüyle de toplumsal yapıya ve ekonomik zorluklara vurgu yapan filmlerin en fazla Türkiye, İran ve İtalya menşeli olduğu dikkate değerdir.

15 http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/focus2010.pdf Erişim Tarihi:22.09.2010

8. Örgütsel ve Yönetmel Sorunların Sinemaya Yansımaları

Dünya sinemanın eğitim ana kategorisi içinde ele aldığı çok sayıda boyut vardır. Bunların başında örgütsel ve yönetmel olarak sistem eleştirisi, okul yapısı, öğretmen-öğrenci ve öğretmen-yönetim ilişkileri gibi konular gelmektedir.

Örgütsel olarak müdürün üzerinde bulunan hiyerarşik yapılar hakkında sinemaya konu olan bir malzeme bulmak ise oldukça zordur. Hem ulusal hem de tabiri caiz ise mahrem bir alan olarak beliren ülkelerin millî eğitim yapıları bu alanda tartışma konusu yapılmamıştır.

Yönetmel olarak da sinema filmlerinin en çok merkeze aldığı nokta öğretmen olmuştur. Okul veya sistem eleştirisi yapılacaksa bile öğretmen üzerinden yapılması sinemaya malzeme konusu olması bakımında hem çekici hem eğitici hem de mesaj vericidir. Ancak, bu aynı zamanda öğretmenin haricindeki eğitimin diğer unsurlarının göz ardı edilmesine sebebiyet vermiştir. Devletler bile kendi üzerine düşen vazifeyi öğretmenler üzerinden pazarlamayı ulusal bir çıkar bilmıştır. Bunlara mukabil öğretmenin değeri ve statüsü noktasında gerçekçi adımların atıldığından bahsetmek oldukça zordur.

Devletlerin güven algısı bakımından bu minvalde tüm ara kademelerden çok öğretmene olan önceliği dikkat çekmektedir. Örneğin, okul yöneticilerinin (müdür, dekan vs.) kötü rollerde veya çaresiz olduğu filmlerde öğretmen; öğrenci ve sistem için önemli bir kurtuluş kapısıdır. Türkiye’de Ertem Eğilmez’in yapımlarını üstlendiği *Hababam Sınıfı* (1975) bunun en güzel örneklerinden biridir. Özel okul hüviyetindeki Çamlıca Lisesinin yeni gelen müdür muavini tiplemesindeki “Mahmut Hoca” hem okul müdürünün ekonomik çıkarlarına göğüs germektedir hem de öğrencilerin iyi bir eğitim almaları için çaba sarf etmektedir.

Yönetim zafiyetini ve öğretmenlerin üstün gayretlerini konu edinen dünya sinemasına mal olmuş diğer yapıtların başında ise Peter Weir’in yapımlarını üstlendiği Amerika Birleşik Devletleri menşeli *Dead Poets Society* (1989) filmi gelmektedir. Filme konu olan müdür, geleneksel eğitim metotlarını uygulayan ve katı disiplinden taviz vermeyen bir tiplemeye sahiptir. Okula yeni atanan edebiyat öğretmeni John Keating ise mevcut yapıya karşı hem bir sistem eleştirisi getirmiş hem de öğrencilerin umutlarının yeşermesini sağlamıştır. Yönetici-öğretmen ilişkisinin en katı işlendiği filmlerden biri olma özelliğinde olan bu filmin sonunda John Keating, müdürün idari gücüyle okuldan uzaklaştırılır.

Müdür zafiyetinin işlendiği bir diğer yapıt, Christophe Barratier’in yapımlarını üstlendiği Fransa menşeli *Les Choristes* (2004) filmidir. Yatılı bir okulu konu alan filmin başrol oyuncusu müzik öğretmeni M. Clement Mathieu, okul müdürünün çıkarıcı, egoist, aşırı disiplinli ve cezaları abartan metodundan rahatsız olarak

müziğin dayanışma yönünü kullanmış ve tüm okulun değişmesini sağlamıştır. Okuldaki değişimden okul müdürü de etkilenmeye başlamıştır ki filmin sonunda okulda meydana gelen bir hadiseden müdür otoritesini kullanarak öğretmeni sorumlu tutar ve okuldan uzaklaştırılır.

Bir diğer benzer temayı Randa Haines'in yapımını üstlendiği Kanada menşeli *The Ron Clark Story* (2006) filmi işlemiştir. Ancak bu filmde öğretmen rolündeki Ron Clark vermiş olduğu eğitim mücadelesinin sonunda diğer filmlerin aksine kural-larıyla ün salmış olan müdürün de olumlu yönde değişmesini sağlayarak okulda çığır açmıştır.

İrkçilik üzerinden eğitim sisteminin örgütsel sorunlarına dikkat çeken ve yaşanmış bir hayat hikâyesini konu alan Denzel Washington'ın yapımını üstlendiği Ame-rika Birleşik Devletleri menşeli *The Great Debaters* (2007) filmi 1935 yılına ait sorunları beyaz perdeye taşımıştır. Eğitimde meydana gelen örgütsel ayrıma dik-kat çeken filmde Melvin B. Tolson rolündeki öğretmen, ırkçılık üzerinden ortaya çıkan sorunu, öğrencilerine verdiği eğitim üzerinden aşmaya çalışmıştır. Başka bir yönüyle film, Amerika Birleşik Devletleri'nin kendi tarihiyle yüzleşmesine imkân tanıyarak ırkçılık ve eğitim kategorisi üzerinden özgün bir mesaj vermiştir.

Öğretmen atamalarının ya da öğretmenin iş bulma arayışlarının örgütsel bir sor-un olarak ele alındığı geniş bir film çalışması vardır. Örgütsel bir sorun olarak Tür-kiye'de özellikle doğu illerinin geri bırakılmışlığına, mahrumiyetine, yoksulluğuna istinaden öğretmenler için bir zorluk, devlet içinde öğretmene tehdit unsuru ola-rak kullandığı sürgün mantığı vardır. Türk sinemasında Özgür Doğan'ın yapımını üstlendiği *İki Dil Bir Bavul* (2008), Erden Kıral'ın yapımını üstlendiği *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1983) ve Yavuz Turgul'un yapımını üstlendiği *Gönül Yarası* (2005) filmleri bu sorunları beyaz perdeye taşıyan yapıtlardır.

Bu üç film üzerinden tenkit edilen önemli hususlar vardır. Yüksel'e göre (2015) öğretmenlik mesleği üzerine yapılan çalışmaların çoğunda öğretmenliğin son derece önemli bir meslek olduğu, toplumun şekillenmesinde öğretmenlerin çok önemli bir işlevinin olduğu, öğretmenlerin öğrencilere ve toplumun geri kalanına model oluşturduğu, bu meslekte yapılan hataların telafisinin çok güç olduğu dile getirilmektedir. Ne var ki tüm bunların yanı sıra Türkiye'de öğretmenlik ve eğitsel sorunlar çokça tartışılan alanlardandır. Öğretmenlerin pek çoğu, güç ve tatmini düşük koşullarda mesleklerini yapmaktadır.

Yine bu filmlerde belirtilen zorluklara göğüs geren idealist öğretmen tipleri ön plandadır. Öğretmen-toplum ilişkileri bağlamında toplumun öğretmene yüklediği kutsallık ve öğretmenin toplumla olan barışıklığı karşılıklı bir denge olarak işlen-miştir. Hatta *Gönül Yarası* (2005) filminde öğretmen Nazım Bey, Kürtçe öğrenerek

kendini yaşadığı çevreye benimsetmiştir. Ancak, filmde diğer bir örgütsel sorun olan öğretmen maaşı ve emekliliği de işlenmiştir. Öğretmen Nazım Bey, emeklilik maaşının yetmemesi üzerine ek işe girmek zorunda kalmıştır. Bu yönüyle film, diğer filmlerden öğretmenlik sonrası temaları işlemesiyle ayrılırken öğretmenin ekonomik durumlarını yansıtması açısından Kartal Tibet'in yönettiği *Öğretmen* (1988) filmiyle benzerlik göstermektedir.

Bazı ülkelerin örgütsel yapılarından kaynaklanan öğretmenlerin işçi statüsünde okul okul gezip iş aramaları filmin çekildiği ülkeler açısından sorun olarak işlenmesi de değersel olarak öğretmenlik mesleğini yıpratır niteliktedir. Christophe Barratier'in yapımını üstlendiği *Les Choristes* (2004), Randa Haines'in yapımını üstlendiği *The Ron Clark Story* (2006), Tony Kaye'in yapımını üstlendiği *Detachment* (2011), Ali Vazirian'ın yapımını üstlendiği *Khoda Nazdik Ast* (2006) ve Samira Makhmalbaf'ın yapımını üstlendiği *Blackboards* (2000) bu temayı işleyen filmlerden bazılarıdır.

Bu filmlerde ortaya çıkan ortak özellik, öğretmenlik mesleğinin seçkin bir meslek olmaktan öte sürekli kendini kanıtlamak zorunda olan taşeron rolüyle işlenmiş olmasıdır. Kültürel değeri bakımından Anadolu'nun medeniyet kodlarıyla uyuşmayan bu olgu Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Fransa gibi ülkelerde öğretmeni teşvik eden, ona rekabet etme hissi kazandıran bir öge olarak ele alınmıştır.

Diğer taraftan eğitim sisteminin örgütsel ve yönetsel sorunlarının birlikte işlendiği sistem eleştirisi filmleri daha kapsamlı bir niteliğe sahiptir. Matt Ross'un yapımını üstlendiği Rusya menşeli *Captain Fantastic* (2016), Rajkumar Hirani'nin yapımını üstlendiği Hindistan menşeli *3 Idiots* (2009), Dennis Gansel'in yapımını üstlendiği *Die Welle* (2008) ve François Truffaut'ın yapımını üstlendiği *Les quatre cents coups* (1959) filmleri bunlardan en dikkat çekenleridir.

Ele alınan sorunlar boyutuyla bir diğer boyut, filmlere yönetsel olarak konu olanlardır. Bu kategoride işlenen konuların başında ise disiplin gelmektedir. Disiplin çoğu zaman okuldaki taşkınlığın önlenme sebebi olan ya da başarıya giden yolda geleneksel metotlara olan bağlılıktan ileri gelen yönetim anlayışından kaynaklanmaktadır. Ancak, bu disiplin çoğunlukla filmlere konu olan yönüyle genellikle okul yönetimi tarafından uygulanmaktadır. Başarı temelli bir disiplin anlayışı ise yönetsel olarak öğretmenlerin öğrencilerini motive eden bir unsur olarak kullanılmaktadır. Öğretmenin disiplini öncelendiği bu tarz filmlerde öğrenci yeteneklerinin doruğa çıktığı gözlemlenmiştir. Matt Ross'un yapımını üstlendiği *Captain Fantastic* (2016), Damien Chazelle'nin yapımını üstlendiği *Whiplash* (2014), Stephen Daldry'nin yapımını üstlendiği *Billy Elliot* (2000) ve Doug Atchison'un yapımını üstlendiği *Akeelah and the Bee* (2006) bu kategorinin en çarpıcı filmlerindendir.

Üstün meziyetlerin açığa çıkarılmasını disiplin üzerinden işleyen bu tarz film yapımlarının çoğunluğunun Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve İngiltere merkezli olduğu önemli bir ayrıntıdır. Amerika Birleşik Devletleri menşeli olan *Whiplash* (2014) filmine konu olan yeteneğin ortaya çıkması, öğretmenin öğrenciye yol göstererek ufuk ve imkânlarını hissettirmesiyle oluşmuştur. Yine bu tarz filmlerin ortak özelliği, sıradan olmaktan öte özel olmaya vurgu yapmasıdır. Meşhur, “Başarısız insan yoktur, eğitimsiz insan vardır” tabiri bu filmlerde kullanılan en sık cümlelerdendir.

Benzer bir kategori de öğretmenin meziyetlerine dayalı öğrenci potansiyelinin geliştirilmesine dayanmaktadır. Filmlerde işlenen yönüyle öğretmen, bilge kişiliğini kullanarak öğrenciyi geleceğe taşımaktadır. Amir Khan’ın yapımını üstlendiği *Taare Zameen Par* (2007), Gus Van Sant’ın yapımını üstlendiği *Good Will Hunting* (1997), Sanjay Leela Bhansali’nin yapımını üstlendiği *Black* (2005) en yetenekli öğretmen filmlerine öncülük etmektedir.

Bu filmlerde öğretmen faktörü öyle ileri düzeydedir ki *Black* (2005) filminde olduğu gibi öğretmen rolündeki Debraj Sahai tüm hayatını hem kör hem de sağır olan öğrencisine adamıştır. Debraj Sahai, hayata dair hiçbir tahayyülü olmayan öğrencisi Michelle McNally’nin tüm kabiliyetlerini açığa çıkarır, ona büyük bir misyon yükler ve hatta daha da ileri giderek üniversiteyi bitirmesini sağlar.

Yine öğretmen kabiliyetlerinin öne çıktığı sınıf hâkimiyetine, performansa, başarı temeline, şiddetsiz çözümlere ve bir umut felsefesine dayanan eğitimin yönetsel özelliklerinin baskın olarak işlendiği filmler, sinemaya en çok konu olan ve en çok çekilen yapıtlardır. Peter Weir’in yapımını üstlendiği *Dead Poets Society* (1989), Christophe Barratier’in yapımını üstlendiği *Les Choristes* (2004), John G. Avildsen’in yapımını üstlendiği *Lean On Me* (1989), James Clavell’in yapımını üstlendiği *To Sir, with Love* (1967), Randa Haines’in yapımını üstlendiği *The Ron Clark Story* (2006), Dennis Gansel’in yapımını üstlendiği *Die Welle* (2008), Denzel Washington’un yapımını üstlendiği *The Great Debaters* (2007), Richard La Gravenese’nin yapımını üstlendiği *Freedom Writers* (2007), Philippe Falardeau’nun yapımını üstlendiği *Monsieur Lazhar* (2011), Ramón Menéndez’in yapımını üstlendiği *Stand and Deliver* (1988), Mustafa Uğur Yağcıoğlu’nun yapımını üstlendiği *Son Ders: Aşk ve Üniversite* (2008) ve Michael Hoffman’ın yapımını üstlendiği *The Emperors Club* (2002) bu kategorinin prestijli filmlerindendir.

Bu tarz filmlerin en belirgin özelliği öğretmenin; zor bir sınıfa hâkim olma becerisine, kendini öğrencilerine kabul ettirmesine, akademik veya ahlaki bir edinin kazandırmasına ve nihayetinde ülkesine faydalı olma idealini benimsetmesine dayanmaktadır. *To Sir, with Love* (1967) filmi bu özelliklerin ortalamasını yakala-

miş bir kurguya sahiptir. Öğretmen Mark Thackeray başka okullardan atılan öğrencilerin toplandığı yaramaz bir sınıfla baş etmek durumundadır. Öğrencilerin akademik ve nezaket seviyesi oldukça düşüktür. Ancak film, öğretmenin öğrencilere iç disiplin ve erdemsel hasletleri kazandırması senaryosu üzerinden başarıya ulaştırılan eğitsel bir uzantıya sahiptir. Öyle ki filme konu olan öğrencilerin velileri bile artık sorunlarını öğretmenleri üzerinden çözmeye girişirler.

Sinema dünyasında toplumsal bir vaka olan yoksulluk; eğitim temalı filmlere kalabalık ve birleştirilmiş sınıflar, donanım ve fiziki yapı eksiklikleri, okulların finansman sorunları ve harçlar, taşınabilir eğitim gibi olgularla yansımıştır. Bu kategoriye giren filmlere de daha ziyade Türkiye, İran ve Hindistan menşeli yapıtlarda rastlamak mümkündür.

9. Sonuç

Kurumlar sosyolojisi açısından günümüzde, hayatımıza doğrudan etki eden iki temel yapı vardır. Bunlardan biri insanın her türlü tekâmülünü üstlenen ve medeniyetini ihdas eden eğitim; diğeri de insanın kendisini bir varoluş biçimi olarak ortaya koyduğu sanat ve medyadır. Bunlar insanda biri içe bakış diğeri ise dışarıya bakış olarak beliren tamamlayıcı bir diyalektiğe sahiptirler.

Eğitim, nihayetinde devletin, halkının güvenini sağladıktan sonra kurumsallaşmasını istediği öncelikli kurumlardan biridir. Eğitim kurumu içerisinde, yapının örgütsel ve yönetsel meseleleri, eğitimin ana omurgasını oluşturmaktadır. Hiyerarşi ve yönetim mekanizması bu yüzden doğru bir anlayışa dayanmalıdır. Düzen teorileri açısından bu anlayışın karşılık bulduğu bazı olmazsa olmaz sembol kavramları vardır. Adalet, ahlak, liyakat, istişare ve fırsat eşitliği bunların başlıcalarıdır. Sistemin aksamasına veyahut çökmesine sebebiyet verecek olan da bu kavramların üstelenmemesi veya imtiyaz, menfaat, çıkar veya çoğunluk gibi tahakküme ve tekebbüre dayalı yeni bir anlayışla benimsenmesidir. Eğitim bu noktada sistem argümanlarının en belirgin olarak işlendiği ve toplumda doğrudan karşılık bulduğu müstesna bir alandır.

Diğer yandan ele alınması gereken önemli bir alan da sanat ve medyanın çağımızda doruğu olan ve devletlerin elindeki en güçlü silahlardan ve kozlardan biri hâline gelen sinemadır. Sinema sadece bir görüntü ve sesler birleşeni değil, çok boyutluluğuyla insan hayatına doğrudan yön veren bir güç ve medeniyet savıdır. Bugün sinema; kültürlerin, zihniyetlerin ve algıların en ciddi taşıyıcısı, en iddialı alanıdır. Toplumları eğitmenin, insanlığa mesaj vermenin, temel bir anlayış kazandırmanın önemli bir adresidir.

Sinema ve eğitim alanlarındaki ilişki, devlet eliyle gerçekleşen bilinçli bir dönüşüm aracı olarak ele alındığında, faydaları ve etkileri bakımında yadsınamaz bir niteliğe sahiptir. Bu noktada sinemanın eğitici yönünün tahdidinde eğitim sisteminin örgütsel ve yönetsel sorunlarının işlenmesi hem önemli bir açığı kapatmakta hem de ilgili mevkiileri amaca matuf motive etmektedir.

Örnekleme dâhil edilen filmler çerçevesinde devletlerin eğitim kurumlarına zeval getirilmeden maksimum bir mahremiyetle eğitimin örgütsel ve yönetsel sorunlarını içeren temaları doğrudan netice alıcı bir biçimde işlemiş olduğu görülmektedir. Bu yönüyle sinemanın, eğitim kurumsalı açısından büyük bir imkâna sahip olduğu vazih durumdadır.

Eğitimle ilgili sinemaya konu olan özellikle sistem eleştirisi, okul yapısı, öğretmen-öğrenci ve öğretmen-yönetim ilişkileri gibi konular ülkelerin reel eğitim kategorilerini ve gelişmişlik düzeylerini de göstermektedir. Ele alınan ülkeler açısından bu durum temaya ve filmin genel kurgusuna/senaryosuna doğduran etki etmiştir. Bu çalışmanın kapsamı dışında kaldığı için sadece değinilen sinema ve eğitim üzerinden ülkelerin gelişmişlik düzeylerini gösteren bir korelasyon kurma, özgün bir çalışma çıkarılması bakımında önerilebilir.

Filmlerde bir aktör olarak öğretmenin, senaryonun merkezinde veya merkeze en yakın olan noktasında gerek örgütsel olsun gerekse yönetsel her zaman var olması rastlantısal değildir. Eğitimin taşıyıcıları, yöneticileri ve etken unsuru olmaları bakımından öğretmenler, bütün ülkelerde eğitim temalı filmlerin olağan failidirler. Bu bakımdan öğretmenin olmadığı eğitim temalı bir film olmamasına karşın, öğretmeni merkeze alan veya onun herhangi bir alanla münasebetlerini konu edinen filmlerde öğrenciyi ya da sistem sorunlarını işlenmemesi muhtemeldir.

Ülke bazında karşılaştırılabilir nitelik taşıması bakımından filmlerde ülkelerin eğitim sistemlerinin farklı olmasından kaynaklanan durumlarına istinaden öğretmenlerin eğitim sistemi içerisindeki atama ya da iş bulma arayışı gibi yapısal sorunların bariz farklılığa sahip olduğu gözlemlenmiştir.

Yine ülkelerin karşılaştırılması minvalinde dikkat çeken diğer önemli bir husus da konu olarak disiplinin işlenmesidir. Disiplin, gelişmişlik göstergesi ilişkisiyle bağlantılı olarak ülkeler açısından farklı formlarda işlenmiştir. Bazı filmlerde sınıf/okul otoritesi bağlamında, bazı filmlerde başarı aracı bağlamında, bazı filmlerde ise iç tutarlılık veya erdem bağlamında konu olmuştur.

Diğer taraftan sinema çok yönlülüğüne namzet eğitim temalı filmlerde dolaylı olarak birçok konuyu gündeme taşımıştır. Bu yönüyle de toplumsal meseleleri değerlendirmek ve rasyonalize etmek açısından sosyolojik bir değer, tarihî bir vesikadır.

Sonuç olarak eğitim sistemlerinin örgütsel ve yönetsel sorunlarının sinemaya konu olması bir devlet politikası olarak belirlendiği gibi millî bir mesele olarak da telakki edilmiştir. Bu yönüyle sinema içte ve dışta hem eğitim hem de propagan- da amacıyla araçsallaştırılmıştır, konu olmaktan çok konulaştırılmıştır.

Kaynakça

- Adadağ, Ö. (2012). Ulusu Eğitmek: İki Dünya Savaşı Arası Dönemde Eğitici Sinema. *Gala-tasaray Üniversitesi İletişim Dergisi* (17), s. 29-61.
- Başdemir, H. Y. (2012). Türk Eğitim Sisteminin Yapısal Sorunları ve Bir Öneri. *Liberal Düşün- ce Dergisi* (67), s. 35-53.
- Corliss, R. (2011, Ocak 3). *All-Time 100 Movies*. 10 Mayıs 2017 tarihinde [www.time.com: http://content.time.com/time/specials/2007/0,28757,1662224,00.html](http://content.time.com/time/specials/2007/0,28757,1662224,00.html) adresinden alındı
- Cündioğlu, D. (2015). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı.
- Çağlayan, T. A. (2012). *Türkiye’de Sinema Politikası*. 15 Mayıs 2017 tarihinde [www.kame- raarkasi.org: http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinema- politikasi.html](http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinema-politikasi.html) adresinden alındı
- Efendioğlu, E. (2013). *Türk Sinemasında Öğretmen İmajı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İs- tanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (33), s. 57-71.
- Güçhan, G. (1993). Sinema Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi* (12), s. 51-71.
- Gül, G. (2009). *Sinema Devlet İlişkisi: Dünyadan Örnekleri ve Türkiye*. 22 Mayıs 2017 ta- riğinde [www.kameraarkasi.org: http://www.kameraarkasi.org/makaleler/ makaleler/sinemadevletiliskisi.pdf](http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadevletiliskisi.pdf) adresinden alındı
- Gülşen, E. (2011). *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: Külliyyat.
- Gür, B., & Çelik, Z. (2009). *Türkiye’de Millî Eğitim Sistemi: Yapısal Sorunlar ve Öneri- ler*. Ankara: SETA. 24 Mayıs 2017 tarihinde [http://file.setav.org/Files/ Pdf/20121126140909_seta-turkiyede_milli_egitim_sistemi.pdf](http://file.setav.org/Files/Pdf/20121126140909_seta-turkiyede_milli_egitim_sistemi.pdf) adresin- den alındı
- Kaşkaya, A. (2013). *Okul ve Öğretmen İçerikli Sinema Filmlerinin Öğretmen Adaylarının Pedagojik İnançları ve Eleştirel Yansıtma Becerileri Üzerine Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Anka- ra.
- Kocadaş, B. (2004). Kitle İletişim Araçları Eğitim İlişkisi. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi IV* (2), s. 129-135.
- Kösterelioğlu, İ., & Bayar, A. (2014). Türk Eğitim Sisteminin Sorunlarına İlişkin Güncel Bir Değerlendirme. *The Journal of Academic Social Studies* (25), s. 177-187.
- Kutay, U. (2011). *Sinema Politik Sosyo Semiyoloji Notları*. İstanbul: Es.
- Maktav, H. (2001). Türk Sinemasının Üniversiteye Bakışı. *Birikim Dergisi* (142-143), s. 139- 143.
- Meriç, C. (2015). *Kültürden İrfana*. İstanbul: İletişim.
- Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. İstanbul: Oğlak.
- Morgan, G. (1998). *Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metafor*. İstanbul: BZD.

- Önder, S. & Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (2), s. 113-135.
- Özgünay, D. K. (1995). *Türkiye’de Yapılan Sinema TV Eğitiminin Toplum Etkisi Amaçları Sorunları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkul, G. E. (2011). *Türkiye Radyo - Televizyon Kurumu’nun Çocuklara Yönelik Yayın Politikaları ile Millî Eğitim Bakanlığının Eğitim Politikaları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Teyfur, M. (1995). Türk Millî Eğitim Sisteminde Amaçlar Sorunu. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 1 (3), s. 461-464.
- Topçu, N. (2012). *Kültür ve Medeniyet*. İstanbul: Dergah.
- Topçu, N. (2016). *Türkiye’nin Maarif Davası*. İstanbul: Dergah.
- Uluğ, F. (1998). Eğitim Sisteminde Değişime Yapısal Uyum Sorunları. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 4 (14), s. 153-166.
- Ulusoy, N. (2006). *Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yetişkin, E. (2010). Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 5 (2), s. 95-116.
- Yılmaz, K., & Altınkurt, Y. (2011). *Öğretmen Adaylarının Türk Eğitim Sisteminin Sorunlarına İlişkin Görüşleri* (Cilt 8). Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi.
- Yorulmaz, B. (2010). *Sinema ve Din Eğitimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yurdigül, A. (2014). Eğitim Olgusunun Sinematografik Anlatıdaki Yeri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi: “Bal” Filmi Örneği. *EKEV Akademi Dergisi* (60), s. 487-502.
- Yüksel, N. A. (2015). Kültürel Bir Ürün Olarak Türkiye’de Sinema Filmlerinde Okul, Öğretmen ve Öğrenci Temsilleri. *Global Media Journal TR Edition*, 6 (11), s. 1-17.

Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi

ERKE KESOVA

Öz

Batı kendini tarihsel anlamda Doğu'ya yönelik üstünlüğü üzerinden tanımlar. Batı'nın kökleri Rönesans'a kadar giden Aydınlanma'yı yaşamış olması aydın kavramını da Batı'ya özgü kılar. Bu süreç Katolik Kilisesi'nden kopuş ve sekülerleşmenin de başlangıcını tayin eder. Bu anlamda Batı'dan aşağı görülen Doğu'da (İslam inancının yoğun yaşandığı coğrafya) aydın olma çabası, çelişkili bir durumdur; çünkü Doğu, Batı ile aynı süreçlerden geçmemiştir. *Kış Uykusu* filmi ise Aydın adlı başkarakteriyile Batılılaşma çabası yüzyılı aşmış bir coğrafyada aydın olma hâlini Batı'nın Doğu'ya baktığı bir gözle inşa eder. Aydın karakteri de kendi yaşadığı topluma, kendisi de Doğu'ya ait olmasına karşın bir Batılı olarak bakar. Batılı olduğu yanılmasına kapılır. Film tüm görsel-işitsel ayrıntılarında bu durumu ifşa etmek amacıyla inşa edilmiştir. Sinemamızın tiyatroya öykündüğü uzun yıllar başkarakterin eski bir tiyatrocunun üzerinden, Türk tiyatrosunun tarihine gönderme yapmaktadır. Metnimizin bir iddiası da yönetmenin de filmi tasarlayış biçiminin anlattığı başkarakterin yaşamına paralel olmasıdır. Böylece yönetmen kendisini de Doğu'da aydın olma hâlinin bir parçası hâline getirmiştir, yönetmenin bir bakıma kendisini anlattığı iddia edilebilir.

Anahtar Sözcükler: Batılılaşma, Aydın, Türk Tiyatrosunun Tarihi, Batı, Doğu

Imagery of Turkish Intellectual in Winter Sleep

ERKE KESOVA

Abstract

The West defines itself through its superiority to the East in the historical sense. The intellectual concept that the roots of the West have experienced in the Enlightenment which goes back to the Renaissance also makes it unique to the West. This process separates the Catholic Church and determines the beginning of secularization. In this sense, it is a contradictory effort to be an intellectual in the East (the geography where Islamic beliefs live intensely), which is seen down from the West, because the East has not gone through the same process as the West but Westernization struggle continues in this region for more than a century. *Winter Sleep* builds on a vision of the West, Aydın (Turkish intellectual and leading actor's name) looks at his own society as a Westerner. He gets illusion that he is Western. The film was built to expose this situation in all audiovisual details and also for many years the story of Turkish Cinema has been emulating theatre, in relation to this situation the film refers to history of Turkish Theater through an old theatre actor who is contrived attitudes. One claim of our text is that the director created a film grammar parallel to what he tells. It can be argued that the director described himself as a part of the enlightenment in the East and talked about himself through film in a way.

Key Words: Westernization, Turkish Intellectual, History of Turkish Theatre, West, East

1. Giriş

Batı ve Doğu ayrımı modern çağdaki pek çok metinde karşımıza çıkmaktadır. Avrupa kendisini Batı olarak adlandırdığı için Doğu da Batı'nın tutumuna göre şekillenmektedir. Batı'nın üstünlüğü üzerinden kurgulanan bir dünyada Doğu genel olarak küçümsenen, hor görülen (Said, 1998: 13) ve bir gün Batı gibi olduğunda içinde bulunduğu kötü, yanlış, zararlı durumu terk edecek bir yer olarak tasvir edilir.

Oysa Batı her zaman salt gelişmişliği onun doğusunda kalan coğrafyalar da salt geri kalmışlığı temsil etmeyebilir. Batı-Doğu ayrımı, çoğunlukla Avrupa'yı Batı olarak konumlandıran anlayış ile coğrafi olarak Avrupa'nın doğusunda kalan coğrafyalar üzerinden şekillenmektedir. Bu ayrım kendi içinde de bazı yapıyıklar barındırmaktadır. Örneğin, Avrupa'dan bakıldığında Avustralya ya da Japonya da doğuda kalmaktadır. Burada asıl dikkat çekici olan Batı'nın kendinden farklı olarak ilk bakabileceği coğrafyalarda, Batı'nın yakın doğusunda İslam ülkelerinin var olduğu gerçeğidir.

Bu ülkelerin başında da Türkiye gelir (Dicleli, 1995: 530). Türkiye bir imparatorluk olan Osmanlı mirası üzerinde kurulmuştur. Osmanlı ise tarihte bugün Batı olarak adlandırılan coğrafyanın sınırlarına kadar genişleme göstermiş, Viyana kapılarından geri dönmüş, yaşadığı gerileme ve çöküş Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla neticelenmiştir. Osmanlı yanı başındaki Batı'nın yüzyıllara varan modernleşme sürecini dinin de önemli yer tuttuğu birtakım kültürel faktörler sonucu yaşayamamış, bu yüzden geri kaldığını fark ettiğindeyse iş işten çoktan geçmiştir.

Tarihi geçmiş zaferlerin ve medeniyetlerin çok yakınında olsa da eski görkemini kaybetmiş köhne ve bir enkaz yığınının üzerinde şekillenmiş bugünkü Türkiye sınırlarında kalan coğrafya (Pamuk, 2012: 99-100) Batı'nın üstünlüğünü kabul etmekle yetinmiştir. Osmanlı çökmeden hemen önce Tanzimat Fermanı gibi hamlelerle Batılılaşmaya çabalarken Batılılaşmanın taşıyıcısı olan aydın kesim de içinde yaşadığı toplumun Batının kültürel devrimlerini yaşayamasa da yaşamış gibi görme varsayımını benimsemiştir. En azından aydın, Batılı olduğu kabul edilen biridir ve toplumu da Batılılaştıracaktır. O aydın da Batı'yı örnek alan bir Doğuludan ibarettir, bir Doğuludan Doğu toplumunu Batılılaştırması istenmektedir.

Osmanlı'nın gerileme sürecinde fark edilen pek çok alanda Batı gibi olunması gerektiği anlayışı, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte her alanda Batı'yı örnek olan bir ülkenin kuruluşuyla daha keskin bir viraj almıştır. Türkiye tarihi bir yönüyle yaşadıkları yerin her alanda Batı gibi bir ülke olduğu görünümü veren Cumhuriyet aydınlarının tarihidir. İzleri Cumhuriyet öncesine gitse de özünde Cumhuriyet'in getirdiği aydınının tipik görünümü metinde 'Türk aydını' olarak karşımıza

çıkar. Aydınin ulaşmaya çalıştığı ideal ile toplumun mevcudiyeti arasındaki derin ayırım hiçbir zaman kapanamamıştır. Bu derin anlayış farkı da toplumun kadim ve içinden çıkılmaz çelişkilerinden biri olarak yerini alır. Bu bağlamda Türk sinema tarihinin 1914'te *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin* yıkılışının filme alınmasıyla başlatıldığı (Evren, 2003: 44) ve sinemamızın yüzüncü yılında gösterime giren *Kış Uykusu* (2014) filminin başkarakterinin adının Aydın olması da göz önüne alındığında bu filmin Türk aydınının tarihsel çelişkileri üzerine kesitlerden oluştuğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Kış Uykusu filminin içeriğindeki görsel-işitsel kodlara bakıldığında Nuri Bilge Ceylan sinemasında daha önce de izleri görülen merkez-taşra gerilimiyle birlikte, filmin içindeki filmin yönetmenini daha da görünür hâle getiren yeni bir biçim orta çıkmıştır. Burada artık daha net biçimde merkez-taşra gerilimi Batı-Doğu geriliminin dışavurumunu ifade etmektedir. Bu ayırımdan hareketle Türk aydınının tarihsel konumunun filmde nasıl tasarlanıp izleyiciye aktarıldığı anlaşılmalı çalışılırken yönetmenin de nasıl bir konum aldığı ortaya çıkacaktır.

1.1 Batı-Doğu Ayrımında Türk Aydın

Dünya tarihinde Rönesans, Reform, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi kırılmalar yaşanmıştır. İtalya, Almanya, Fransa ve İngiltere'nin öncülük ettiği bu hareketlere bakıldığında bugün Avrupa'nın dünya üzerinde gelişmiş ve örnek alınması gereken bir coğrafyanın adı olması gerektiği sonucuna varılabilir. Kültürel ve teknolojik devrimler yaşayan Avrupa, kendini ileri bir medeniyet olarak görürken Avrupa kültürüne ait olmayanları kendisinden aşağı görmüştür. Avrupa kendini Batı olarak gördüğü için karşıtını da Doğu olarak isimlendirir. Bununla paralel olarak Avrupalı-Avrupalı olmayan ve Hristiyan-Müslüman karşıtlıklarının onlar için diğer karşıtlık kurma biçimleri olduğu söylenebilir.

Enver Abdülmelik hâlâ Avrupa hegemonyasındaki bir dünyada yaşadığımızı ifade ederken Avrupa merkeziliğin temel yanlısının Rönesans ile başlayan ilerlemenin evrensel olması sebebiyle Avrupalı olan her şeyin (modern bilim ve teknik) evrensel olduğu düşüncesi olduğunu belirtir (2014: 66). Bu ayırım oryantalist bir ayırım biçimidir. Doğu'nun insanları, gelenekleri, akli, kaderi vs. hakkında özcü ifadelerde bulunan her metin de bu bağlamda değerlendirilebilir (Clifford, 2014: 139).

Batı dışı toplumları açıklamak için Batı'nın yerine konan Avrupalılık ruhu, ilerlemeci ve ulaşılması gereken bir tarihsel çizgi olarak sunulur. Bu çizgi kökleri Antik Yunan ve Roma İmparatorluğu ile atılan, Rönesans, Aydınlanma ve sanayileşme aşamalarından geçerek günümüze ulaşan bir çizgiyi ifade eder. Avrupalılık öncesi Batı, Hristiyan birliğine rağmen ulusal parçalanmalara maruz kalır ve Doğu ile ilişkisini de bu parçalanmışlıklar üzerinden anlamlandırır. Bu noktada Batı bütünlüğe

vardıktan sonra 'öteki'nin yani Doğu'nun da bütünlenerek algılandığı, Doğu'nun yerini öncelikle İslam'ın aldığı söylenebilir (Süphandağı, 2004: 44). Berkes'in ifadesiyle Doğu uygarlığı İslam geleneği, Batı ise çağdaş uygarlık olarak tasavvur edilir. Doğu hayatın her alanında din geleneğinden gelen kurullarla hareket eder. İslam uygarlığı çağdaş sistemde yaşayamaz bir uygarlık olarak görülür (2017: 326) ve modernleşmenin yanı sıra her alanda ilerlemeyle ilişkili tüm kavramların Hristiyanlıkla yakından ilgili olduğuna dair genel bir kabul vardır.

Avrupa için Doğu'nun, kendi gibi olmayan yakın doğusu üzerinden tanımlandığı ve burada da genelde İslam'ın yer aldığı ortadadır. Bu olumsuz Doğu algısı bir dönem Avrupa'nın doğusunda yer alan sosyalist ülkeler üzerinden de gerçekleşmiştir (Iordanova: 2007). Ancak orada sosyalizmin öncesi ve sonrasında Avrupa'nın parçası olarak görülen ülkeler yer alır. Sadece ideolojik nedenlerden ötürü bir dönem Batılı bakış onları Avrupa içinde görmemiş, demir perde ülkeleri olarak adlandırmıştır. Topraklarının büyük bölümü Asya kıtasında yer alan Rusya için de aynı durum geçerli denilebilir. Buna karşılık Osmanlı Devleti Avrupa'nın belli ölçüde içine kadar giren, Avrupa'ya en yakın doğu olarak adlandırılmıştır. Osmanlı bugünkü Avrupa topraklarının bir kısmında varlığını sürdürmüş olsa da Avrupa ile bütünleşememiş bir imparatorluk olarak dikkat çekmektedir. Bu bütünleşemenin nedenlerinin başında da İslam dini öne sürülmüştür. Osmanlı nüfusunun belirleyici çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu bir devlettir. Avrupa her ne kadar Aydınlanma süreciyle beraber seküler kültürün taşıyıcısı olsa da o kültürün köklerinde Hristiyan inancı olduğu açıktır (Kılıçbay, 1995: 178). Hatta Hristiyanlığın özellikle Protestan mezhebinin Avrupa'nın sekülerleşmesi sürecinde katkısı olduğu ifade edilebilir. Aydın kelimesiyse Kilise'den, özellikle de Katolik kilisesinden kopuşu temsil eder (Olgun, 2012: 149). İslam kültürünün içindeki Türk aydınının kilise ile arasına mesafe koyup aydınlanmış biri olmasını beklemek mantıklı değildir. Bunun gerçekleşmesi için Türk aydını öncelikle bağlarını koparması gereken bir kilisenin varlığına ihtiyaç duymaktadır ama böyle bir kiliseyi Türkiye gibi egemen kültürü İslamiyet'e dayanan bir ülkede bulamaz. Ancak, aydın kavramının tarihsel karşılığı budur. Böyle olunca da özü Hristiyan olan bir anlayışın bu topraklarda aydınlar vasıtasıyla yetişmesini istemek aydını ister istemez tepeden inmece bir noktaya fırlatmaktadır (Kılıçbay, 1995: 178).

Bugünkü Türkiye topraklarındaki ilk Batılılaşma çabalarının nedenine bakıldığında, bilim ve kültürdeki başarısızlık değil, savaşlardaki başarısızlıklar dikkat çeker. Osmanlı Devleti 1. Batılılaşma diye adlandırılan 1774-1820 arasında Batı karşısındaki yenilgilerin askerî sebeplerden kaynaklandığını düşünüp Batılılaşma hamlelerine ilk olarak o cepheden yaklaşır. 1826'da yenilginin salt askerî sebeplerden kaynaklanmadığı çok yönlü olması gerektiği anlaşılır, 1839'da Tanzimat Ferma-

n'ının ilanıyla beraber Batılılaşma çabaları hız kazanır (Süphandağı, 2004: 152-153). Niyazi Berkes'e göre Batılı gözlemciler, Hristiyanlığın dışındaki bir dinde yenileşme çabalarının din bariyerine çarptığını söylerler, onlara göre çağdaşlaşma süreçlerinin incelenmesinde kullanılan yöntemler dahi Hristiyanlıktan gelmektedir. Yine Berkes Türkiye'nin çağdaşlaşma konusundaki tarihsel talihsizliğini din engelinin yanı sıra gelenekselliğe bağlar. Ona göre Osmanlı'da geleneksellik Tanrı tarafından konulan değiştirilemez bir düzen anlayışı üzerinden tanımlanır. Bu tür bir devleti de sadece Tanrı'nın koyduğu düzen gerçekleştirir (2017: 29-30).

Türk aydını adında bir olgudan bahsedilecekse yaşadığı coğrafyadan ötürü birinci beslenme kaynağının İslamiyet olduğu gerçeği karşımıza çıkar. İslamiyet'in Anadolu'ya geldiğinde burada başka kültürlerin olduğu, başka deyişle İslamiyet'in bir boşluğun üzerine oturmadığı belirtilmelidir. İslam Anadolu'ya geldiğinde var olan kültürleri zimmetine geçirmiştir. Böyle bir tarihsel faktör mevcut çelişkiyi besler. Türk aydınının birinci beslenme kaynağının İslami kültür olması Batılılaşma sürecindeki bir bölünme hatta travmadır. Bugün mevcut kültürlerin yerine İslamiyet'i ikame eden bir coğrafyada Türkiye, aydınından özü Hristiyan olan bir kültürün taşıyıcısı olmasını beklemiştir. Türkiye, Osmanlı kaftanını çıkarıp Türkiye paltosunu sırtına geçirerek çok hızlı bir dönüşüm yaşamış ve kısa süredeki bu aşırı Batılılaşma çabasında aydın sınıf konum alamamıştır. Cumhuriyetçilik de Batı'dan getirilen ve Doğu'ya ait olmayan egzotik bir bitki gibidir. Köklerinin toprağın derinliklerine inmeden çiçek açmasının beklenmesi de Batılı değerlerin taşıyıcısı konumundaki aydın sınıfın temel çelişkisi olur (Toynbee'den aktaran Türkdoğan, 2003: 41).

Türk aydını kendi ülkesine o ülkenin içinden Batılı gibi bakma çabasıdadır (Süphandağı, 2004: 179-204). Aynı zamanda bu Batıcı ve Batılılaşma yanlısı aydının Batı'yı Doğulu şekilde okuması anlamına gelir (Kılıçbay, 1995: 178). Batı yüzyıllara varan devrimlerini çok ağır şartlarda sırtına yüklemiş, kazandığı değerlerin hakkını verirken daha önceki görkemli uygarlıkları aşan pek çok zenginlik sergilemiştir (Karakoyunlu, 1995: 120). Buna karşılık geleneksel değerlerinden kurtulamayan Türk aydını iki arada bir derede kalmış, kısacası iki yüzlü bir görünüm sergilemektedir. Kendi ait olduğu topluma sanki oraya ait değilmiş gibi bir görüntü verirken toplumdan da giderek uzaklaşmış ve yalnızlaşmıştır.

Türk aydını aydınlatmaya soyunmuştur, bu görevi yerine getirmekle uğraşırken kendini aydınlatamamış ve karanlıkta kalmış gibidir. Refah, bilim ve teknolojinin getirdiği bütün imkanlara Batılılaşarak kestirme yoldan ulaşmaya çalışılmıştır. Böylece Batılılaşmanın gösteriden öteye taşınamaması ülkenin kaderine dönüşmüştür (Karakoyunlu, 1995: 104; Süphandağı, 2004: 37). Bu noktada Batılılaşmayı seçmemek bir çözüm müdür? Muasır medeniyet en nihayetinde Batı'dır. Mevcut

şartlarda Batılılaşmak aydından tiyatro sanatının sembolü olan iki maskeyle rol yapmasını istemektedir. O yüzden Türk aydını rol yapmak üzerinden tanımlanabilir, aydın o maskeleri takıp kendinin toplumdan nasıl da izole olduğunu karamsar karamsar izlemekte gibidir.

Doğu'ya temas eden pek çok kültürel ürün de Batılıların gözüyle Doğuluları hor gördüğü için eleştirilebilir; çünkü bu metinler genelde Batı'dan çıkar ve Batı'nın yüceliğini kabul eder, hakkını teslim ederler (Said'ten aktaran Rubin, 2014: 24). Bir Doğulu (Türk aydını) Doğu'ya temas eden kültürel bir ürün ortaya çıkardığında, bu durumu kendini de içine katarak izleyicilere sunabilir. Kuşkusuz böyle ürünlerin sayısı o kadar çok değildir. *Kış Uykusu* filmi ise Batı'nın onaylayacağı bir Türk aydını imgesini yeniden üretirken bu üretimin içerisinde aydınının bir film yönetmeni olarak kendini de eleştirebileceğinin incelikli örnekleri arasında sayılabilir.

2. Kış Uykusu: Bir Aydın Tiyatrosu

Kış Uykusu (2014) yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı bir filmidir. Film Türk aydınının tarihsel çaresizliğinin bir tür özeti gibi tasarlanmıştır. Filmin pek çok planı Batılı anlamdaki aydının bugüne kadar bu ülkede nasıl tasavvur edildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Aynı zamanda Batı'nın gördüğü Doğu imgesini mevcut sinemasal özelliklerle yeniden üretmektedir. Filmin sinemamızın yüzüncü yılına denk gelmesi de bir tür özet çıkarma işlevini tarihsel sınırlarıyla daha anlamlı bir noktaya oturtmaktadır. *Kış Uykusu*'nun Türk aydınına olduğu kadar, Batı'da ortaya çıkan bir sanatın bu topraklardaki serüvenine dair de sözü olduğu iddia edilebilir.

Filmde çok sayıda karakter vardır: Aydın, eşi Nihal, ablası Necla, Aydın'ın yardımcısı Hidayet, Aydın'ın arkadaşı Suavi, Nihal'in öğretmen arkadaşı Levent, Aydın'ın kiracıları İsmail, İsmail'in oğlu, annesi, eşi ve bir imam olan abisi Hamdi, Aydın'ın otelinde kalan Timur gibi. Ayrıca filmde Necla ve Nihal'in otelin lobisinde sohbet ettikleri ve Nihal'in Aydın'ın kiracılarıyla görüştüğü sahne dışında 196 dakikalık filmde Aydın'ın içinde olmadığı tek bir sahne yoktur. Filmin başkarakteri eski bir tiyatrocunun oğlu Aydın'dır. Mesleği bırakmış, Kapadokya'da bir otel işletmekte, aynı zamanda yerel bir gazetede yazılar yazmaktadır.

Film başkarakterinin isminin Aydın olması dikkat çekicidir. Aydın'ın kurduğu yaşama düzenini hem görsel anlamda hem de diyaloglarla anlamaya çalışırken filmin ilk sahnelerinde otele gelen motosikletli genç Timur, Aydın'a bir soru sorar ve aralarında şöyle bir diyalog yaşanır:

- "... gezi için at var değil mi bu otelde?"
- "At yok."

– “Yok mu, sitenizde at fotoğrafları var da o yüzden”

– “Hıı, o öyle görüntü olsun diye, buralarda yıllık atları çoktur da, sitenin şeyi için öyle manzara.”

Burada Aydın karakteri kendini ele vermektedir. Aslında olduğundan farklı bir görünüm sergilemektedir. Kısaca rol yapmak denebilir. Otelde at olmasa da varmış gibi bir görüntü verir. Sonuçta Türk aydını içi boş olduğundan ancak işin gösteri tarafında kendine yer bulabilmiştir. Onun için Batılılaşmak da bir gösteriden ibarettir (Karakoyunlu, 1995: 104).

Türk aydını en nihayetinde kendisi olma şansını çoktan kaybetmiştir. O görevini yerine getirememenin travması içinde rol yaptığı bir hayatı yaşamaktadır. Batılılaşmanın taşıdığı gerçekler ile tarihsel gerçekliğimizin ikili bir yapı oluşturması (Tahir, 1990: 123) bir tiyatro oyununu andırır. Aydın, tiyatro sanatının sembolü olan ağlayan ve gülen maskeler gibi maskelerin birini çıkarır diğerini takar gibidir, bir yandan da odasındaki bu maskeler hep izleyicinin gözüne çarpar. Yönetmen bir sahnede Aydın’ın o maskeyi taktığını da izleyiciye gösterir, başka bir sahnede ise açıkça Levent öğretmen bir Çehov öyküsünden alıntı yapar ve “Biz yaşamıyoruz yani tiyatrodaki yangın sahnesi oynuyoruz” şeklinde Aydın’a veryansın eder.

Filmin ilk sahnelerinde, Aydın’ın kiracısının oğlunun attığı taş arabasının camını kırmıştır. Camın yenisini taktracak Hidayet’in Aydın’a sorduğu soru ilgi çekicidir. “Orijinal mi yan sanayi mi taktrayım” diyen Hidayet’e Aydın “Orijinali nereden bulacaksınız?” der. Hidayet de, “Zaten orijinali yok o yüzden sordum” demektedir. Film bütün olarak düşünüldüğünde aydın olmak Batı’ya ait bir kavram olduğundan aydının orijinalinin de Batı’da yaşayanı olduğu sonucu çıkar. Hidayet bu soruyla zaten olmayan bir şeyi olabilmemiş gibi sormuştur. Aydın’ın bütün hayatında yapmaya çalıştığı da budur. Azımsanmayacak bir süre Hidayet’e anlamsız gözlerle bakan Aydın, “Hadi Hidayet” deyip onu yollar.

Aydın’ı odasında gördüğümüz ilk sahnede ablası Necla ile başlayan diyalogları ilginçtir. Necla yerel gazetede yazı yazan kardeşinin son yazısını okuyup beğendiğini belirtir. Bu yazı taşradaki estetik yoksunluk üzerinedir. Aydın burada taşra insanını açıkça küçümsemektedir. Üç zeytinin dahi olsa onu elini daldırıp yemektenense bir tabağa koyup yemenin önemine değinmektedir. Burada, Ceylan’ın daha önceki filmlerinde de dikkati çeken merkez-taşra gerilimi gündeme gelir. İlk üç filmi *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) tamamen bu gerilim üzerinden şekillenen filmlerdir. İçinde aydın olanların da bulunduğu kökleri taşrada olan karakterler, kentte yaşamış ama mutluluğu yakalayamamış kendi yalnızlıklarına hapsolmuşlardır ya da taşraya bir biçimde geri dönmüşlerdir. Merkez-taşra gerilimi özünde Batı-Doğu geriliminin mikro yansımasıdır. Orhan Pamuk *İstanbul*,

Hatıralar ve Şehir adlı kitabında bu durumu en güzel dile getirenlerdendir. Kitap Pamuk'un İstanbul'a duyduğu derin aşkla yazılmıştır; İstanbul'dan ayrılıp bir taşra kentine gitmek hüzdür ama Pamuk İstanbul'a döndüğünde de o hüznün duygusundan kurtulamadığını İstanbul'un kendisinde duyumsattığı en güçlü duygunun hüznü olduğunu fark eder ve kitabı da bu yüzden yazdığını sürekli belirtir (2012). Türkiye için merkez kabul edilen İstanbul, Batı için taşradan ibarettir ve tüm Türkiye'yi taşralaştıran bir performansla sahip İstanbul'un (Bora, 2013: 43) taşra olduğu gerçeği ülkesine içeriden bakan bir aydın için ancak hüznün ve travma gibi kavramlarla anlatılabilir.

Asuman Suner, Ceylan'ın bir söyleşisinde Türkiye'nin dünyanın taşrası olduğunu ve taşra meselesini dar anlamıyla değil tüm Türkiye'yi kapsayacak şekilde düşündüğünü vurgular (2006: 119). Aydın, Necla ile konuşurken gündüz camı kıran çocuğu evine götürdüklerinde gördüğü ortamın ne kadar pis olduğunu anlatmaktadır. Orada bir imam olan Hamdi ile karşılaşmıştır. Necla ile diyalogunda bu konuya değinmekte, Hamdi'yi tanımayan Necla'ya Hamdi'nin yamuk yumuk, kılıksız, ne idüğü belirsiz bir adam olduğundan dem vurmaktadır ve sonra eklemektedir.¹ "Sen bir din adamısın çevrene cemaatine örnek olman gerekmez mi?" Burada tam da içeriden bakan Batılı bir gözle, taşra ve din bir arada ele alınırken, Aydın içinde yaşadığı taşradan kendini soyutlama eğilimi göstermektedir. Nitekim filmin sonlarına doğru diğer Ceylan filmlerindekine benzer biçimde başarısız bir taşrayı terk etme tecrübesi yaşayacaktır. Gitmek istediği yer en fazla İstanbul'dur, İstanbul başka bir taşradır, oraya gitmesinin de bir şeyi değiştirmeyeceğini fark eder ve ait olduğu evine geri döner.

Bu açıdan taşrayı temsil eden halk, millî değer ve inanç sistemine bağlı bir kültürü temsil ederken merkezi oluşturanlar halkıyla bütünleşemeyen kendini Batılı norm ve değerlerin taşıyıcısı gören bir aydın despotizminden ibaret (Türkdoğan, 2003: 556) görünmektedir. İmanın Aydın'a cam parasını ödemek için ziyarete geldiğinde sergilediği tavırlar Aydın'ın yerel gazeteye yazacağı yeni yazının konusunu din adamları olarak belirlemesine sebep olur. Aydın görünürde ev sahibini gücendirmemek için türlü çabalar gösteren bir din adamından yola çıkarak %99'u Müslüman olan bir ülke kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren din adamlarını hak etmiyor mu diye başladığı yazıyı konunun hassasiyetinden dolayı İslamiyet'in bir medeniyet ve yüksek kültür dini olduğunu söyleyerek bitirir. Batı'ya ait olan, Hristiyan köklere sahip ve İslam'ı karşıtı olarak belirlemiş aydın olma hâlimden İslam'ın yüksek kültür dini olduğunu düşünmesi beklenemez. Aydın, Necla'ya bu ifadeyi konunun hassaslığından duyduğu bir tedirginlikle eklediğini de söyler. *Kış Uykusu*'ndaki Aydın rol yapmaya kesintisiz olarak devam etmektedir, gerçeği değil

¹ Batı'dan bakana göre Doğulu; yağcılık, entrikacılık, tilkilik gibi olumsuz özelliklerle bir anılır. Doğulular kaldırımda da yolda da yürüyemezler, bir Avrupalının zekâsının kıyasına dahi erişemezler (Said, 1998: 62).

gerçek olmayanı gerçekmiş gibi yaparak görünür kılar. %99'u Müslüman olan bir toplumdaki bambaşka görünüşe sahip bir imam beklemek de bu iki yüzölçümü dışavurumlarından biridir. Belki de Aydın'ın tarif etmeye çalıştığı din adamı bir imam değil papazdır.

Aydın'ın aşağılayıcı tavrı, İmam Hamdi'nin dışında eşi Nihal'e de yöneliktir. Nihal ile ilişkileri sekteye uğramış, işlettikleri otelin farklı odalarında kalmakta, hâlen karı-koca olsalar da soğuk ve sınırlı bir iletişim kurabilmektedirler. Aydın hayır işleri yapan eşinin kandırılacağını düşünmekte, ona güvenmeyen bir tutum izlemektedir, diğer yandan eşinin Levent öğretmenle yakınlığından rahatsız olmakta, Nihal'in oda camının ardından gizli gizli eşini izlemektedir. Aslında tavırlarıyla, kendisinden açık biçimde daha aşağı gördüğü eşine kendini ait hissederek, onu kıskanır ve kaybetmekten korkar. Son tartışmalarından sonra eşine İstanbul'a gideceğini ve bahara kadar dönmeyeceğini söyleyen Aydın, eşini bırakıp gidemez ve yolda karar değiştirip önce geceyi arkadaşı Suavi'nin evinde geçirir. Sabah ise evine geri döner ve Ceylan, Aydın'ın dış sesiyle Nihal'e ilanaşına izleyiciyi tanıtır. Aslında bu itirafı da eşinin yüzüne yapmadığını, içinden yaptığını hissettirir. Hemen sonra Türk Tiyatrosu'nun Tarihi kitabını yazmaya başlar. Aydın hâlâ açıkça itiraf edemese de nereye ait olduğunu ve buradan başka yere gitmesinin mümkün olmadığını, bu kaderle barışık yaşamaktan başka çaresi olmadığını anlamıştır. Aydın'ın filmde çok defa aşağıladığı, bırakıp gidemediği Nihal'in, aslında Aydın'ın ait olduğu taşra, Doğu ya da Türkiye olduğu ifade edilebilir.

2.1. Kış Uykusu'nda Görüntünün Anlatıkları

Aydın'ın rol yapan karakteri farklı birçok kişiyle iletişimde karşımızda çıkar. Timur ile otel lobisinde tekrar karşılaştıklarında ona sorduğu sorularla ne yapmaya çalıştığını öğrenen Aydın, gencin gezi notlarını kitap olarak yayımlayacağını öğrenince kendisinin de bir kitap yazdığını söyler (aslında yazmakta olduğunu söyleyerek de doğruyu söylemez) o kitabın kalın, ciddi bir şey olacağını da altını çizer. Bahsettiği kitap Türk Tiyatrosu'nun Tarihi'dir. Bu diyalog, filmin en can alıcı noktalarının başında gelir. İzleyici Türk tiyatrosunun tarihini yazmak istediğini, üstelik bunun kalın bir kitap olacağını söyleyen Aydın'ın Türk tiyatrosuna ilişkin ilgisinin izlerini filmde görmek isteyebilir; çünkü film, Aydın'ın tiyatroya ilgisini gösteren pek çok ayrıntıyla doludur.

Sinema, öncelikle görüntünün olanaklarıyla bir şeyler anlatmaya çalışan bir sanattır ve kameranın konumlanışı-hareketleri ya da işlevsel kurgu bu bağlamda sinemayı diğer sanatlardan ayıran unsurlar olarak dikkat çeker (Andrew, 2008). *Kış Uykusu* da sinemanın bu vasıflarından yararlanmaya çalışmaktadır. Timur'a yazmakta olduğunu söylediği Türk Tiyatrosu'nun Tarihi adlı kitabı anlatan Aydın'ın

tiyatroya ilgisine karşın sözü edilen kitabı film boyunca görülmez, ancak filmin sonunda yazmaya başladığı görülür. Filmde pek çok ayrıntıya dikkat edildiğinde Aydın'ın tiyatroya ilgisine karşın Türk tiyatrosuna yönelik bir ilgisinin olmadığı rahatlıkla görülebilecektir. Film görsel olarak en zengin noktaya da buralarda ulaşır. Bahsettiğimiz ayrıntılardan biri, Aydın'ın işlettiği otelin adını William Shakespeare'ın *Othello* adlı oyunundan almasıdır. Türk tiyatrosunun tarihini yazdığını söyleyen Aydın, oteline yerli bir tiyatro oyununun adını vermemiştir. Turistik bir bölgede otel işleten Aydın, yabancıların daha çok ilgisini çekmesi için böyle bir yönetime başvurmuş olabilir ama turistlerin göremeyeceği noktalarda da bu eğilimi sürdürür.

Aydın açıkça Türk kimliğini arka plana atmaktadır. Oysa her şeye rağmen bir Fransız ya da Alman aydınının, toplumun değer sistemleriyle barışık bir Fransız ya da Alman kimliğiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Kış Uykusu'nun aydını ise İsmail Tunalı'nın "Kültür Değerleri ve Türk Aydını" adlı metninde belirttiği gibi, Türk kimliğini itinayla gizlemektedir (1995: 475). Buradaki gizi anlatmak için yönetmenin çerçeve içi ve dışı tasarımı dikkat çeker. Örneğin, izlenen filmdeki Aydın'ın odası Aydın'ın ilgisini ve mesleğini öne çıkaran detaylarla doludur. Elbette o detayların hepsi yönetmenin tasarısıdır; ancak, filmi izleyenlere sunulan bu oda Aydın'ın odası olarak sunulmuştur ve bu noktada artık Aydın'ın tasarısı olarak da görülebilir. Oysa çerçevenin içinde gerçekleşenler ile çerçevenin ardında olanlar için ayırımı söylemek mümkün değildir. Burada kastedilen yönetmenin filmin çerçevesine neleri almak istediği, karaktere hangi açıdan yaklaştığı ya da netlik-bulanıklık ayarlarını nasıl düzenlediğinin filmde gördüğümüz Aydın'ın tasarısı olmadığını bilmemizdir. Çerçeve içi ve dışı üzerine ayırt edici fark şöyle de ifade edilebilir: Odadaki eşyaları izleyiciyle beraber Aydın da görür. Oysa Aydın kamerayı görmemektedir. Bu noktada Türk kimliğini gizleyen Aydın'ın gizini yönetmen ortaya çıkarmaktadır. Aydın'ın masasında çok sayıda kitap olmasına karşın yönetmen hepsini bulanık gösterdiği için ne kadar dikkatli bakılırsa bakılsın diğer kitapların isimlerinin neler olduğunu bilmeye imkân yoktur. Buna karşın isminin okunabildiği tek kitap Türkçe sözlüktür. Yönetmen Aydın'ın Türkçe sözlükten yararlanmak durumunda hissettiğini sinemanın anlatım olanaklarıyla gösterir. En nihayetinde içinde bulunduğu ülkeyle bütünleşmemiş Aydın'ın o ülkenin diline hakim olması o kadar da kolay olmayacaktır. Bu durum Osmanlı modernleşmesinden günümüze değin aydındaki oryantalist tavrın da dışavurumudur. Bu bağlamda Batılı formatta aydın olmak ya da Batı'daki oryantalist arasında bir fark görülmez (Süphanacı, 2004: 155).

Aydın'ın odasını tasarlayışına bakıldığında ise dikkati çeken unsurların başında, odasındaki çok sayıda afiş gelir. Yönetmen evin farklı noktalarındaki bu afişleri

farklı açılardan defalarca gösterir. Yönetmen bu afişlerin görülmesi için çaba gösterir. Bu afişlere dikkat edildiğinde, Türk tiyatrosunun tarihini kalın bir kitap olacak şekilde yazdığını söyleyen Aydın'ın rol yapan tavrı afişe edilir.² Bu afişlerin bir kısmı duvardadır, duvardaki afişler: Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra'sı*, Albert Camus'nün *Caligula'sı* ve afiş üzerinde yazarı görünmeyen *The Seagull'dır*,³ *The Seagull*'ın *Martı'nın* İngilizcesi olması ve tüm afişlerin tiyatro oyunlarının afişi olması, bu afişin de Çehov'un *Martı* adlı tiyatro oyunu olduğunu akla getirir. Burada dikkat çeken, bir Türk aydınının *Martı* adlı tiyatro oyununun Türkçesini duvara asmayı tercih etme şansı olmasına karşın bunu tercih etmemesidir. Diğer duvarda asılı olan oyunlar da özel ad olarak karşımıza çıkmaktadır, farklı çevirileri mümkün değildir. Burada durumu daha da ilginçleştiren, duvarda görünür olan afişler ile daha az görünür olan yerdeki afişler arasındaki farktır. İsmi Türkçe olan afişler yerdedir. Örneğin *Aç Sınıfın Laneti* adlı oyun Türkçe olarak yerde koltuğun yanında durmakta, oyunun isminin tamamı duvardaki afişler kadar açık seçik gözükmemektedir.

Diğer dikkat çekici nokta, Aydın arkadaşı Suavi ve eşi Nihal'i odasında konuk ettiği sırada yerde ilk kez çerçeveye giren iki afiştir, birinin ismi okunamamakta diğeri- nin de bir bölümü okunabilmektedir. Bu afişlerin biraz ardında ise sehpa bulunmaktadır. Daha sonraki bir sahnede yönetmen bu afişleri önce bir sola çevrinme hareketiyle ikinci kez gösterir, daha sonraysa ilk kez gösterildiği açıya yakın bir açıdan üçüncü kez ve çok daha uzun süre bu afişler gösterilir. İkinci görüşte sehpanın öne geldiği üçüncü görüşteyse sehpanın öne gelmesinin yanı sıra Türkçe afişin kitaplığın arkasına itildiği fark edilir, geçen süre içerisinde filmdeki dikkat çekici gelişme Aydın'ın İmam Hamdi ile karşılaşması ve ondan ne kadar öğrendiğini fark ettiğini Necla'ya anlatmasıdır.

Aydın, İmam Hamdi cam parasını ödemek için kendisini ziyaret ettiğinde, bu imamın ne kadar kötü bir örnek teşkil ettiğini ablası Necla'ya anlatır ve o sırada kamera sola çevrinme yaparak yerdeki afişlerin önemli bir kısmını gösterir, sehpanın daha önce adının tamamını okumakta zorlanılan Türkçe afişin önüne doğru gelmiş olduğunu gördükten sonra Aydın bir zamanlar imamı canlandırdığı bir oyun oynadığını ve imamı karşısında görünce aslında iyi oynamamış olduğunu Necla'ya anlatır. Kendisi tiyatrodan bile imam olmak istemez ve imamı oynadığını kabul etmeme eğilimi gösterir. Aydın'ın Necla ile uzun diyaloglarından sonra

2 Çerçeve görüntüyü sınırlar. Çerçeve süregiden bir dünyada göstermek için bir yaşam dilimini seçer. Şayet kamera bir nesneyi bırakıp giderse biz o nesnenin hâlâ orada olduğunu varsayız (Bordwell, 2011: 191). Kış Uykusu ise varsayımlarımızı yıkmak üzere kurgulanmıştır denilebilir.

3 Aydın Gibi Aydın bölümünde yönetmenin kendisine dair izlerin filmde nasıl ortaya çıktığını detaylandırılacak olmaması karşın şu bilgiyi vermekte yarar vardır: Yönetmen Ceylan, Boğaziçi Üniversitesinden mezun olduktan sonra ülkesindeki tüm imkânları bırakıp Londra'ya gitmiş ve aynı saygın kişinin orada bir vasıfsız dönüşüğünü görmüştür. Kendisini Türkiye'de Batılı gibi gören yönetmen Londra'da bir Doğulu olduğunu şiddetli şekilde öğrenmiştir (Atam, 2010: 103). *The Seagull* ile eserin Rusça özgün adı yerine Londra gibi bir kentte karşımıza çıkabilecek, özellikle İngilizce çevirisi seçilmiştir.

ikisi sessizliğe bürünürler ama yönetmen planı kesmez ve tam olarak 49 saniye boyunca karşı köşeden çekime devam eder. Burada diyalog yoktur, evdeki her şey de yerli yerindedir; ancak, Aydın'ın Nihal ve Suavi'yi çağırdığında biraz geride olan sehpanın yanı sıra oradaki iki afişin yerlerinin belli ölçüde değiştiği görülür; artık Türkçe afişin daha az harfinin okunabildiği fark edilmekle beraber afişte daha önce Aydın'ın resmi gözükmekteyken afişin kitaplığın arkasına itilmesiyle Aydın artık gözükmemektedir. Aydın Türkçe isme sahip bir oyunda oynadığını gizlemek istemektedir. Yönetmenin bu afişi üçüncü kez ve uzun bir süre boyunca diyalogsuz biçimde izleyiciye gösterme çabası, bu kanaati net bir biçimde oluşturur. Burada yönetmen sinemanın görsel ayrıntıları gösterebilme gücüyle diyalogları birleştirerek ifşa etme yöntemine gitmiştir. Aslında İmam Hamdi, Batı'nın gözündeki Doğu toplumunun özelliklerini taşır. Yoksuldur, karşısındakine yaranmaya çalışmak için türlü numaralara başvurur; çamurların içinden geçer o yüzden ayakları kirlidir. O Doğulu, aslında Aydın kendisini ondan farklı görse de Aydın'ın da aynı Doğu'da yaşadığını hatırlatma işlevine sahiptir. Aydın imamın tüm aşağılanmışlığında kendi aşağılanmışlığını hatırlar, kızgınlığı o yüzdendir.

Filmin henüz ikinci sahnesinde ise Aydın'daki rol yapan tavrı açığa çıkaran Timur'un etkisiyle Aydın internetten at satın almanın yollarını inceler ve kamera Aydın'ın arkasında yavaşça *zoom in* (öne optik kaydırma) yaparak Aydın'ın kafasının içine doğru yol alır. *Kış Uykusu*'nun Aydın üzerine bir film olduğunu ilk orada düşündürür. Yönetmenin filmin pek çok noktasına ilaştirdiği görsel ayrıntılardan biri burada dikkat çekmektedir. Pencerenin önünde duran Aydın'ın yanı başında da bir afiş vardır. Afişte alt alta sadece şunlar yazılıdır: Muhsin Ertuğrul, Bir Ömür Tiyatro, 1892-1992.

Muhsin Ertuğrul, Tanzimat sonrası Batı'dan ülkemize gelecek tiyatronun kurucusu olarak bilinen biri olmasının yanı sıra tiyatro kadar geç olmasa da ülkemizde düzenli şekilde film üreten ilk kişi olarak da bilinir. Türk sinema tarihini tasnifleyen Nijat Özön, Cumhuriyet'in ilk yılları Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünü yaptığı Tiyatrocular Dönemi olarak bilindir, der. Muhsin Ertuğrul sinemamızın 17 yılı üretilen filmlerin büyük çoğunluğunu (27 filminden 23'ü) üreten isim olduğundan sinemamızın tek adamı olarak görülmüştür. Tiyatro kökenli biri olmasıyla da sinema dilinin kendi olanaklarını geliştirmek yerine tiyatro estetiğine bağlı kalan filmler üretmesi sinemamızı geriletken unsur olarak sıkça eleştirilmektedir (Onaran, 1979, 6 Mayıs; Sevim, 2016: 64).

Filmde kullanılan afişe dikkat edildiğinde yazılanların Muhsin Ertuğrul'u işaret ettiği ortadadır. Bir Ömür Tiyatro ve altındaki yüzyıllık zaman dilimi dikkatleri çekmektedir. Buna karşın araştırıldığında görülecektir ki Muhsin Ertuğrul'un Bir Ömür Tiyatro adında ne bir oyunu ne bir filmi vardır. Bu adla Muhsin Ertuğrul'un ya da başkasının yazdığı bir kitap vs. de yoktur. Bu noktada yönetmenin Bir Ömür

Tiyatro ifadesiyle filmin başkarakteri Aydın aracılığıyla (afişin onun odasında asılı olmasından ötürü) hayatını tiyatroya adanmış bir aydın olan Muhsin Ertuğrul'a gönderme yaptığı düşünülebilir. Alttaki tarihler ise daha çarpıcıdır: 1892-1992. İlk elde Ertuğrul'un doğum ve ölümünü andıran bu tarihler dikkatle incelendiğinde ortaya çıkan sonuç şudur: 1892 tarihinin Muhsin Ertuğrul'un doğum tarihi olduğu doğrudur ancak 1992 Muhsin Ertuğrul'un ölüm tarihi değildir. Muhsin Ertuğrul 1979 yılında hayatını kaybetmiştir (Sevim, 2016, 64; Nutku, 2017, 29 Nisan). O hâlde henüz filmin jeneriğinde *Kış Uykusu* yazısını görmeden hemen önce yönetmenin Muhsin Ertuğrul'un doğumuyla başlayan bir yüzyıla işaret ederek başka bir şey anlatmak istediği ortadadır. Bu afiş Aydın ile birlikte filmin sonuna kadar bir daha gözükmez, ta ki Aydın'ın film bitmeden görüldüğü son sahneye kadar. Orada bir kez daha Aydın ile birlikte bu afiş kadraja girecektir. Burada yönetmenin iki mesaj vermek istediği düşünülebilir. Birincisi Muhsin Ertuğrul'un sinemamızı tiyatro estetiğine bağımlı kılmasına bir eleştiri, diğeri ise filmin gösterime girdiği yıl olan 2014'ün Türk sinema tarihinin yüzüncü yılı olması. Açıkta yönetmen, sinemamızın yüzyılına dair tiyatro oynanmış bir yüzyıl demek ister. Bu tıpkı anlatmak istediği Aydın karakteri gibi hem kendi dilini geliştirmekten uzak hem de taklitçi bir sinemaya işaretler; üstelik gerçekten de Batı sineması kendi dilini, akımlarını aynı tarihlerde yaratırken (Biryıldız, 2016: 17-61) Türk sineması, tiyatronun içinden çıkan ve tiyatroya öykünen filmler yapmakla meşguldür.

Yönetmen Muhsin Ertuğrul'a atfedilen afişi, filmin ikinci sahnesinde ve filmin sondan ikinci sahnesinde bir kez daha toplam iki kez gösterir. Buradan hareketle filmin, 'Bir Aydın Tiyatrosu' olarak isimlendirilebileceği çok açıktır. *Kış Uykusu* kendini her anlamda tiyatro olarak düşünmüş ve inşa etmiş bir filmidir. Burada anlatmak istediğimizi son bölümde biraz daha detaylandıracağız.

2.2. Aydın Gibi Başka Bir Aydın

Filmin diğeri çarpıcı noktası, filmin başkarakteri Aydın'ı tanımlayan özellikler çerçevesinde Ceylan'ın filmi oluşturmuş olmasıdır. Şu âna kadar tanıdığımız Aydın'ın kendini Batılı olarak göstermeye çalışsa da Doğulu olduğu ortadadır. Türk aydınının önünde Batılı olabileme şansı olmadığı gibi geleneksel kültürün öğelerini tasfiye etme şansı da yoktur. Buna karşın Batılı gözükme çabasından da kurtulamamıştır (Dicleli, 1995: 531). Türk tiyatrosunun tarihini, üstelik kalın bir kitap olarak tasarlayan Aydın'ın hayatında Türk tiyatrosuna dair izlerin görünür olmaması, var olan izleri duvara asmayı değil de yere koymayı tercih etmesi, daha ileri gidip bu izleri saklama eğilimi taşıması bu çelişkinin göstergeleridir. Ceylan'ın ortaya çıkardığı film de özgün ya da yerli bir metin değildir. Çehov'un çeşitli öykülerinden ve Dostoyevski, Shakespeare, Voltaire'den yapılan alıntılarının yanı sıra, film özünde Çehov'un *Karım ve İyi İnsanlar* öykülerinin bir bileşkesidir.

Aydın'ın köyün birine yardım etmek adına Suavi ve Nihal'i çağırdığı sahnede başlayıp Aydın ve Nihal'in içinde olduğu (ama Necla'nın olmadığı) tüm sahneler Aydın'ın evinden ayrıldıktan sonra istasyona gitmesi sonra vazgeçip Suavi'nin evine gidişi orada Levent ile tartışmaları ve oradan eve geri dönüp Nihal'e bağlılığını ithaf edip kitabını yazmaya başlaması aynı zaman çizgisinde *Karım* öyküsünden filme alınmıştır. Aydın'ın odasında Necla ile gerçekleştirdikleri tartışmalar ise *İyi İnsanlar* öyküsünden filme alınmıştır. Bununla birlikte *Karım* öyküsündeki başkarakter Pavel'in (*Kış Uykusu*'ndaki Aydın'ın) çavdarlarını çalan hırsızlar, *Kış Uykusu*'nda kirasını ödemeyen kiracılara dönüşmüştür. Öyküde sadece çavdarı çalan birileri olarak bilinen bu kişiler *Kış Uykusu*'nda özellikle İslami kimliğiyle ön plana çıkan imam üzerinden belli ölçüde derinleştirilmiştir.

Aydın karakterinin tavırlarını filmin yönetmeni Ceylan düzleminde benzeştiren nokta bu karışımın yerli bir eserden alınmaması ve pek çok noktada öyküdeki monolog ya da diyalogun filmde de aynen kullanılmasıdır. Burada izleyici Ceylan'ın değil başka bir sanatçının eserini izleme noktasına gelir. Ceylan başka bir sanatçının eserini bizlere aktarma noktasında aracı konumuna düşmek üzeredir. Yönetmen Ceylan bir uyarılama gerçekleştirmekten öte, kasıtlı olarak taklitçi bir yaklaşım sergilemek istiyor görüntüsü vermektedir. Yönetmen ile yapılan bir söyleşide filmin sinemasal tadının ötesinde kitabi bir tadı olmasını özellikle istediğini ve Çehov'un öykülerinde geçen cümleleri kitaptan aynen alıp filme eklediğinde nasıl görüneceğini merak ettiğini belirtir (Ceylan, 2014, 9 Temmuz).

Kitaptan alıntılanan cümlelerin filmde nasıl geçtiğine dair örneklerden bazılarını bakıldığında bu benzerlik ortaya çıkar, Aydın İstanbul'a gidemez eve dönüp Nihal'e bir ithafta bulunur:

Artık yaşlandım mı kafayı mı oynattım yoksa başka bir adam mı oldum, nasıl istersen öyle düşün, bilemiyorum. Ama birkaç gündür içime yerleşen yeni adam, gitmeme izin vermiyor. Ne olur sen de gitmemi isteme. Anladım ki artık beni İstanbul'a çağıran bir şey yok. Her yerde olduğu gibi orada da her şey yabancı bana. Bilmeni isterim ki senden başka yakınım yok. Seni her dakika, her saniye özleyorum. Ama gururum elvermediği için seni sevdiğimi hiçbir zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç, hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum, tıpkı artık beni sevmediği bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bir uşağın gibi bir kölen gibi yanına al ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet.

Çehov'un *Karım* adlı öyküsünde ise aynı bölümde şu cümleler karşımıza çıkar:

Kocadım mı aklımı mı oynattım yoksa başka bir adam mı oldum, nasıl isterseniz öyle düşünün... Dünden beri içime yerleşen adam gitmeme izin vermiyor. Ne olur beni, kovmayın beni kovmayın Natalie'... Şunu iyice bilin ki, sizden başka yakınım

yok. Aslında sizi her dakika, her saniye özlemişimdir. Ancak gururum el vermediği için sizi sevdiğimi söyleyemedim. Karı-koca olarak yaşadığımız eski günleri bir daha döndüremeyiz, artık gerek de yok buna. Beni uşağınız olarak yanınıza alın, bütün malım mülküm sizin olsun... (Çehov, 1891-1893/2012).

Başka bir örnek de Nihal'in Aydın'na yönelik şu sözleridir:

İyi öğrenim görmüş, dürüst hak gözeten adil, yani genel olarak böyle olduğun söylenebilir, buna diyecek bir şey yok, ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tarzıyla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin. İnananlardan nefret ediyorsun; çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisi, öte yandan herhangi bir inanç ve ideal taşımayanlar diye inanmayanlardan da nefret ediyorsun. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları, özgür düşünemedikleri için gençleriye özgür düşünceleri yüzünden geleneklerden kopuk oldukları için beğenmiyorsun.

Öyküde ise bu sahne şu şekilde geçmektedir:

İyi öğrenim görmüş, görgülü, dürüst, hak gözetir, kural tanıyan bir insansınız. Ancak bir yere gittiğinizde bu erdemlerinizle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsunuz. Dürüst düşünme tarzınızla bütün dünyadan nefret ediyor gibisiniz. İnananlardan nefret ediyorsunuz, çünkü inanmak size göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisidir. Herhangi bir inanç, ülkü taşımayanlar diye inanmayanlardan nefret ediyorsunuz. Yaşlıları geri kalmışlıklarıyla, tutuculukları; gençleri ise özgür düşünceleri yüzünden beğenmiyorsunuz... (Çehov, 1891-1893/2012).

Yukarıdaki örnekler daha da çoğaltılabilir. Aydın ve Necla arasında başlayan felsefi bir tartışma olan 'kötülüğe karşı koymamak' yine bu bağlamda üzerinde durulmayı hak eder. 14 sayfalık kısa bir öykü olan İyi İnsanlar'daki bu tartışma (Çehov, 1886/2012) özünde Hristiyan kültürüne aittir, filmin geçtiği coğrafyanın egemen kültürü olan İslamiyet'e ait değildir. Hristiyanlıkta sağ yanağa tokat atılınca sol yanağı çevirmek gerekir görüşüne, doğrudan İncil'e gönderme yapılmaktadır. O görüşe göre kötülüğe kötülükle karşılık verilmemelidir (Diken, 2015: 15). İncil'e gönderme yapan ve Hristiyan kültürüne göre yaşayan Rusya'da geçen bir öyküye konu edilen bu tartışma Ceylan sayesinde İslami kültürün üzerinde varlığını sürdüren Türkiye'de aynen kullanılmaktadır. Kendi toplumsal gerçeğine ait olmayan tartışmalar Türkiye'deki aydın kesimin Aydın örneğinde olduğu gibi mağarayı andıran odasında bir yalnız ada, haymatlos konumuna iter (Tunalı, 1995: 475). Ceylan bu topraklara ait olmayan metinleri aynen kullanmayı onları buraya ait kılmayı denemiştir. Ancak, bu yaklaşım da ancak Aydın'ın başarabildiği kadar buraya ait bir görünüm sergilemektedir.

Kış Uykusu'nun içinde başka Batılı yazarlardan da alıntılar olmakla beraber, iki Çehov öyküsünün bileşkesi olması ve oradaki konuşmaları aynen aktarmaya çalışan alışılmadık bu örnek, Rus aydınına da gündeme getirir. Batı-Doğu tartışması içerisinde Rusya coğrafi olarak Batı içerisinde olmasa da Batı ile bütünleşebilmeyi başarabilmiştir. *Karım* öyküsünün başkarakteri Pavel, Aydın'ın İstanbul'a gitmek isteyip gidemediği gibi St. Petersburg'a gitmek isteyip gidemez. Ancak, oraya gidemeden eve dönen Pavel itirafını eşinin yüzüne yapmakta ve seni sevdiğimi söylemedim ama bugünden sonra söyleyebiliyorum demektedir (Çehov, 1891-1993/2002). Oysa Ceylan'ın Aydın'ı seni sevdiğimi söyleyemiyorum (süre gelen eylem) dediğinde bunu eşinin yüzüne söylediğine dair hiçbir işaret yoktur. Rus aydını Batılılaşmış evine dönmüş, rol yapan bir tavra ihtiyaç duymamaktadır ve ülkesiyle barışık bir görüntü vermeyi başarır. Bu bağlamda Ceylan da bilinçli şekilde Çehov'un metinlerini kullansa da bu örnekteki gibi küçük detaylarda Türk aydınına özünde Doğulu olduğunun altını çizer.⁴

Filmin iskeletini oluşturan Çehov'un iki öyküsü dışında Dostoyevski, Shakespeare ve Voltaire'den de alıntılar yapıldığı, filmin kredilerinde belirtilmiştir. Ortaya çıkan eser Çehov'un öykülerinin yanı sıra pek çok Batılı eserin bileşkesi görünümüyle giderek şaşırtıcı bir hâl almıştır. Ayrıca filmin müzikleri yine Batılı bir eser olan Franz Schubert'in *Piano Sonata in A Major D959* adlı çalışmasıdır. Dikkat çekici başka bir nokta ise filmin afişidir. Ön figürde bir erkek ve bir kadın arka figürdeyse filmin geçtiği Kapadokya coğrafyasını yerleştiren Ceylan, bu afişle özgün bir afiş tasarlamak istemediğini yine sinemasının anlatım olanakları aracılığıyla göstermiştir; çünkü bu afişi oluşturan özgün bir eskiz vardır ve o İlya Glazunov tarafından 1970 yılında Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler* adlı novellasının kapağı için tasarlanmıştır ve yönetmen, Nihal'in odasındaki çekimlerde duvarda olan bu eskizi kadraja almıştır, daha sonra Nihal ve Aydın'ın tartıştıkları uzun sahnede Aydın kısa bir süre kafasını bu eskize çevirmiş ve böylece yönetmen eskizi daha yakından gösterirken bu biçim bir eylemle kullandığı afişin de özgün olmadığını izleyicilere göstermiş olur. Burada Nihal'in yüzü ve kollarında rötuşlar yapıldığı Aydın'ı temsil edecek figürün ise üzerinde hiçbir oynama yapılmadan, olduğu gibi kopyalandığı görülmektedir.

4 Bu anlamda Murat Belge'nin Türk-Rus aydını karşılaştırması ufuk açııcıdır. Ceylan'ın Çehov'un öykülerini kullanma konusunda tereddüt etmemesinin nedeni sayılabilecek iki aydın tipi arasındaki benzerliğin bir nedeni zaten aydın kavramının özü itibarıyla Batı dünyasına ilişkin ortaya çıkmasıdır. Diğeri ise iki büyük devletin de Batı'ya en yakın ama Batılı olmayan devlet olduğu gerçeğidir. Bu devletlerin topraklarının büyük bir bölümü de Asya kıtasında yer alır. İki devlet de Batı'dan bir şeyler alarak geliştireceğine inanır. Rusya'nın Türkiye'ye göre Batılılaşma yönünde çok daha fazla yol kat etmiş olması aynı dinin mensubu olmasının getirdiği avantajdır. Buna karşılık Türk aydını bir yandan Batı'yı özümserken diğer yandan kendisi kalmak gibi çetrefil bir işe girişmiştir ve bunu ne ölçüde başardığı hatta istediği belirsizdir. Osmanlı'dan başlayan Avrupa'ya öğrenci göndermek yerine ithal etmeyi seçmek de buraya ait olmayana buraya ait kılma çabasının somut bir örneği olarak dikkat çeker (Belge, 1995: 123-126).



Özgün Eser

Kış Uykusu'nun Afışı

Ceylan'ın filmi oluşturan bütün unsurları kullanılırken, tamamıyla özgün ve yerli bir tavır sergilemekten kaçındığı açıktır. Yönetmenin daha önceki filmlerinde de Çehov başta olmak üzere Rus yazarlarından ve Batılı anlamdaki çağdaş sinemanın yönetmenlerinden esinlenmelerle ilişkilendirilen tarafı hep olagelmıştır (Akbulut, 2005: 49; Çapan 1997). *Kış Uykusu* ile birlikte mevcut esinlenme hâlinin daha ileri boyutlara taşındığı ve yönetmenin ürettiği bu durumu izleyicilerin görmesi için çaba gösterdiği söylenebilir.

Şükrü Argın, Ceylan'ın filmografisini incelerken taşra üçlemesi olarak da anılan ilk üç filminde dikkat çekici noktalara değinir. Aslında Ceylan'ın tüm filmleri daha önceki filmleriyle ilişki içerisinde ve bir tür devam niteliğindedir. *Kasaba*'da kasabayı filme alan yönetmen, *Mayıs Sıkıntısı*'nda kamerasıyla kasabayı görünür kılan yönetmeni filme alır. *Uzak*'ta ise aynı yönetmenin İstanbul'daki yaşamını gözler önüne serer. Bu şekilde yönetmen filmlerinde kendini görünür kılmamanın yollarını aramaktadır (2013: 294). *Kış Uykusu* yönetmenin daha önceki filmlerinde yapmak istediğini –sadece bir yönetmenin günlerinin nasıl geçtiğini anlatmaya çalışmaktan– ileri taşır. Yönetmen *Kış Uykusu*'nu, yönetmenin filmlerini nasıl tasarladığını gösteren bir filme dönüştürür. Bu anlamda taşra üçlemesinin son halkası olan *Uzak*'ın devamı olarak görülebilir, orada kendi yaşamını gördüğümüz yönetmen burada artık *Mayıs Sıkıntısı*'nda çevresindekileri kayda almaya çalışan birinin çok ötesinde film üretim sürecine bir bütün olarak bakıp senaryodan, müziğe, sanat yönetimine, film için kullanılacak afişe kadar kendisinin nasıl bir yönetmen olduğunu sergilemektedir. Aydın karakteri aslında Ceylan'ın kendisidir. Bu, Ceylan'ın daha öncesinde daha basit biçimde de olsa yaptığı, baktığı şeye bakış açısını katmakla kalmayan 'kendisini de dâhil ederek' gösteren bir bakıştır (Akbulut, 2005: 34).

Yönetmen anlattığı başkarakterin yaşamıyla kendisi arasında sinemanın anlatım olanaklarını kullanarak bir paralellik kurmaktadır. Aslında bu, daha önce yönetmene çeşitli şekilde yöneltilen ve son olarak daha şiddetli şekilde yöneltililecek taklitçi vb. eleştirileri de geçersiz kılacak son derece akıllıca bir yöntemdir. Eleştirilebilecek ve üzerine çokça yazı yazılmış tipik Türk aydınını anlatmaya çalışırken kendisini de anlattığı karakterden ayırmadığını göstermek o anlatılagelen aydınlardan biri olduğunu herkesten önce kendisinin ifşa etmiş olması anlamına gelir, bu bağlamda kendisini ilk olarak kendisi eleştirmiş olur.

Sonuç

Kış Uykusu içine yönetmenin film yapım sürecini ekleyerek anlatmayı seçen tipik Türk aydını algısını yeniden üreten bir filmidir. Batı'nın gördüğü Doğu hor görülen bir yer ise o yerdeki aydın da ne kadar uğraşırsa uğraşsın o hor görülen yerin bir ferdidir ve Batılı göz kendi aydınına baktığında bir de onun seviyesinde olmayıp onun seviyesine ulaşmaya çalışan ferdi gördüğünde kendi üstünlüğünü pekiştirmiş olacaktır. Bu, tarihsel Batı'nın Doğu'ya bakışı ve konumlandırmasıyla da son derece uyumludur. Oryantalist bir bakış açısını içeriden ve yeniden ürettiği ifade edilebilir

Kış Uykusu sonuç olarak yüzyıldır rol yapan aydınlarımız üzerine yapılmış bir filmidir. Filmin Türk sinemasının yüzüncü yılına denk getirilmesi de kendisi de bir sinema eseri olarak sinema tarihimize yaptığı vurguyla daha da anlamlı hâle gelmiştir. *Kış Uykusu*'nda yapılan vurguya göre sinemamız da yüzyıldır rol yapmaktadır. Sinemamızın Batı modernizminin pek çok gelişime paralel olarak çıkmış bu sinemacılar öykünmekten başka bir arayışı pek mümkün olamamıştır. Her alanda muasır medeniyeti yakalamaya çalışan aydınımızın başında olduğu Türk sineması da ciddi biçimde Batılı olmak istemiş, orada izlediği yönetmenler gibi film yapmayı, onların seviyesine ulaşmakla eş tutmuş, o yönetmenleri taklit etmiş, özgün olanın onlar olduğunu, kendisinin onların bir taklidi olduğunu (kendisinin Doğulu ya da taşralı olduğunu fark etmesi) görünce de küsmüştür. Kendi sinemasını dışlamış, asılları Batı'da duruyorken niye taklit olanı izleyeceğim diyerek Batılı filmleri izlemiş ve onları yüceltmeye devam etmiştir. Bu aydın bir tiyatrocuya Batılı olanı en görünür noktaya asmış, yerli olanı kenara itmiştir.

Kış Uykusu'nda rol yapmak ile vurgulanan iki yüzlü hâletiruhiye Batılı gerçekler üzerine eğilen sanatkarlarımız sonucunda geleneğin dipten vuruşuyla yaşadıkları yapaylık dolu serüvene sürüklemiştir; onlar kendi gerçeklerini görmezden gelirken hiçbir şekilde hakkından gelemeyeceği yabancı gerçekleri kullanmak için büyük mücadele vermektedir (Tahir, 1990: 123). Bu anlamda Ceylan'ın *Kış Uykusu*'nu inşa edişindeki tüm detayların bu çelişkiyi anlatmaya hizmet ettiği görül-

müştür. Ayrıca filmin nasıl bir film olduğunu ifade etmeye yarayan genel bir anlatım yöntemi vardır: Sahne sahne ya da perde perde (Dorsay, 2014, 13 Haziran) olarak ifade edilebilecek bu biçimde aynı sahne birçok farklı planı barındırırsa dahi en az 10-15 dakikalık sahneler kesintisiz biçimde sunulur, bu sahnelerde yoğun biçimde diyalog vardır. Böyle bir biçimle oyuncular başta Çehov olmak üzere çeşitli yazarlardan yapılan alıntılar söze döktükleri için filmin teatral havasını güçlendirirler. *Kış Uykusu* sinemanın olanaklarından (kurgu, görüntü yönetimi, sanat yönetimi, senaryo, müzik...) yoğun şekilde yararlanmasıyla ilk dönem Türk filmleri gibi tiyatronun içinde bir film değil, filmin içinden tiyatro çıkarır, o tiyatroyu inşa eder. Tiyatro oyunu gibi inşa edilen filmdeki Aydın'ın eski bir tiyatrocunun olması da neredeyse tüm sahnelerde bulunan karakterin filmin teatral dokusuna sağladığı uyumu gözler önüne serer.

Ceylan filmlerini genel olarak oyun biçiminde inşa etmeyi seven bir yönetmendir. Örneğin, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bir filmin çekim sürecini konu ederek oyunu açığa çıkarmanın ötesinde hayatla oyun arasındaki kaygan zemine de dikkat çeken, gerçekle kurmaca, gerçekle oyun, gerçekle yalanın yer değiştirdiği iç içe geçtiği bir film görümüyle (Suner, 2006: 119) amatör oyuncular kendi rutinlerini yaşarken rol yapmaya çalışan bir atmosfer yaratmıştır. *Kış Uykusu* ise biçimiyle tamamen rol yapmak üzerine inşa edilen bir film. Rol yapmanın sanatı olarak ortaya çıkan tiyatro estetiği filmin her noktasında kendisini hissettirir.

Aydın'ın mesleği olan rol yapmak bir meslekten çıkıp tüm hayatını kuşatmıştır. Bu rol yapma hâli Aydın'ı da aşır hem filmin yönetmenine hem de ülkesinin sinema tarihine göndermede bulunur, filmin sadece baştan ve sondan ikinci sahnesinde görülen sinemamızı yıllarca tiyatro estetiğine bağımlı kılıp genetik kodlarını oluşturduğu ifade edilen (Sevim, 2016: 64) Muhsin Ertuğrul'u görmek de rol yapma hâlini daha geniş boyutlarıyla düşünmemiz gereken bir film ile karşı karşıya olduğumuzu hatırlatır. Yine de Aydın'ın en sonunda Türk tiyatrosunun tarihini yazmaya başlaması, bizim tarihimiz (özellikle de yüzyıllık olanı) bu izlediklerinizden ibarettir demekten öte özümüze dönme adına yönetmenin film boyunca kendisinin de kaybettiği umudu tekrar gündeme getirme yönünde bir kapı açtığını iddia etmek de mümkündür.

Kaynakça

- Abdülmelik, E. (2014). Krizdeki Oryantalizm. M. Kır (Çev.). A. Yıldız. (Ed.). *Oryantalizm/ Tartışma Metinleri* içinde (s.39-77) Ankara: Doğu-Batı.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sineması'nı Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan*. İstanbul: Bağlam.
- Andrew, J.D. (2008). *Sinema Kuramları*.(Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm.
- Argın, Ş. (2013). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?. T. Bora. (Ed.). *Taşraya Bakmak* içinde (s. 271-296). İstanbul: İletişim.
- Atam, Z. (2010). *Yeni Sinema'nın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Belge, M. (1995). Osmanlı'da ve Rusya'da Aydınlar. S. Şen. (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 123-132). İstanbul: Bağlam.
- Berkes, N. (2017). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. (24. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. (6. Baskı). İstanbul: Beta.
- Bora, T. (2013). *Taşraya Bakmak*. (6. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D ve Thompson, K. (2011). Film Sanatına Giriş. E. Yılmaz ve E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Ceylan, N. B. (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Clifford, J. (2014). Oryantalizm Üzere. F. B. Aydar (Çev.). A. Yıldız. (Ed.). *Oryantalizm/ Tartışma Metinleri* içinde (s.134-158). Ankara: Doğu-Batı.
- Çapan, S. (1997). http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_cumhuriyetsungu.php. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2017
- Çehov, A. (2002). *Bütün Öyküler*,3. Cilt. M. Özgül(Çev.). İstanbul: Cem. (İlk baskı 1886)
- Çehov, A. (2002). *Bütün Öyküler*, 6. Cilt. M. Özgül (Çev.). İstanbul: Cem. (İlk baskı 1891-1893)
- Dicleli, Z. (1995). Türk Aydını Yol Ayrımında. S. Şen (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 527-539). İstanbul: Bağlam.
- Diken B. (2015). Kış Uykusu - Sosyal Bir Topoloji Olarak Yokoluş. *Doğu Batı*, 74, 9-28.
- Evren, B. (2003). *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*. İstanbul: Antrakt Sinema.
- Iordanova, D. (2007). *Balkan Sineması*. Burcu Erdoğan (Çev.). İstanbul: Agora.
- Karakoyunlu, Y. (1995). Aydın Geleceğimizin Oluşunu ve Cumhuriyet Aydınları. S. Şen. (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 103-122). İstanbul: Bağlam.
- Keşaplı, O. (2014, 2 Temmuz). Kış Uykusu ve Aydına Saldırmanın Dayanılmaz Hafifliği[Nuri Bilge Ceylan'ın Filmi Kış Uykusu Eleştirisi]. Azizmsanat, <http://www.azizmsanat.org/2016/07/02/kis-uykusu-ve-aydina-saldirmanin-dayanilmaz-hafifligi-onur-kesapli/>. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017
- Kılıçbay, M. A. (1995). Türk Aydını'nın Dünyası'nı Anlamak. S. Şen. (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 175-179). İstanbul: Bağlam.
- Olgun, H. (2012). Hıristiyanlık ve Sekülerleşme İlişkisi ya da Seküler Dindarlığın Teolojisi. *İnsan ve Toplum*, 4, 135-156.
- Onaran, A. Ş. (1979, 6 Mayıs).
- Pamuk, O. (2012). İstanbul, Hatıralar ve Şehir. İstanbul: İletişim.

- Rubin, A. N. (2014). Edward Said (1935-2003) II. F. B. Aydar (Çev.). A. Yıldız. (Ed.). *Oryantalizm/Tartışma Metinleri* içinde (s. 17-39). Ankara: Doğu-Batı.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim)*. N. Üzel (Çev.). İstanbul: İrfan.
- Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul Türk Sineması'nın Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi? *İnsan ve İnsan*, 3, 64-83.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Süphandağı, İ. (2004). *Oryantalizm*. Bursa: Gaye.
- Tahir, K. (1990). *Sanat Edebiyat Notları*, (4. Baskı). İstanbul: Bağlam.
- Tunalı, İ. (1995). Kültür Değerleri ve Türk Aydını. S. Şen (Ed.). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde (s. 473-475). İstanbul: Bağlam.
- Türkdoğan, O. (2003). *Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi*. İstanbul: Timaş.
- <http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2017
- <https://www.aydinlik.com.tr/kose-yazilari/ozdemir-nutku/2017-nisan/muhsin-ertugrul-un-ozgun-sahne-calismalari>. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2017
- <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8919/001583333010.pdf?sequence=1>Erişim Tarihi: 5 Haziran 2017
- <https://boxofficeturkiye.com/film/kis-uykusu-2012274>. Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017
- <http://glazunov.ru/en/art/images-of-russian-literature/works/180-at-the-edge-of-the-ice-hole>Erişim Tarihi: 12 Haziran 2017
- http://www.imdb.com/title/tt2758880/soundtrack?ref_=tt_trv_snd. Erişim Tarihi: 11 Haziran 2017
- <http://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/kapadokyadan-insan-manzaralari,9499>. Erişim Tarihi: 7 Haziran 2017

Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme

ERDAL DAĞTAŞ*
NURSEN AYDIN**
ÇAĞRI YILMAZ***

Öz

Bir kültür üretimi ve ideolojik yeniden üretim alanı olarak sinemanın endüstrileşmesi filmin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin karmaşık ve girift ilişkilerini ortaya koymayı gerektirmektedir. Bu çalışma, Türkiye sinema endüstrisinin ekonomi politikasını tartışmaya açarak sinema endüstrisindeki tekelleşme eğilimlerini üretim, dağıtım ve tüketim bağlamında sorunsallaştırmaktadır. Bu amaçla, 2016 yılında üretilmiş olan film içeriklerine kısaca değinilmiş; bu filmlerin dağıtım ve tüketim süreçlerine ilişkin veriler, çalışmada ele alınan kuramsal çerçevede ışığında irdelenmiştir. Çalışmada nitel çözümleme yöntemi çerçevesinde doküman analizi tekniğinden faydalanılmıştır. Elde edilen bulgular, 2005-2016 yılları arasında yılın en çok izlenen filmleri yerli yapımlar olmasına karşın söz konusu filmlerin tektipleşmiş, popüler/tecimsel sinema örnekleri olduğunu; dolayısıyla içeriğin endüstrileştiğini göstermektedir. Özellikle dağıtım ve gösterim süreçlerinde ise belirli şirketlerin, sinema endüstrisinde tekelleşme eğilimi gösterdiği yorumunu yapmak olanaklıdır.

Anahtar Sözcükler: Eleştirel Ekonomi Politik, Sinema Endüstrisi, Film Üretimi ve Dağıtımı, Film ve Tüketim

Makale Geliş Tarihi : 21. 11. 2017

Makale Kabul Tarihi : 21. 12. 2017

*Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Basın ve Yayın Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

** Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir, Basın ve Yayın Bölümü, Türkiye.

*** Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Eskişehir, Sinema ve Televizyon Bölümü Türkiye.

Political Economy of Cinema: An Evaluation on the Data of 2016

ERDAL DAĞTAŞ*
NURSEN AYDIN**
ÇAĞRI YILMAZ***

Abstract

Industrialization of cinema as a field of cultural production and ideological reproduction necessitates revealing complicated and intricate relations of processes of movie production, distribution and consumption. This study problematizes tendencies of monopolization in cinema industry in the context of production, distribution and consumption, opening up a discussion on the political economy of Turkish cinema industry. For this purpose, contents of movies are briefly mentioned, and the data related to the production, distribution and consumption processes of these movies produced in 2016 are examined in the light of the theoretical framework of the study. In the study, document analysis technique is utilized in the context of qualitative analysis method. The findings show that despite the fact that the most watched films of the year are local productions from 2005 to 2016, the movies are standardized popular/commercial films, which thus stands for the industrialization of the content. Especially in the distribution and screening process, it is possible to make a comment that certain companies tend to monopolize in Turkish cinema industry.

Keywords: Critical Political Economy, Cinema Industry, Movie Production and Distribution, Movie and Consumption

* Prof., Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, Department of Journalism, Eskişehir, Turkey

** R.A, Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, Department of Journalism, Eskişehir, Turkey

*** R.A. Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, Department Of Cinema And Television Eskişehir, Turkey

1. Giriş

Bu çalışmanın konusunu, 2016 yılı verilerinden hareketle eleştirel ekonomi politik yaklaşım çerçevesinde Türkiye'deki sinema endüstrisinin değerlendirilmesi oluşturmaktadır. Bu bağlamda, çalışma, Türkiye sinema endüstrisinin ekonomi politikliğini tartışmaya açarak sinema endüstrisindeki tekelleşme eğilimlerini üretim, dağıtım ve tüketim bağlamında sorunsallaştırmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'deki sinema sektörünün üretim, dağıtım ve tüketim/gösterim aşamalarının yorumlanması çalışmanın sorunsalının irdelenmesi açısından önem taşımaktadır.

Yirminci yüzyılın sonunda, medya alanında ekonomik ve kültürel bağlamda önemli yapısal dönüşümler gerçekleşmiştir. Dünya genelinde, kapitalizmin yayılmasında stratejik konuma sahip olan iletişim sektörü, önemli bir yatırım alanı hâline gelmiştir. Bu bağlamda, Gülseren Adaklı'ya göre, "dev holdinglerin birer parçası hâline gelen geleneksel medya şirketleri, internet gibi yeni iletişim teknolojilerinin yarattığı yeni olanaklar sayesinde geniş bir iletişim sektörü içerisine eklenmiştir" (2006: 34). Kaldı ki, sinema sektörü de sözü edilen bu gelişmelerden etkilenmiştir. Bu süreç, 1960'lı yıllardan itibaren medyanın eleştirel ekonomi politik yaklaşımla incelenmesini de beraberinde getirmiştir.

1960'lı yıllarla birlikte gelişmeye başlayan medyanın ekonomi politikliği, 1975'ten sonra "kültür endüstri"lerinin uluslararası bağlamda yaygınlık kazanmasıyla birlikte önemini daha fazla artırmıştır (Mattelart ve Mattelart, 1998: 89). Medya kuruluşlarının küresel politikaları temelinde mülkiyet, iktidar ilişkileri ve denetim sorunları ekonomi politik çalışmaların temel odağı hâline gelmiştir.

Medya şirketlerinin gelir ve kâr kaynaklarının sorgulanması da medyaya ilişkin ekonomi politik yaklaşımın öncelikli sorunsalları arasında yer almaktadır. Andreas Wittel'e göre, medyanın mülkiyet yapısı ve mülkiyet yapılarının medya ürünlerine yansımalarının çözümlenmesi ve medya sektörünün değişen dinamikleri kapsamında medya endüstrilerinin uluslararası boyuta ulaşması, yoğunlaşması, holdingleşmesi ve medya ürünlerinin çeşitlenmesi gibi gelişmeler medyanın ekonomi politikliğinin temel ilgi noktalarını oluşturmaktadır (2014: 392). Medyanın ekonomi politikliğinin başlangıç noktası, meta üreten ve dağıtan medyanın en önemli endüstriyel ve ticari kuruluş olduğu kabulüne (Golding ve Murdock, 1997b: 3) ve medyanın kamuoyunu etkileyebilecek ve kamusal söylemi şekillendirebilecek kadar güçlü olduğu öncülüne dayanmaktadır (Wittel, 2014: 392). Vincent Mosco (1996) ise, iletişim çalışmalarının ekonomi politikliğinin incelenmesinde, içeriklerin endüstrileştiği ve birer meta hâline geldiği ön kabulünün gerekliliğini ileri sürer. Sinema sektörünün endüstrileşen yapısının da buna somut bir örnek oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Bu yüzden, çalışmada öncelikle sinemanın endüstrileşmesine ilişkin kuramsal çerçeveye yer verilmiştir. Bunun için de çalışmada yöntemsel olarak eleştirel ekonomi politik yaklaşım benimsenmiştir. Ardından, 2016 yılı verilerinden hareketle sinema sektörünün Türkiye'deki endüstrileşmesine ilişkin çıkarımlarda bulunulmuştur.

2. Çalışmanın Kuramsal Yaklaşımı

Bu çalışmanın amacını, bir endüstri olarak tanımlanan sinemanın ekonomi politikliğini, Türkiye özelinde incelemek oluşturmaktadır. Sinema çok boyutlu (ekonomik, siyasi, kültürel, teknolojik, sanatsal vb.) bir olgudur. Sinema konusunda yapılacak tek boyutlu bir çözümleme sinema endüstrisini anlamada yetersiz kalacaktır. Sinemayı bir bütünlük içerisinde anlayabilmek için önemli yaklaşımlardan birisi 'eleştirel ekonomi politik yaklaşım'dır. Dolayısıyla bu çalışmanın kuramsal çerçevesini, eleştirel ekonomi politik yaklaşım oluşturmaktadır. Bunun için öncelikle, kısaca ekonomi politikliğin doğuşuna kaynaklık eden klasik iktisat kavramına vurgu yapılmış; ardından kaynağını Marksizmden alan ve neo-Marksist bir yaklaşım olan eleştirel ekonomi politikliğin kapitalist toplumsal formasyon içerisinde yer alan sinema endüstrisine ilişkin eleştirilerine yer verilmiştir.

2.1. Eleştirel Ekonomi Politik ve Sinema

Ekonomi politik, ticari kapitalizmin gelişimi döneminde ortaya çıkmıştır. Adam Smith'in ekonomi politik yaklaşımı, 'klasik iktisat' olarak da tanımlanmaktadır. Klasik iktisadın arka planında ekonomik yaşama eğer dışarıdan herhangi bir müdahale olmazsa pazar mekanizması sayesinde ülkenin her türlü doğal kaynağından faydalanılacağı, çalışmak isteyen herkese iş sağlanacağı, toplumda iş bölümünün gelişeceği ve sermaye birikimi sonucunda toplumun zenginleşeceği düşüncesi yatmaktadır.

Klasik iktisat temelindeki ekonomi politik yaklaşıma göre, sinema filmi üreten şirketler, ticari birer kuruluştur ve serbest pazar koşullarında üretim ve dağıtım faaliyetinde bulunurlar. Bu şirketler temelde piyasa koşullarında kâr etmek için bir meta üretmekte ve mümkün olduğunca çok tüketiciye/izleyiciye ulaşmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla, bu yaklaşım çerçevesinde sinema filmlerinin içeriği, izleyiciler tarafından, onların talepleri doğrultusunda oluşturulur. Bu yüzden, sinema endüstrisinde asıl güç sahibi izleyicilerdir.

Liberal ekonomi politik yaklaşım, sinema filmlerinin içeriğinin, endüstriyel yapı ve bu yapıyı kontrol eden mülkiyet sahipleri tarafından belirlenmediğini vurgulayarak 'çoğulculuğa' işaret etmektedir. Toplumda kapitalist sınıfın egemen olduğu görüşünü yadsıyan bu yaklaşım, toplumda farklı çıkar grupları olduğunu ve bunların

avantajlı konuma geçmek için kendi aralarında rekabet ettiklerini belirtmektedir. Yine bu yaklaşıma göre, kapitalist toplumlarda sermaye sahipliği iktidarın temel kaynağı değildir. Sermaye sahipliği, güç ve iktidar sahipliğini sağlayan kaynaklardan birisidir. Ancak, diğerleri üzerinde bir belirleyiciliği yoktur (Yaylagül, 2009: 160). Ayrıca, iletişim endüstrilerinin devletten ve siyasi partilerden bağımsız olmaları, başka bir deyişle, iletişim endüstrileriyle siyasi partiler ve devlet arasında organik bir ilişkinin olmaması, bu endüstrilerin bağımsızlığının bir kanıtı olarak öne sürülmektedir. Bu yüzden, sadece pazar mekanizması çerçevesinde işleyen endüstrinin tüketicinin (izleyicinin/okuyucunun) eş deyişle, toplumun genel çıkarına hizmet ettiği görüşü savunulur.

Günümüz dünya sinema pazarında, Amerikan Hollywood stüdyoları egemen durumdadır. Bu stüdyolar hem Amerikan iç pazarını kontrol etmekte hem de dünya pazarının büyük bir kısmını kendi denetimlerinde bulundurmaktadırlar. Bu stüdyoların yurt dışı satışlarından elde ettikleri gelirler ABD'nin iç pazarından elde ettikleri gelirlerden daha fazladır (Potter, 1998). Çünkü bu firmalar sadece 'üretim' ayağını değil, aynı zamanda küresel 'dağıtım' ve 'gösterim' zincirlerini de kontrol etmektedirler.

Liberal ekonomi politik yaklaşıma göre, sinema endüstrisi de dâhil her sektörde arz, talep tarafından belirlenir. Bu açıdan medya ve iletişim endüstrilerini kimlerin kontrol ettiğinin bir önemi yoktur. Çünkü iletişim endüstrisinin sahipleriyle bu kurumları işletenler birbirlerinden ayrılmışlardır. Liberal yaklaşıma göre 'göreceli' de olsa sahipler, içeriklerin oluşumuna karışmazlar. İçerikler, tüketicilerin istek ve beklentileri doğrultusunda talebe göre oluşturulmaktadır. İçerik oluşumunda çalışan artistik ve yaratıcı personel, göreceli olarak özerktir. Çalışan personel ve sektördeki firmalar arasında rekabet vardır. Rekabet ürün kalitesini arttıran temel güçtür. Sinema endüstrisi, izleyicilerin eğlenme gereksinimini giderir. İzleyiciler, kendilerinin ne tip ihtiyaçları olduğunun farkında olan rasyonel bireylerdir (Yaylagül, 2009: 162). Kendi psikolojik ihtiyaçlarını gidermek için sinema endüstrisini aktif bir şekilde kullanırlar ve bu kullanımdan bir doyum elde ederler. Bu aktiflikleri sayesinde de sinema endüstrisini talepleriyle yönlendirirler. Liberal ekonomi politik yaklaşıma göre, sinema endüstrisinin sonul belirleyicisi 'izleyiciler'dir, eş deyişle, arz ve talep dengesine dayanan piyasa mekanizmasıdır.

Liberal ekonomi politığın iddia ettiğinin aksine, Peter Golding ve Graham Murdock ise süreçte egemen olanın tüketici değil 'endüstri' olduğunu vurgulamışlardır. Endüstride üretim, her zaman tüketimden önce gelir ve üretim, tüketimi şartlandırır. Tüketici, ancak gelirine göre üretilmiş metalar arasında reklam endüstrisinin yönlendirmesiyle tercih yapabilir (2002: 67). Başka bir ifadeyle, tüketiciler hiçbir sınırlama olmaksızın kendi istediği şekilde metalara özgürce ulaşamaz. Çünkü üretilen her metanın bir fiyatı vardır.

Bu anlamda, kitle iletişiminin kendisinin ve ürettiği ürünün incelenmesi bakımından meta ve metalaşma kavramları önem kazanmaktadır. Barış Çakmur'a göre hem medya kurumlarının hem de medya dolayımı ile gerçekleşen üretimin, genel düzeyde kapitalist bir yapının gerektirdiği türde örgütlendiğini ileri sürmek yanlış olmaz. Bu çerçevede, medya aracılığıyla gerçekleştirilen üretimin aynı zamanda endüstriyel bir üretim olduğu da söylenebilir¹ (1998: 118).

Sinema endüstrisi tarafından gerçekleştirilen film üretimi de bir meta üretimidir. Çünkü bu ürünler, ücretli emekle üretilmiş ve pazarda değişim değeri olan metaplardır. Bu yüzden, sinema sektöründe üretilen ürünlerin de tüketime sunulmak üzere pazarlanan birer 'kültürel meta' olarak değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Thomas Guback ve Tapio Varis'e göre, sinema sektöründe endüstriyel üretim Birinci Dünya Savaşı yıllarında başlamış ve bazı Avrupa ülkeleri film ihracatçısı hâline gelmişlerdir. Yirminci yüzyıl boyunca, özellikle 1929 bunalımı ve izleyen yıllarda, ülke ekonomileri geliştirilen gümrük duvarlarıyla kendi sanayilerine öncelik vermişlerdir. Ne var ki İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bütün dünya Hollywood sinemasının pazarı hâline gelmiştir. 1970'lerdeki kapitalist krizden sonra ekonomik krizden çıkış için geliştirilen neo-liberal politikalarla küresel bir pazar yaratmak için ülkeler arasındaki gümrük duvarları da kaldırılmaya başlanmıştır (1982: 9-15). Küreselleşme süreciyle birlikte pek çok ülkenin sinema endüstrisi yok olma noktasına gelmiştir. 1930'lardan başlamak üzere özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerikan film endüstrisi uluslararası bir hâle gelmiş ve tüm dünya pazarlarını ele geçirmiştir.

"Küreselleşme kapitalist üretim, dağıtım, bölüşüm ve tüketim ilişkilerinin dünyada egemen olmasıdır. Bu ekonomik sistem, siyasal olarak ulus devletlerden oluşmaktadır" (Barker, 1999: 34). Ne var ki, bu süreçte çok az sayıdaki ulus-aşırı şirket küresel üretim, dağıtım, bölüşüm ve tüketim ağlarını kontrol etmektedir (Webster, 1995). Samir Amin, "çokuluslu şirketlerin dünya üzerinde beş alanda tek el durumunda olduğunu ileri sürmektedir. Bunlar; (1) Teknoloji, (2) Finansman, (3) Yeryüzündeki doğal kaynaklar, (4) Kitle imha silahları, (5) Medya ve kültür alanı" (2000: 42-44).

1980'lere kadar sinema sektörü, ağırlıklı olarak ulusal sınırlar içinde faaliyet gösterilen bir alan olarak öne çıkmıştır. Gerçi bu dönemde de her ne kadar filmler ithal ve ihraç edilmesine karşın, sektörün mülkiyeti ve düzenleme biçimi ulusal sınırlar içerisinde gerçekleştirilmekteydi. Robert W. McChesney'e göre, "1980'lerin başından itibaren IMF, Dünya Bankası ve ABD yönetiminin baskıları sonucu

¹ Kültürel üretimin maddi üretimle eklenmesi ve kültürel üretimin sermaye birikim yapılarıyla uyumlu olarak kültürün metalaşmasına ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bkz. Barış Çakmur (1998). "Kültürel Üretimin Ekonomi Politikası", Kültür ve İletişim, 1 (2): 111-148.

deregülasyon (yasal düzenlemelerin kaldırılması) ve özelleştirmeler yaşanmıştır. AOL-Time Warner ve Disney gibi şirketler, 1990'ların başında gelirlerinin yüzde 15'ini yurt dışı satışlarından elde ederken; 1990'ların sonuna gelindiğinde bu oran yüzde 35'lere çıkmıştır" (2000: 59).

Bugün dünya pazarını kontrol eden ABD'de sinema en büyük eğlence endüstrilerinden ve gelir kaynaklarından biri hâline gelmiştir. ABD'deki sinema sektöründe, çok sayıda film üretilerek farklı yaş grupları ve kültürdeki izleyicilerin haz ve beğenilerine seslenilmeye çalışılmaktadır. ABD sahip olduğu ekonomik ve teknolojik üstünlük sayesinde sinema alanında da kârlarını arttırmaya devam etmektedir. Hollywood'da onlarca yıldır faaliyet gösteren firmalar, yatay ve dikey bütünlüşerek üretim, dağıtım ve gösterim (tüketim) süreçleri üzerinde egemenliklerini kurmuşlardır.

Küresel açıdan sinema filmi üreten kuruluşlar büyük işletmelerdir. Bu şirketler, sahipleri açısından önemli gelir ve kâr kaynağıdır. Bu bağlamda, sinema endüstrisi hem büyük sermaye sahipliğini gerektirir hem de bu sektörde faaliyet gösteren şirketler bu etkinlikleri sonucunda zenginleşmektedir. Küreselleşme sürecinde film şirketleri daha da büyümüştür. Dünya çapında sinemaya bakıldığında, uluslararası sinemanın oligopolistik bir yapıda olduğu gözlemlenmektedir (McChesney, 1999).

Sözü edilen durum, üretim ve dağıtım maliyetlerini düşürerek bu alanda faaliyet gösteren şirketlerin daha çok kâr etmelerini sağlamaktadır. Çünkü bağımsız yapımcıların büyük stüdyolarla rekabet etmesi mümkün değildir. Büyük stüdyolar hem üretim ve dağıtımını kontrol etmekte hem de daha çok film üretmektedir. Bu alanda Amerikan ulus-aşırı holdingleri egemendir. Sinema filmi üreten şirketler, çokuluslu holdinglerin yan kuruluşlarıdır. Onun için ulus-aşırı sinema içerikleri ABD'nin ekonomik, siyasi ve kültürel değerleriyle doludur. Ulusal anlamdaki sinema içerikleri de bu küresel ekonomik ve kültürel yapıyla uyumludur. Ulus-aşırı sinema pazarını kontrol eden firmalara bakıldığında, bunların mülkiyet açısından yoğunlaştıkları ve bu alanda çeşitliliğin azaldığı görülmektedir. Sinema sektöründe Disney, AOL-Time Warner, Paramount, Universal, Fox, Tri Star, Columbia, MGM gibi sayılı firmalar egemendir (Albarran, 1996).

Bu holdinglerin hiçbiri birbirinden bağımsız değildir. Aralarında mülkiyet ve kâra dayalı çıkar ilişkileri vardır. Bu bağlamda, az sayıdaki ulus-aşırı şirket eşitsiz bir şekilde küresel sinema pazarını kontrol etmektedir. Pazar mekanizması içerisinde iktisadi açıdan daha güçlü olan şirketler diğerlerini satın almakta, birleşme yoluyla ele geçirmekte ya da rekabet sonucunda ortadan kaldırmaktadır. Böylece, gün geçtikçe piyasada daha az sayıdaki film şirketi varlığını sürdürmektedir

(Yaylagül, 2009: 176). Kaldı ki küresel film pazarı, sözü edilen şirketler arasında bölüşülmüştür. Bu yapı, sektöre yeni girişimcilerin girmesini engellemektedir. Bu şirketler arasında, diğer yatırım alanları da göz önünde bulundurularak çapraz mülkiyet ilişkileriyle bağlantılar kurulmuştur (Demers, 1999). Başka bir deyişle, yatay ve dikey bütünleşmeler sonucunda üretim, dağıtım ve gösterim (tüketim) aşamalarının bu sermaye grupları tarafından kontrol edildiğinden söz edilebilir.

Bu noktada, 'eleştirel ekonomi politik yaklaşım'ın bir kültür ve eğlence endüstrisi olarak sinema konusundaki bakış açısı önem kazanmaktadır. Bunun için öncelikle eleştirel ekonomi politik yaklaşımın iletişim alanına bakış açısını kısaca özetlemek yerinde olacaktır.

Eleştirel ekonomi politik yaklaşım, öncelikle liberal yaklaşımın varsayımlarını eleştirir. Doğal düzen anlayışı yerine, farklı toplumsal formasyonların tarihsel olarak nasıl oluştuğunu inceler. Bu bağlamda, eleştirel ekonomi politik yaklaşım gerçeğin tarihsel olarak değiştiğini, farklı koşullara sahip insanlar için farklı gerçekler bulunduğunu gösterir.² Eleştirel ekonomi politik yaklaşım üretim, dağıtım, bölüşüm ve tüketimi bir bütünlük içerisinde inceler (Yaylagül, 2009: 164-165). Eş deyişle, incelediği toplumun mülkiyet ilişkilerine, materyal ve düşünsel kaynakları kimlerin kontrol ettiğine bakar ve devletin varlığını ve toplumsal ilişkiler üzerindeki etkisini çözümler.

Eleştirel ekonomi politik çalışmalar açısından, meta ve metalaşma kavramları önem taşımaktadır. Nitekim, Karl Marx, kapitalizmi çözümlenmeye meta ile başlamıştır. Jernej Prodnik'e göre, tarihsel olarak hemen her şeyi eksiksiz bir şekilde piyasada mübadele edilebilir özelleşmiş bir meta biçimine dönüştürme süreçleri gerek kapitalizmin doğuşu gerekse devamı açısından kritik önemdedir (2014: 302).

Malların değişilebilmesi için yararlı olmaları ve gereksinimleri giderebilmesi gerekir. "Herhangi bir amaç için kullanılamayacak bir şeyin yararlı bir şeyle değiştirilemeyeceği ise açıktır. Bu yararlı olma özelliğine 'kullanım değeri' denir" (Eaton, 1996: 30). Bununla birlikte, kullanım değeri bir şeyi meta yapmaya tek başına yeterli değildir. "O hâlde tüm metalar, insan emeğinin ürünleridir. Metaların ortak noktası, hepsinin üretimlerinde cisimleşmiş olan insan emeğinin taşıyıcıları olmalarıdır" (Harvey, 2010: 32). Her meta (ürün ya da üretim aracı), belli bir emek süresinin nesnelleşmesini ifade eder. "Metanın değeri eş deyişle, metanın diğer metalara karşı mübadele edilme oranı; metada gerçekleşen belli bir emek süresinin miktarına eşittir. Örneğin, bir meta bir saatlik emek süresine eşitse, o za-

2 Ayrıca, toplumsal üretim ilişkilerinin insanların ekonomik ilişkilerinin bilimi olarak tanımlanan ekonomi politik; insan toplumunun çeşitli gelişme aşamalarında metaların üretimi, dağılımı ve tüketimine egemen olan ekonomik kanunları saptar (Zagolov vd., 1976: 42).

man diğer bütün bir saatlik emek süresinin ürünü olan metalara bedeldir” (Marx, 2008: 174). Mattias Ekman’a göre, “meta, üretim maliyetinden fazlaya satıldığında, artı emeğin (karşılığı ödenmemiş emek zamanının) olanaklı kıldığı ‘artı değer’ ortaya çıkmış olur. Dolayısıyla, kapitalizm açısından artı değeri yaratan şey, asıl olarak karşılığını ödemedikleri emek zamanı miktarıdır” (2014: 86).

Bu noktadan hareketle, İrfan Erdoğan ‘kültür endüstrileri’nin iki farklı metanın üreticisi olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki, izleyicinin tüketimi için çeşitli biçimlerde paketlenmiş çıktıdır. Bu ürünün taşıyıcısı; radyo, televizyon, uydu, ses kaseti, CD, video, film, gazete, kitap, dergi olabilir. Bu taşıyıcı kanallardan geçerek sunulan paket; çeşitli biçimlerdeki eğlence, haber, enformasyon, bilgi diye tanımlanabilir. Böylece, ürünün çeşitli kullanım değerleri olduğu ve bu ürünleri kullanarak insanların belli amaçlara ya da doyumlara ulaştıkları belirtilir. İkinci ürün ise, ‘izleyici metası’dır. İzleyicinin medya kullanımı, reytingin ve tirajın niceliğine dayanarak belirlenen reklam fiyatıyla değişim değerine dönüştürülür: Reklam veren, belli zaman ve yerdeki izleyici dikkatini, kitle iletişim firmasından satın alır ve bunun karşılığında belli bir para öder (2001: 284-285).

Ekonomi politik yaklaşımın iletişim araştırmalarına girmesi 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Bunda, özellikle kitle iletişiminin ve onun bir parçası olarak sinemanın toplum üzerindeki öneminin giderek artması ve iletişimsel faaliyetlerinin ve boş zaman etkinliklerinin önemli bir endüstri hâline gelmesi belirleyici bir rol oynamıştır. Çünkü kitlesel üretime dayanan kapitalist toplumlarda kitle iletişimi, kitlesel tüketim demektir. Dolayısıyla sinemanın da dâhil olduğu kitle iletişim sistemleri, ekonomik ve toplumsal düzenin önemli bileşenlerinden birisidir. Henri Lefebvre’ye (1990) göre, sinemanın ekonomik boyutunun yanı sıra, iletişim içeriklerinin devletin ve hükümetlerin siyasal düzenlemelerine konu olması, iletişimin siyasal boyutunu gündeme getirir. Bu anlamda devlet, liberal kuramın iddia ettiği gibi bağımsız, bütün toplumu düşünen ve koruyan bir aygıt değil, kapitalist sistemin egemenliğini sağlayan bir aygıttır.

Medyanın ekonomi politiğinin başlangıç noktası, “meta üreten ve dağıtan en önemli endüstriyel ve ticari kuruluş olduğu kabulüne dayanmaktadır” (Golding ve Murdock, 1997a: 3). Bu bağlamda, “kapitalist üretim yapısı içinde kültürel üretim ve tüketime nasıl giderek meta üretimine dönüştüğünü açıklamak için kültürel pratiklerin üretim süreçleri ve ilişkilerinin çözümlenmesi gerekir” (Çelenk, 2008: 13). Medya şirketlerinin gelir ve kâr kaynaklarının sorgulanması da medyaya ilişkin ekonomi politik yaklaşımın öncelikli sorunsalları arasında yer alır. Andreas Wittel, medyanın mülkiyet yapısı ve mülkiyet yapılarının medya ürünlerine yansımalarının çözümlenmesi ve medya sektörünün değişen dinamikleri kapsamında medya endüstrilerinin uluslararası boyuta ulaşması, yoğunlaşması, holdingleş-

mesi ve medya ürünlerinin çeşitlenmesi gibi gelişmelerin medyanın eleştirel ekonomi politikliğinin temel ilgi noktalarını oluşturduğunu belirtmektedir (2014: 392).

Peter Golding ve Graham Murdock'a göre, medyadaki değişimler, daha genel ekonomik değişimlerden ayrı düşünülemez. Dolayısıyla bu yaklaşım, endüstrileşme bağlamı içerisinde yer alan medyadaki değişimlerin açıklanmasında tarihsel bir bakış açısını gerektirir. Medya, metaların üretim ve dağıtımının yanı sıra, ekonomik ve siyasi yapılarla ilgili egemen düşünceleri yayar ki; bu da kitle iletişim üretiminin ideolojik yönüne vurgu yapar (1997a: 4). Bu nedenle, medya içeriklerinin oluşturulma biçimindeki ve ideolojik işlevindeki dönüşümü anlamak için medya endüstrilerini biçimlendiren tarihsel koşullara ve yapısal unsurlara bakmak gerekir. Dolayısıyla, "medyanın çıktılarını, başka bir deyişle, medya metinlerini (haberler, diziler, romanlar, filmler, video oyunları vb.) gerçekçi bir bakış açısıyla irdeleyebilmek için onların içinde yer aldığı, yoğun olduğu 'yapı'nın ortaya konulması gerekmektedir" (Adaklı, 2006: 11).

"Kapitalist toplumlarda sinemayı ve diğer kültür endüstrilerini kim kontrol eder?" sorusunu soran eleştirel ekonomi politik yaklaşım, bu soruya iki düzeyde yanıt verir: 'Araçsalcı yaklaşım' olarak bilinen ilk yaklaşıma göre, tek tek kapitalist girişimciler ve kapitalist sınıflar içeriği belirler. İkinci olarak, 'yapısalcı yaklaşım' bireysel kapitalistlerden ve kapitalist sınıftan öte kapitalist ekonomik yapının genel dinamikleri üzerinde durur. Bu yaklaşım, kültür endüstrilerini asıl sınırlandıran ve belirleyen şeyin ekonomik ve siyasal yapı olduğu görüşüne vurgu yapar (Wilson, 1992). Eş deyişle, kapitalist ekonomik yapının ve uygulanan egemen politikaların, iletişimsel içerikleri nasıl biçimlendirdiği üzerinde durur.

Ömer Özer ise iletişimin ekonomi politikliği alanındaki yapılan çalışmaları, ele alınan konular çerçevesinde 'İletişimin Radikal Ekonomi Politik Yaklaşımları' genel başlığı altında dört kategoride sınıflandırmıştır. Bunlar, (1) Kurumsalcı ekonomi politik, (2) Araçsalcı ekonomi politik, (3) Eleştirel ekonomi politik, (4) Marksist ekonomi politik. Özer'e göre, bu sınıflandırmada yer alan tüm yaklaşımlar, hem kapitalist formasyon içinde yer alan medyaya hem de liberal iletişim çalışmalarına karşıtlıklarıyla kendilerini konumlandırmaktadır. Kaldı ki hepsinde de Marksist kuramın temel önermelerinin izlerini bulmak mümkündür³ (2012: 21-22).

Buna karşılık, araçsalcı ve yapısalcı yaklaşımların sorun ettiği ekonomik dinamiklerin ve sınırlamaların kaynağını 'eleştirel ekonomi politik yaklaşım' açıklamış ve daha makro çözümler ortaya koymuştur. Bu anlamda, eleştirel ekonomi po-

3 Araçsalcı yaklaşımla Marksist ya da eleştirel ekonomi politik yaklaşım arasındaki farkın birincide ideolojik, diğerlerinde ise üretim boyutuna vurgu yapılmasına bağlayan Özer, ulaşılan sonuçlar açısından bu yaklaşımların tümünün birbirine yaklaştığını belirtmektedir (2012: 23). Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Özer (2012). "İletişimin Radikal Ekonomi Politik Yaklaşımı Çerçevesinde Haberin Ekonomi-Politikliği". İçinde Haberi Eleştirmek. Araştırma Alanlarına Göre Eleştirel Haber Çalışmaları. Edt. Ömer Özer. Konya: Literatürk Yayınevi: 21-52.

litik yaklaşım, “gerçek dünyadaki gerçek aktörlerin yaşantılarını ve fırsatlarını biçimlendiren gerçek sınırlamaları açığa çıkarmak üzere esas olarak eylem ve yapı sorunlarıyla ilgilenmektedir” (Golding ve Murdock, 1997b: 64).

Kültürel üretimin kültürel tüketim alanı üzerinde sınırlayıcı etkisi olduğu varsayımını öne süren Anthony Y. H. Fung, “medya kurumlarının mülkiyet yapılarının ve kontrol kalıplarının etkinlikler üzerindeki sonuçlarının yanı sıra, devlet düzenlemesi ve iletişim kurumları arasındaki ilişkinin incelenmesinin” (2006: 43) de önemine işaret etmektedir. Kaldı ki eleştirel ekonomi politik yaklaşım, “medya ürünlerinin üretim, dağıtım ve tüketim aşamalarını bir bütünlük içerisinde inceleyerek; medyanın gelişmesi, büyümesi, metalaşması, küreselleşmesi, iletişim politikalarının belirlenmesi, devlet ve hükümet politikaları ile reklam verenlerin rolünü bütünsel olarak ele alır” (Yaylagül, 2013: 147). Bu bağlamda, medyanın kapsamlı ve somut temellere dayandırılarak irdelenmesi, eleştirel ekonomi politik yaklaşımın savunduğu görüşlerin önemini ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla, medyadaki özelleştirme ve tekelleşme eğilimlerine zemin hazırlayan uygulamanın, devletin ekonomideki etkinlik alanının daraltılması olduğunu söylemek mümkündür. Golding ve Murdock’a (2002) göre, medya sektöründe devlet müdahalesinin sınırlandırılmasının temelinde denetim ve sermaye birikimini artırma amacı yer almaktadır. Böylece doğrudan satışlar, izin ve tahsisler yoluyla kamusal para ve kaynakların ticari şirketlere transfer edilmesinin yolu açılmıştır. Sermaye girişimine yeni pazarlar açmak ve kamusal düzenlemelerin sayısını azaltmak gibi uygulamalar; daha iyi hizmet, seçeneklerin artması ve tüketici taleplerini daha iyi karşılama gibi konular çerçevesinde meşrulaştırılmaya çalışılmıştır (Adaklı, 2006: 31). Bu şekilde devletin yeniden düzenlediği kurallar, sermaye birikimini artırma amacına yönelik birçok kamu kuruluşunun yanı sıra, kamu yayıncılığı alanının da özelleştirilmesini beraberinde getirmiştir. “1980’li yıllardan itibaren tüm dünyaya yayılmış olan özelleştirme yönündeki uygulamalar, medyanın ve daha özelden sinema sektörünün giderek büyük şirket yapıları içerisine dâhil olmalarıyla sonuçlanmıştır” (Curran, 1997: 147).

Özetle, O’Sullivan vd.ne (1998) göre, sinemanın da dâhil olduğu kültür endüstrilerinin ekonomi politik yaklaşımla incelenmesinde ‘ekonomi boyutu’ öncelikle bu alandaki ham materyallerin, ürünlerin ve zenginliklerin üretim ve dağıtım boyutuyla ilgilenir. ‘Politik boyutu’ ise toplumsal süreçlerin düzenlenmesinde güç ve iktidarın etkisini inceler. Eleştirel ekonomi politik yaklaşım, aynı zamanda iletişim ve kültür endüstrilerinin ürettiği ürünlerin ‘kültürel boyutu’nu da dikkate alır.

Sinema sektöründe üretimin amacı daha çok kâr edebilecek ortamların yaratılması için ‘bilinçler’in yönetilmesidir. Üretilen film, öncelikle sinema salonlarında

izleyicilere film izlemek için satılan biletlerden gelir elde edilmesi yoluyla gösterime sokulur. Yaylagül'e göre, "sinema filmleri sadece sinema filmi gösterimi yapan geleneksel kanallara satılmaz. Bunun yanı sıra, yeniden gösterim aracılığıyla geleneksel televizyon kanalları, video, DVD, VCD ve internet bağlantılı sitelere satılarak da film sahipleri ve işletmecilerine yeni kârlar elde edilir" (2009: 167). Kâr temelli bu çapraz promosyon olgusunun ötesinde, sinema endüstrisi aracılığıyla küresel ve yerel düzeyde nasıl bir 'bilinç yönetimi'nin gerçekleştiğinin irdelenmesi de ayrı bir tartışma konusu olarak önem kazanmaktadır.

2.2. Sinema Filmlerinde Bilinç Yönetimi

Eleştirel ekonomi politik yaklaşımına göre, uluslararası sinema filmlerinin akışı, bağımlılık/dünya sistemi teorisine göre merkez ve çevre ülkeler arasındaki eşitsiz bilgi ve ideoloji akışına göre değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, merkezin çevre üzerinde kurduğu hegemonya, kültür endüstrisinin ürettiği içerikler ve ürettiği ideolojilerin çözümlenmesi anlamında önemli açılımlar sağlamaktadır.

Bağımlılık/Dünya sistemi teorisine göre, kapitalist gelişmiş ülkeler, az gelişmiş ülkeleri sömürerek onların az gelişmişlik yönünde gelişmelerine hizmet eder. Gelişmiş kapitalist ülkelerle az gelişmiş ülkeler arasındaki dünya ölçeğinde oluşmuş iş bölümünün sonucunda sinema filmleri de dâhil her türlü iletişimsel içerik merkez ülkelerden çevre ülkelere doğru tek yönlü akmaktadır. Böylece, Batılı ulus-aşırı şirketlerce üretilmiş markalı ürünlere bağımlı, toplumsal olayları ve olguları da metaların oluşturduğu bireysel arzu ve tatminden geçerek anlamlandıran bir izlerlikle çevre ülkelerde yaratılmaktadır. Uluslararası sinema filmlerinin ticareti, çevre ülkeleri ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan bağımlı hâle getirmektedir. Çünkü kültür ve iletişim endüstrileri açısından bakıldığında çevre ülkeler teknoloji, örgütsel yapı, iletişim içerikleri ve profesyonel ideoloji açısından bağımlı konumdadır. Mevcut üretim, dağıtım ve gösterim pratikleri bu yapıyı sürdürmeye hizmet etmektedir (Schiller, 1978'den aktaran Yaylagül, 2009: 173).

Kaldı ki sinema alanındaki teknolojik gelişmeler, emeğin maliyetini düşürmekte ve sermayenin kâr oranını arttırmaktadır. Sinema bir endüstri olarak hem artı değer gerçekleştirilmesini hem de içeriğiyle kapitalist yaşam biçimi ve reklamlar aracılığıyla tüketim kültürünü yayarak kapitalist sınıfın ekonomik çıkarını gerçekleştirmesini ve hegemonyasını kurmasını sağlar (Wilson, 1992). Böylece, mevcut kapitalist düzeni meşrulaştıracak ve devamını sağlayacak dünya görüşünü izleyicilere satmış olur.⁴

4 Kültür endüstrisinin bilinç yönlendiriciliği konusunda ayrıntılı bir çalışma için bkz. İrfan Erdoğan (2001). "Kitle İletişimi Örneğinde Marksist Siyasal Ekonomi Yaklaşımı Üzerine Bir Tartışma", *Praksis*, (4): 276-313.

Eleştirel ekonomi politik yaklaşıma göre, insanların gündelik yaşam pratikleri, kapitalist üretim ilişkileri tarafından biçimlendirilir. Sinema filmleri, kapitalist toplumda yer alan endüstrileşmiş kurumlarda üretilir. Böylesi bir toplumsal yapı içerisinde üretilen kültür ve ideoloji de kapitalist üretim ilişkilerinden bağımsız değildir. Eleştirel ekonomi politik yaklaşım için sinema filmlerinin içeriği ideolojiktir ve egemen toplumsal ilişkileri yeniden üretir. Çünkü bu tip sinema filmleri kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde egemen sınıf tarafından kiralanan “sanatçılar”, “düşünce üreticileri” ve “teknisyenler” tarafından üretilir. Sinema filmleri, asıl bu çalışanları kiralayan kapitalist sınıfın çıkarına uygun düşünceler aktaran hikâyeler anlatır. Sinema endüstrisini, bu sektöre ilişkin teknolojiyi ve içerikleri kapitalist sınıfın üyeleri olan yatırımcılar/girişimciler kontrol eder. Sinema endüstrisinin sahibi olan kapitalist sınıf, sinema filmleri aracılığıyla topluma kendi düşüncelerini yayar. Endüstri sahipleri, geniş ölçüde izleyicilerin neleri izleyeceğini belirler. Medyanın iktisadi anlamdaki kontrolü, içeriğin de kontrolü anlamına gelir (Smith, 1995’ten aktaran Yaylagül, 2009: 179).

Sinema filmlerinin büyük çoğunluğu kurgusal bir hikâye anlatır. Bu hikâyelerde küresel şirketler, kendi dünya görüşleri çerçevesinde belirli temalar sunar. Bunlar kapitalizmin temel değerleri olan statü, başarı, kaliteli yaşam, cinsiyet rolleri, tüketim, gençlik alt kültürleri ve etnisite gibi konulardır. Sözü edilen temalar, aslında ABD’nin egemen sınıflarının bakış açılarından ele alınır. Bütün filmlerde, sınıf atlamaya vurgu yapılır. Kadınlar için kısmi özgürlükler sunulur. Hollywood filmlerinin kahramanı her zaman WASP eş deyişle, beyaz, Anglosakson Protestan orta sınıf erkeğidir. Her ne kadar izleyici ve pazar yapısı bağlamında bu sınıf ve kimlik tanımlaması kısmen değişse de bu anlayışın temsil ettiği değerler özünde değişmez.

Dünyada egemen olan Hollywood sineması temelde ‘yıldız’ sistemine dayanır. Kaldı ki pek çok ülkede de yıldız sistemi egemendir. Yıldız sistemi aracılığıyla Amerikan yaşam biçiminin ve kültürünün propagandası yapılır. “ABD kökenli filmlerde, ABD genellikle yüksek ekonomik gelir ve statüye sahip insanların yaşadığı, dünyanın geri kalanına göre insanların çok daha iyi yaşam koşullarına sahip oldukları ve iyi zaman geçirdikleri bir ülke olarak sunulur” (Yaylagül, 2009: 180). Eş deyişle, Amerikan orta sınıfının yaşam biçimleri meşrulaştırılır. Ayrıca, ABD yapımı filmler aşırı duygusal olup ABD’nin toplumsal gerçekliklerini gizlemektedir.

Öte yandan Hollywood sineması, bütünüyle reklam endüstrisine dayanmaktadır. Hem filmlerin içeriğindeki tüketime dayalı kurmaca dünya hem de reklamı yapılan ürünlerle izleyici olan tüketiciler etkilenmeye ve izleyiciler de bir yandan tüketime zorlanmaktadır. Kısacası, bu stratejinin gerçekleştirilmesiyle tüketim kültürü ideolojisi toplumda egemen kılınmaya çalışılmaktadır.

3. Çalışmanın Yöntemi

Günümüz toplumlarında sinemanın da içinde yer aldığı kültür endüstrisi hem içinde bulunduğu ekonomik ve politik yapının bir ürünüdür hem de ekonomik ve politik işlevleri olan endüstriyel bir kurumdur. Bu bağlamda, medya sadece bilgi üretme aracı değil; aynı zamanda kapitalizmin mantığına ve kurallarına göre işleyen ticari birer işletmedir.

Eleştirel kuramın, iletişim çalışmalarına büyük katkıları olduğunu ifade eden Eran Fisher; medya çalışmalarında iki çözümleme ekseninin önem kazandığını söylemektedir. Fisher'a göre bunlar, *kültürel/idealist çözümleme* ve *materyalist çözümleme* olarak tanımlanabilir. Bu iki yaklaşım, izleyicinin kesin olarak ne yaptığına ilişkin oldukça farklı perspektifler önerir. Kültürel bir çözümleme, üstyapıya odaklanır ve kapitalizmin yeniden üretiminde medya metinlerinin ideolojik rolünü açığa çıkarır ve izleyici alımlamalarına odaklanır (2014: 121).

Eleştirel kuramın iletişim çalışmalarına ikinci belirgin katkısı ise altyapıya odaklanan materyalist çözümlemedir. Böylesi bir ekonomi politik çözümleme, medya kurumlarında zorunlu kılınan üretim ilişkilerini açığa çıkarır. Fisher, bu yaklaşımın içerisinde iki farklı damarın ayırt edilebileceğini söyler. Bu damarlardan ilki, medya tekeli, medya şirketlerinin birleşmelerini ve bütünleşmelerini, hükümet ve medya arası ilişkileri ve medya çalışanlarının istihdam düzenlemelerini inceleyerek medyayı bir üretim aracı olarak çözümlerken; ikincisi, kitle iletişiminde olup bitenin sadece medya şirketleri tarafından üretilen içeriğin izleyiciler tarafından tüketilmesi olmadığını; aslında, izleyici ilgisinin reklamcılara satılması olduğunu savunmaktadır (2014: 121-122).

Bu çalışmada, eleştirel kuramın materyalist çözümlemesi benimsenmiştir. Dolayısıyla, sinema endüstrisinin içeriklerinin izleyiciler tarafından alımlanmasının özgürleştirici bir pratik olarak yorumlanmasına değil, sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim boyutlarının çözümlenmesine odaklanılmıştır.

Bu anlamda, Türkiye'deki sinema endüstrisine ilişkin film üretim, dağıtım ve gösterimine ilişkin çeşitli kaynaklar arasında nicel olarak birtakım farklılıklar olması nedeniyle, bu çalışmada tek bir kaynaktan elde edilen veriler esas alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu anlamda, nitel çözümleme yöntemi çerçevesinde doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Dolayısıyla Türkiye'de 2016 yılı içerisinde gösterime giren filmlerin üretim, dağıtım ve tüketimine ilişkin nicel veriler *Box Office Türkiye* sitesinden; benzer konuda Avrupa ve Amerika filmlerine ilişkin veriler ise *Box Office Mojo* sitesinden alınmıştır. Bunun yanı sıra, Kültür Bakanlığı gibi resmî kaynakların ve akademik literatüre katkı sağlamış olan çalışmaların verilerinden de yararlanılmıştır. Çalışmanın 2016 yılıyla sınırlandırılmasının nedeni,

devam eden 2017 yılı içerisinde filmlerin seyirci ve gişе gelirlerinin verileriyle yıl sonundaki verilerin farklılık gösterecek olmasıdır. Verilerin tutarlı olması adına 2017 yılına ait veriler çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

4. Veriler ve Yorumları

4.1. Üretim Süreci

1980’li yıllardan sonra Türkiye’de uygulanmaya başlanan neo-liberal politikaların getirdiği serbest piyasa koşulları, medya kuruluşlarında tekelleşme eğilimini tetiklemiş, sinema sektörünün temel bileşenlerinde (yapım-dağıtım-gösterim) de tekelci bir yapılanmayı ortaya çıkarmış ve içeriklerin üretiminde kâr maksimizasyonunu önceleyen bir anlayışı yaygınlaştırmıştır.

Bu bağlamda, Türkiye’de sinema sektöründeki dönüşümler, ülkenin 1980 sonrası yaşadığı siyasal, iktisadi, toplumsal ve kültürel gelişmelere bağlı olarak tartışılmaktadır (Atam, 2010; Ottone, 2017). 1980 darbesi sonrası Yeşilçam döneminin son bulmasını izleyen 1990’ların ilk yarısında, film üretim süreci durma noktasına gelmiştir. Hülya Uğur Tanrıöver, film üretimindeki durgunluğun, izleyicilerin düzenli bir kültürel pratik olarak sinemaya gitme alışkanlıklarını terk etmesiyle bağıntılı bir biçimde kronikleşme eğilimi gösterdiğini; özellikle 1990’lı yıllarda ticari televizyon yayıncılığının devreye girmesiyle izleyici talepleri doğrultusunda yerli filmlere yatırım yapılmaya başlandığını belirtmektedir. Böylelikle, film üretim alanında çalışma ve üretme koşullarını düzenleme ve film sektörünü gerçek anlamda “endüstriyel” niteliklere kavuşturma yönündeki girişim ve talepler hız kazanmıştır (2010: 13-14).

Türkiye sinema sektöründe yapımcıların finansal kaynaklarını, önceki filmlerinin gişе hasılatları, reklam, DVD ve televizyon satışlarından elde edilen gelirler ile Kültür Bakanlığı ve Avrupa Konseyi tarafından oluşturulan Eurimages gibi fonlar oluşturmaktadır (Arslan, 2011: 24). 2005 yılında yürürlüğe giren “5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” ile sinema sektörüne verilen devlet desteği, film yapım sürecini önemli ölçüde etkilemiştir. Devlet tarafından sinema sektörüne toplam 321 milyon TL destek sağlanırken; 2016 yılında, 28,5 milyon TL gibi yüksek miktarda destek verilen sinema sektörüne 2017 yılı için 40 milyon TL kaynak ayrıldığı belirtilmektedir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2016).

Dolayısıyla 2005 yılı itibarıyla Türkiye’de film üretimine yönelik başlatılan kamu desteği, yerli film üretiminin artmasında önemli dinamiklerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, son 12 yılda (2005-2016) Türkiye’de üretilen filmlerin giderek artan sayısı, devlet desteğinin sinema sektöründeki yansımalarını göstermektedir. *Tablo 1*’deki rakamlara bakıldığında, özellikle 2008 yılından sonra

gösterime giren yerli film sayısının 100'ün altına düşmediği görülmektedir. Türkiye'de sinema sektörüne ilişkin veriler toplayarak yayımlayan bağımsız bir kuruluş olan Antrakt'ın 2014 yılı raporuna göre, sinemalarda gösterime giren Türkiye yapımı filmlerin sayısı 1990-2007 yılları arasında 40'ı geçememiştir. 2008-2016 dönemine bakıldığında, tamamlandığı yılda gösterime giren *yeni* yerli filmlerin sayısı 50'nin üzerine çıkmıştır. Özellikle 2015 yılı, hem yeni üretilen hem de gösterimde olan yerli film sayısı bakımından son 26 yılda (1990-2016) Türkiye'deki film üretiminin en yüksek olduğu yılı işaret etmektedir.

Tablo 1. Türkiye'de 2005-2016 Yılları Arasında Gösterime Giren ve Üretilen Yıllık Film Sayıları

Yıl	Türk Film	Yabancı Film	Toplam*	Yeni Türk Film	Yeni Yabancı Film	Toplam Yeni Film
2016	175	354	529	135	221	356
2015	181	349	530	136	266	402
2014	168	391	559	112	247	359
2013	142	359	501	85	238	323
2012	109	385	494	59	299	288
2011	121	311	432	74	215	289
2010	115	264	379	63	179	242
2009	103	260	363	69	183	252
2008	80	309	389	51	214	265
2007	69	329	398	43	213	256
2006	55	365	420	34	202	236
2005	43	312	355	28	176	204

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

Yeni yerli ve yabancı toplam film sayısının önceki yıllara göre oldukça yüksek olduğu 2015 yılında toplam 402 yeni filmin 136'sı Türkiye yapımı filmlerden oluşmaktadır. Önceki yıllarda üretilip sonraki yıllarda da gösterimi devam eden filmler açısından, 2015 yılında gösterimde olan Türkiye yapımı film sayıları (181) da öne çıkan bulgular arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, 2016 yılında da hem üretim hem de gösterim açısından yerli filmlerin önemli bir paya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre, 2016 yılında toplam 175 yerli film gösterime girmiş ve bunun 40'ı önceki yıllarda üretilen ancak 2016 yılında da gösterimi devam eden filmlerden oluşmaktadır. 2016 yılında üretilerek aynı yıl içerisinde gösterime giren yerli film sayısı (135) geçen yıla göre düşmüş olsa da geçmiş yıllardaki sayılarla kıyaslandığında yine de önemli bir artışı göstermektedir.⁵

* Bazı filmler üretildiği yıl gösterime girmesinin yanı sıra, sonraki yıllarda da gösterimi devam etmektedir. Dolayısıyla Tablo 1'in ilk bölümündeki film sayıları, yapımı önceki yıllara ait ancak sonraki yıllarda da gösterimi devam eden filmleri ifade etmektedir.

⁵ Sinema Genel Müdürlüğü'nün verilerine göre, 2016 yılında gösterime giren 135 yerli filmin 29'u Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmiştir ("Sinema Sektörüne Destekler", tarih yok).

Türkiye sinema endüstrinin ülke içerisindeki film üretimi ve yabancı filmler karşısındaki konumu değerlendirildiğinde, filmlerin bilet satışı ve gişe gelirlerine göre 2005 yılından itibaren yıllık olarak en çok izlenen filmlerin Türk yapımı olması dikkat çekmektedir. Sözü edilen durum, üretimi giderek artan yerli filmlerin ABD egemenliğindeki yabancı filmler karşısında yerel düzeyde üstünlük sağladığı sonucunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Türkiye’de popüler film üretiminin sinema sektöründeki payının ulaştığı aşamayı da göstermektedir. Bu bağlamda, Türkiye’de 2016 yılında gösterime giren yerli ve yabancı toplam 529 filmde 691.696.434 TL gişe geliri elde edilmiştir. Sözü edilen toplam gelirin yarısı (350 milyon TL) yerli filmlerin gösteriminden sağlanmıştır.

Tablo 2. 2016 Yılında Türkiye’de En Çok Seyirciye ve Gişe Gelirine Sahip Filmler

Sıra	Film	Dağıtım	2016 Hasılatı	2016 Seyirci Sayısı	Filmin Tüm Hasılatı	Filmin Tüm Seyircisi
1	Dağ 2	Mars	31.817.375 TL	2.859.173	40.663.948 TL	3.595.617
2	Kardeşim Benim	Mars	23.132.614 TL	2.070.692	23.134.409 TL	2.070.949
3	Dedemin Fişi	UIP	22.912.770 TL	2.015.665	22.912.770 TL	2.015.665
4	Osman Pazarlama	WB	22.736.060 TL	1.983.777	22.736.060 TL	1.983.777
5	Görümce	Mars	18.888.006 TL	1.628.513	22.226.055 TL	1.914.199
6	Batman ve Superman: Adaletin Şafağı	WB	19.429.872 TL	1.461.576	19.433.719 TL	1.462.002
7	Kolpaçino 3.Devre	UIP	16.490.847 TL	1.412.639	16.490.847 TL	1.412.639
8	İkimizin Yerine	UIP	15.539.899 TL	1.372.971	15.542.286 TL	1.373.260
9	Kocan Kadar Konuş: Diriliş	UIP	15.901.106 TL	1.332.907	15.901.106 TL	1.332.907
10	Çakallarla Dans 4	UIP	14.715.506 TL	1.311.228	15.202.299 TL	1.351.247
11	Buz Devri 5: Büyük Çarpışma	TME	14.646.509 TL	1.304.999	14.666.086 TL	1.307.226
12	Ekşi Elmalar	Mars	13.914.379 TL	1.219.282	14.044.523 TL	1.237.921
13	Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı	UIP	14.760.714 TL	1.165.583	14.760.714 TL	1.165.583
14	Suikast	Mars	12.372.556 TL	1.123.237	12.372.556 TL	1.123.237
15	Deadpool	TME	14.194.089 TL	1.121.149	14.202.076 TL	1.122.044
16	İftarlık Gazoz	Mars	12.319.801 TL	1.031.094	12.319.801 TL	1.031.094
17	Delibal	WB	11.569.690 TL	1.002.401	16.805.210 TL	1.465.092

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

2016 yılında Türkiye’de en çok izlenen filmler sıralamasına bakıldığında, bir milyonun üzerinde seyirci sayısına sahip 17 filmin olduğu görülmektedir. Sözü edilen filmler arasında Türk filmlerinin sayısının yabancı filmlerden daha fazla olduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca bu dönemde, Türkiye’de en çok izlenen ilk 10 film ara-

sında sadece bir tane ABD yapımı film yer almaktadır. Filmler gişe gelirine göre sıralandığında ise 20 milyon TL'nin üzerinde gişe geliriyle sahip ilk beş filmin tamamı Türk filmlerinden oluşmaktadır. 2016 yılında dünya genelinde en yüksek gişe geliriyle sahip 10 film arasında 8. sırada yer alan *Batman ve Superman: Adaletin Şafağı* isimli film Türkiye'de 6. sıradadır.⁶ 2016 yılı genel olarak değerlendirildiğinde, Türk filmlerinin seyirci sayısı ve gişe gelirlerinden aldığı payın Türkiye'de gösterime giren yabancı filmlerden daha yüksek olduğunu söylemek mümkündür. 2016 yılında çok izlenen ve en yüksek gişe geliriyle sahip olan *Dağ 2* filmi, Kültür Bakanlığının desteklediği filmler arasında yer almıştır. Bunun yanı sıra, aksiyon, savaş ve dram türünde olan *Dağ 2* filmi Kasım ayında gösterime girmesine rağmen yıl sonunda en çok izlenen ve gelir getiren filmler arasında birinci sırada yer almıştır. Bu durum, filmin içeriğinin 2016 Temmuz'unda yaşanan darbe girişimi sonrasında Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal konjonktürle bağlantılı olarak yorumlanabilir.

Tablo 3. 2016 Yılında Dünyada En Çok İzlenen Filmler Sıralaması

Sıra	Film	Stüdyo	Dünya	ABD / %	Yurt Dışı / %
1	Captain America: Civil War	Walt Disney	\$1,153,3	\$408,1 / 35,4%	\$745,2 / 64,6%
2	Rogue One: A Star Wars Story	Walt Disney	\$1.056,1	\$532,2 / 64,6%	\$523,9 / 49,6%
3	Finding Dory	Walt Disney	\$1.028,6	\$486,3 / 47,3%	\$542,3 / 52,7%
4	Zootopia	Walt Disney	\$1.023,8	\$341,3 / 33,3%	\$682,5 / 66,7%
5	The Jungle Book (2016)	Walt Disney	\$966,6	\$364,0 / 37,7%	\$602,5 / 62,3%

Kaynak: www.boxofficemojo.com

Diğer taraftan, 2016 yılında dünya genelinde en çok gişe geliriyle sahip filmler sıralamasında ilk dörtte yer alan ABD yapımı filmlerin Türkiye'deki gösterimlerinden elde edilen gişe gelirleri 20 milyon TL'nin üzerine çıkamamıştır. ABD'de birinci ve dünyada ikinci en çok gişe geliriyle sahip Amerikan yapımı *Rogue One: A Star Wars Story* filmi Türkiye'de 428 bin kişi tarafından izlenmiş ve filmin bilet satışlarından 6,467 milyon TL gelir elde edilmiştir. Bu durum, Türkiye sinema endüstrisinde yerli filmlerin, pazarın büyük oranına sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla ABD filmlerinin ulusal ve uluslararası düzeyde tekeli konumu geçerliliğini koruyan bir durum olarak varlığını sürdürse de Türkiye'de son yıllarda yerli filmlerin egemenliğinin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Kaldı ki

⁶ Batman ve Superman: Adaletin Şafağı filminin Türkiye'de gösterime giren diğer yabancı filmler arasında seyirci sayısı ve gişe hasılatı bakımından ilk sıralarda yer almasında, Türk Hava Yolları'nın (THY) Warner Bros Pictures ile yaptığı sponsorluk anlaşmasını belirtmek gerekir. Filmin resmî sponsoru olan THY, filmde kendisine ait Boeing 777 tipi uçakta çekilen önemli bir sahnenin arka planında yer almaktadır. Ayrıca, iş birliği kapsamında film temalı uçak içi kitler ve menüler üretilmiş, THY'nin reklam filminde filmin iki yıldız oyuncusu rol almış ve iki ikonik şehir Gotham City ve Metropolis havayolu şirketi-nin iki yeni destinasyonu olarak ilan edilmiştir (THY A.O. Basın Müşavirliği, 2016).

*Tablo 3'*te görüldüğü gibi, ABD yapımı filmler dünya genelinde egemenliğini hâlâ korumaktadır. 2016 yılında dünya genelinde en çok izlenen filmlerin gişe gelirleri payının yarısından fazlası genellikle ABD dışındaki ülkelerden sağlanmıştır. Dünya çapında en çok izlenen ilk beş film arasından yalnızca *Rogue One: A Star Wars Story* isimli filmin toplam gişe gelirinin yüzde 64,4'ü ABD'deki gösteriminden elde edilmiştir.

4.2. Dağıtım Süreci

Sinema endüstrisinin önemli unsurlarından biri olan dağıtım süreci gerek filmlerin yeniden üretimi gerekse gösterim imkânına sahip olması açısından ayırt edici özelliğe sahiptir. Özellikle yapım ve dağıtım sürecinin iç içe geçtiği sinema endüstrisinde film yapımcılarının dağıtımcılara bağımlılığı söz konusudur. Zeynep Çetin Erus'a göre, filmlerin hangi tarihte ve ne kadar süreyle salonlarda gösterime gireceğini çoğunlukla dağıtımcılar belirlediği için, film yapımcısının dağıtım ağına sahip olması, varlığının sürekliliği açısından hayati derecede önemlidir. "Dağıtım ağına sahip olmayan bir yapımcı, dağıtımcıların listelerine girebilmek için onların bağlı olduğu stüdyonun yapımları ile rekabet etme durumundadır. Listelere girdiğinde ise, çoğu zaman dağıtımcıların olumsuz koşullarına ve yüksek komisyonlarına boyun eğmesi gerekmektedir" (Çetin Erus, 2007: 6).

Bununla birlikte dağıtım süreci, sinema sektöründeki tekelleşme eğilimlerinin izlerini ve tekeli sermaye için kârlı bir alan olma özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda, sinemanın endüstriyel ve ticari yapısının işleyişini sağlayan dağıtım süreci, küresel dev dağıtım şirketlerinin tekelinde yürütülmektedir. Söz konusu küresel dağıtım şirketleri, kendi bünyelerinde ya da diğer ülkelerdeki dağıtımcılarla yapılan çeşitli anlaşmalarla büyük bütçeli filmlerin ulusal ve uluslararası düzeyde dağıtımını gerçekleştirmektedir. Dünyada ve Türkiye'de sinema endüstrisinin yapım ve dağıtım sektörünü elinde bulunduran küresel dev şirketler, kendi bünyelerinde faaliyet gösteren stüdyolarda üretilen filmlerin yanı sıra, bağımsız yapımcılar tarafından üretilen filmlerin de dağıtımını yapmaktadır. Örneğin, büyük bir stüdyo, kendi ürettiği yıllık 10-15 filmin yanında 20-30 filmin dağıtım haklarını alarak dağıtım ağını genişletme yoluna gitmektedir (Arslan, 2010: 92). Bu kapsamda, Walt Disney kendi stüdyolarında üretilen filmlerin yanı sıra, 2013 yılında Paramount'tan dağıtım hakkını satın aldığı *Iron Man*, *Iron Man 2*, *Thor* ve *Captain America: The First Avenger* gibi dünyanın tanınmış çizgi romanlarını temel alan popüler filmlerin dağıtımını yapmaktadır (http://disney.wikia.com/wiki/Marvel_Studios). Benzer şekilde Warner Bros., 120'den fazla uluslararası bölgede film dağıtımını ya doğrudan kendisi ya da ortak şirketler ve iştirakleri aracılığıyla yürütmektedir. Ayrıca, bağımsız film stüdyosu New Line Cinema'yı 2008 yılından itibaren bünyesinde bulundurarak New Line Cinema'nın ürettiği filmlerin dağıtımını da gerçekleştirmektedir. New Line Cinema'nın ürettiği ve dünya çapında 3 milyar dolar gelir getiren *Yüzüklerin Efendisi* filminin üçlü serisinin dağıtımını Warner Bros. tarafından gerçekleştirilmiştir (www.warnerbros.com).

Çetin Erus'a göre, yirminci yüzyılın başlarından itibaren sinema endüstrisinin yapım, dağıtım ve gösterim pazarını elinde bulunduran küresel stüdyoların 1950'lerde uygulanan antitröst politikalar nedeniyle gösterim pazarından çıkmak zorunda kalmış; ancak yapım ve dağıtım bütünleşmesinin devam etmesiyle birlikte büyük stüdyoların sektördeki egemenlikleri sekteye uğramamıştır. Büyük stüdyolar için dağıtım, üretimden daha öncelikli bir konumda yer almaktadır. Hollywood'un sekiz büyük stüdyosu Walt Disney, Warner Bros., Sony Pictures, Paramount Pictures, 20th Century Fox, Universal, MGM/UA ve Dream Works/SKG kendi dağıtım ağına sahiptir (Çetin Erus, 2007: 6-7). Küresel stüdyolardan Warner Bros., Fox, Sony/Columbia Tri-Star kendi başlarına; Paramount ve Universal ise UIP çatısı altında uluslararası dağıtım şirketlerine sahiptir (Miller, 2001'den aktaran Çetin Erus, 2007: 9).

Tablo 4. Küresel Dağıtım Şirketlerinin 2016 Yılı Pazar Payları

Sıra	Dağıtımçı	Pazar Payı (%)	Toplam Hasılat	Toplam Film Sayısı	2016 Filmleri
1	Buena Vista (Disney)	26,3	\$3.000,9	16	13
2	Warner Bros.	16,7	\$1.902,2	35	23
3	20th Century Fox	12,9	\$1.468,9	22	16
4	Universal	12,4	\$1.408,0	20	17
5	Sony/Columbia	8,0	\$911,5	27	22

Kaynak: www.boxofficemojo.com

Küresel dev medya şirketlerinin sahipliğindeki film stüdyolarının ve dağıtım şirketlerinin birkaç şirketin bünyesinde toplanması, sinema endüstrisindeki yoğunlaşmanın makro düzeydeki medya tekelleşmesinden farklı olmadığını işaret etmektedir. Kaldı ki küresel dağıtım şirketlerinin sadece 2016 yılındaki pazar paylarının oranı, söz konusu tekelleşmenin boyutlarını ortaya koymaktadır. Buna göre, 2016 yılı içerisinde film dağıtım pazarı büyük oranda Walt Disney, Warner Bros., 20th Century Fox ve Universal arasında paylaşılmıştır. 2016 yılındaki toplam gelirleri 92,03 milyar dolar olan Walt Disney Company, sinema endüstrisindeki faaliyetlerinden 9,44 milyar dolar (www.statista.com, 2017) kazanç sağlamış ve bunun 3 milyar doları Kuzey Amerika'daki gişe gelirlerinden elde edilmiştir. Walt Disney'in yan kuruluşu Buena Vista, 2016 yılında Kuzey Amerika'da dağıtım yapılan toplam 16 filmin gişe gelirlerinin yüzde 26,3'ü ile en büyük pazar payına egemen olmuştur. 2016 yılında toplam gişe geliri yaklaşık 5 milyar dolar olan Warner Bros., Kuzey Amerika'daki toplam gişe gelirlerinden yaklaşık 2 milyar dolar elde ederek pazarın yüzde 16,7'sine sahip olurken, yurt dışında ise 3 milyar dolar gişe geliri sağlamıştır. 20th Century Fox ise yaklaşık yüzde 13 oranındaki pazar payını toplam 22 filminden elde ettiği 1,468 milyar dolar gelire sağlamıştır. 2015 yılında Kuzey Amerika'da yüzde 21,3 oranında pazar payına sahip olan Universal, 2016

yılında Kuzey Amerika'daki toplam gişe gelirlerinden aldığı yüzde 12,4 oranındaki payla dördüncü sırada yer almıştır.

Türkiye'de sinema endüstrisindeki dağıtım sektörüne bakıldığında, 1980'lerde yasal çerçevede yapılan değişikliklerle birlikte küresel tekeli dağıtım şirketlerinin Türkiye pazarına girdikleri görülmektedir. Bu doğrultuda, 1986 yılında 3257 Sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu'nun kabulü ve Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişikliğin ardından, 1987 yılında Amerikan dağıtım şirketlerinden Warner Bros.; 1989 yılında ise Universal, Paramount, Walt Disney gibi büyük yapım şirketlerinin dağıtım hakkını elinde bulunduran United International Pictures (UIP) Türkiye video ve film pazarında faaliyet göstermeye başlamıştır (Aslan, 2010: 248; Tomur vd., 2016: 9). 20th Century Fox yapımı filmlerin Türkiye'deki dağıtımını ise 2008 yılına kadar Özen Film, 2008-2013 yılları arasında Tiglon tarafından yapılmış ve 2014 yılından itibaren The Moments Entertainment (TME)⁷ tarafından gerçekleştirilmektedir (boxofficeturkiye.com).

Tablo 5. Türkiye'deki Dağıtım Şirketlerinin 2016 Yılı Pazar Payları

Sıra	Dağıtım Şirketi	2016 Yılı Film Sayısı	Toplam Film Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı	Toplam Seyirci Oranı (%)	Toplam Hasılat	Toplam Hasılat Oranı (%)
1	Mars Dağıtım	54	67	17.438.452	29,92	195.759.983 TL	28,30
2	UIP	41	42	16.851.120	28,91	205.786.166 TL	29,75
3	Warner Bros.	30	33	10.182.883	17,47	125.498.561 TL	18,14
4	TME Films	45	67	8.736.661	14,99	105.352.410 TL	15,23
5	Pinema	26	25	1.562.571	2,68	18.660.107 TL	2,70
6	Chantier	26	35	1.475.423	2,53	17.399.609 TL	2,52
7	Bir Film	35	63	1.266.830	2,17	14.689.887 TL	2,12
8	M3 Film	44	109	283.916	0,49	2.899.805 TL	0,42
9	MC Film	20	24	244.933	0,42	2.503.320 TL	0,36
10	PinemArt	13	14	123.843	0,21	1.897.977 TL	0,27
11	Özen Film	14	29	57.155	0,10	594.844 TL	0,09
12	Cinefilm	3	3	46.302	0,08	483.610 TL	0,07
13	Ahu Film	0	1	7.139	0,01	71.593 TL	0,01
14	Orak Film	2	5	4.453	0,01	42.396 TL	0,01
15	Derin Film	3	3	3.787	0,01	37.255 TL	0,01
16	Avşar Film	1	1	1.122	0,00	11.182 TL	0,00
17	Perişan Film	1	1	280	0,00	3.107 TL	0,00
18	Başka Sinema	0	1	278	0,00	2.800 TL	0,00
19	Atyapım	0	1	133	0,00	1.330 TL	0,00
20	Paradoks Film	1	1	35	0,00	483 TL	0,00

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

⁷ TME Film, 1 Eylül 2016 tarihi itibarıyla yurt dışına açılarak dağıtım ağına Gürcistan ve Azerbaycan'ı da eklemiştir. Bu bölgelerde öncelikle 20th Century Fox'a ait filmlerin yanı sıra, Gürcistan ve Azerbaycan'da yerli ve bağımsız filmlerin de dağıtımını yapmaktadır (Box Office Türkiye, 2016).

Türkiye’de 2005-2015 yılları arasında gösterime giren sinema filmlerinin dağıtım, 46 farklı dağıtım firması tarafından yapılmışsa da bu firmaların birçoğu ya kısa ömürlü olmuş ya da düzensiz bir yapıda film dağıtmıştır. Yüksek bütçeli gişe rekorları kıran (*blockbuster*) birkaç yerli ya da yabancı filmin başarısına bağlı olarak ilk üç sırada yer alan dağıtım firmaları yıllara göre değişiklik gösterse de 2015 yılına kadar son on yılda özellikle UIP, Warner Bros. ve Tiglon’un dağıtım pazarındaki egemenliği dikkat çekmektedir (Tomur vd., 2016: 9-10). 2015 yılında ise toplam seyirci sayısından ve gişe gelirlerinden elde edilen gelirin büyük çoğunluğu, UIP ile Mars Cinema Group bünyesinde 2014 yılından itibaren dağıtım sektörüne giren Mars Dağıtım arasında paylaşılmıştır. İlk yılında 11 filmin dağıtımını yaparak seyirci sayısından (yüzde 6,31) ve gişe gelirinden (yüzde 6,43) aldığı pay bakımından beşinci sırada yer alan Mars Dağıtım, 2015 ve 2016 yıllarında pazar payını yüzde 30’a kadar çıkartmıştır. Diğer yandan, film ve seyirci sayısı daha az olan UIP ise toplam gişe gelirlerinden daha fazla pay (yüzde 29,75) almıştır. Warner Bros. ise hem toplam film ve seyirci sayısı hem de gişe gelirleri açısından Mars ve UIP’in gerisinde üçüncü sırada yer almaktadır. Bu bağlamda, 2016 yılında Türkiye sinema piyasasından elde edilen dağıtım gelirleri, biri Türk (Mars) ve ikisi yabancı dağıtım firması (UIP ve Warner Bros.) olmak üzere üç şirket arasında paylaşılmış durumdadır. Sonuç olarak Türkiye’de üç büyük film dağıtımcısı sektörün yüzde 76,19’una hâkim durumda olup hangi filmin kaç kopya ile nerelerde gösterileceğinin kararı da bu dağıtımcıların tekelindedir.

Bunun yanı sıra, *Tablo 5*’te dikkat çeken verilerden biri diğeri, bir milyonun altında seyirci sayısına sahip dağıtımcıların gösterime sundukları filmlerin genellikle yerli ve yabancı bağımsız filmlerden oluşmasıdır. Diğer bir deyişle, tekeli yapılanma özelliği taşıyan dağıtım şirketleri dışındaki küçük ölçekli dağıtımcıların dağıtımını yaptıkları filmler, genellikle sanatsal film ya da festival filmi kapsamında yer almaktadır. Bu durum, mikro ölçekte film dağıtım sektöründeki tekelleşme eğilimlerinin yarattığı eşitsiz rekabet koşullarına işaret etmekte ve bağımsız filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan ortam ve koşulların sınırlanmasını beraberinde getirmektedir. Kaldı ki Türkiye’de sinema sektöründe, özellikle dağıtımda tekeli bir yapılanma sergileyen Mars Dağıtım, büyük sinema salonlarını kendi bünyesinde bulundurduğu için hangi filmlerin gösterime gireceğini de belirlemektedir. Dolayısıyla bağımsız veya sistemin dışında kalan yapımcıların filmlerine yaşam hakkı tanınmamaktadır. Serkan Çakarer, Funda Alp, Sevil Demirci, Pelin Esmer, Yasemin Ustaoglu, Kaan Müjdecı, Tolga Karaçelik gibi anaakım sinemanın dışında ve ticari olarak bağımsız biçimde üretim yapan yapımcı ve yönetmenlerin filmleri, izleyiciyle buluşma imkânı bulamamaktadır. Mars gibi sermaye birikimini hedefleyen dağıtım şirketlerinin bağımsız yapımcıların ulusal ve uluslararası film festivallerinde ödül almış filmlerine dahi sinema salonlarında yer vermemesi, dağıtım sektöründeki önemli bir soruna işaret etmektedir.⁸

⁸ Bu konuda Kaan Müjdecı, Evrim Kaya, Şenay Aydemir ve Fırat Yücel tarafından hazırlanan Kapalı Gişe: Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtım isimli 2016 yapımı belgesel filmi, bağımsız film yapımcılarının ve yönetmenlerinin ağzından Türkiye’de film dağıtım sektöründeki tekelleşmeyi ve bu nedenle yaşadıkları sorunları anlatmaktadır.

4.3. Tüketim Süreci

Sinema endüstrisinde üretim sürecinin son aşaması, filmlerin sinema salonları başta olmak üzere televizyon, DVD ve dijital ortamlar aracılığıyla tüketime sunulduğu gösterim sürecidir. Emrah Özen ve Sevilay Çelenk'e göre, sinema endüstrisinin ilk yıllarında dikey tekelleşme doğrultusunda gösterim sürecine de egemen olan büyük şirketlerin, çıkarılan antitröst yasasıyla bu üstünlüklerini kaybetmeleriyle birlikte sinema salonu işletmeleri, yapım ve dağıtımdan bağımsız ayrı yapılar hâline gelmiştir. Daha sonraki dönemlerde, film sayılarının artmasıyla gösterimlerin yapılacağı sinema salonları kendi içinde çok sayıda salonlara ayrılmışlardır. Bu süreçte ABD pazarındaki şirketler, dış ülkelerdeki temsilcilikleri aracılığıyla Amerika dışında bu tür sinema salonlarının açılmasını desteklemişlerdir (2006: 90).

Türkiye'de ise Yeşilçam döneminde çoğunlukla yerel düzeyde aile şirketlerinin sahipliğindeki sinema işletmeleri, genellikle tek perdeli ve yüksek koltuk kapasiteli dev salonlar şeklindeydi. Bu dönemde, sinema salonlarındaki perde sayısı 2.424 iken; 1980-1990'lı yıllarda 300'e kadar düşmüştür (Tomur vd., 2016: 18). 1990'lı yıllarla birlikte, yabancı sinema filmlerinin Türkiye pazarına girmesiyle gösterime giren film sayısı da artmıştır. Ardından, sinema işletmeleri perde sayısını artırmak için salonları bölerek küçük salonlar hâline getirmişlerdir (Yavuz, 2012: 120). Günümüzde tarihe karışmış olan geleneksel sinema salonlarının yerini büyük alışveriş merkezleri (AVM) içerisinde konumlanmış çoklu perde sayısına sahip sinema salonları almıştır. 2016 yılında Türkiye genelinde sinema salonu sayısı geçen yıla göre yüzde 5,4 oranında artarak 2.483'e ulaşmıştır. Bununla birlikte, sinema salonlarındaki koltuk sayısı da yüzde 3,3 oranındaki artışla 307.456 seyirci kapasitesine ulaşmıştır (TÜİK, 2017).

Tarihsel süreç içerisinde gösterim alanında yaşanan diğer bir önemli gelişme ise teknolojik gelişmelere koşut olarak sinema salonlarının dijitalleşmesi olmuştur. 1990'lı yılların sonunda başlayan sinemada dijitalleşme süreciyle birlikte, 2005 yılından sonra özellikle 3B (üç boyutlu film/3D/stereoskopik film) filmlerin ilgi görmesi sonucu dijital sinema beklenenin ötesinde bir hızla ilerleme kaydetmiştir. Bu anlamda, sinema endüstrisinde üretim sürecinde olduğu kadar filmlerin gösterim aşamasında da sektörün desteklenmesine yönelik politikalar yürütülmektedir. Buna göre, "ABD'de sinema endüstrisi içinde oluşan konsorsiyumlar, sinema salonlarının dijitalizasyonunda standart oluşumuna ve finansmanın nasıl sağlanacağına çözüm ararlarken Avrupa ülkelerinde, salonların dijitalleşmesine yönelik olarak destek politikaları oluşturulmaktadır" (Erkılıç, 2012: 94 ve 97).

Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin (MPAA) 2016 yılı raporuna göre, dünya genelinde toplam sinema perde sayısı, 2016 yılında yüzde 8 oranında artarak 164 bine yükselmiştir. Sözü edilen artışın nedeni ise bu dönemde en çok dijital 3D si-

nema perdesine sahip olan Asya Pasifik bölgesinde yaşanan yüzde 18 oranındaki büyümeyle açıklanmaktadır. Rapora göre, 2016 yılında Asya Pasifik bölgesi dijital perde sayısı bakımından yüksek bir orana sahiptir. Bölgede 2015 yılında 35.807 dijital perde sayısı bulunurken, 2016 yılında bu sayısı yaklaşık 47 bine çıkmıştır. ABD/Kanada, Latin Amerika ile Avrupa, Orta Doğu ve Afrika bölgesiyle kıyaslandığında Asya Pasifik'in dijital sinema perde sayısının oldukça yüksek olduğu görülmektedir (MPAA, 2016: 8).

Tablo 6. Bölgelere Göre Küresel Dijital Sinema Perde Sayısı

	2012	2013	2014	2015	2016	Değişim
ABD/Kanada	14.734	15.782	16.143	16.441	16.745	%39
Avrupa, Ortadoğu ve Afrika	13.964	15.813	16.880	17.580	18.278	%45
Asya Pasifik	14.219	17.726	27.472	35.807	46.949	%78
Latin Amerika	2.629	3.748	4.294	4.733	5.204	%43
Toplam	45.546	53.069	64.789	74.561	87.176	%56
Değişim	%25	%17	%22	%15	%17	

Kaynak: MPAA, 2016

Rekabet Kurumu'nun Sinema Hizmetleri Sektör Raporu'na (2016) göre, Türkiye'de 2005-2006 yıllarında başlayan sinema salonlarının dijitalleşme süreci, Avrupa ortalamasına göre yavaş bir ilerleme kaydetmiştir. 2011 yılında, Avrupa genelinde dijital dönüşümünü tamamlayan sinema salonlarının oranı yüzde 52 iken; aynı dönemde Türkiye'deki salonların ancak yüzde 13'ü dönüşümünü tamamlayabilmiştir. Bununla birlikte, söz konusu rapora göre, "sektörün getirdiği zorunluluklar neticesinde, ilerleyen dönemlerde yatırımlar artarak Avrupa ile olan fark hızla azalmıştır. 2014 yılında Türkiye'de sinema salonlarının yüzde 77'si dijital sisteme geçerken, bu oran Avrupa'da yüzde 93'e ulaşmıştır" (Tomur vd., 2016: 40).

Dünyada ve Türkiye'de üretim ve tüketim endüstrisinin kârlı yatırım alanı hâline gelen sinemanın üretim ve dağıtım aşamasında olduğu gibi, gösterim sürecinde de tekeli bir yapılanmanın yansımalarını görmek mümkündür. Türkiye'de Mars Cinema Group'a ait Cinebonus salonlarıyla AFM (American Film Market) bünyesinde faaliyet gösteren Cinemaximum salonlarının 2012 yılında birleşmesi film gösterim alanındaki yoğunlaşmanın örneğini sunmaktadır. Türkiye'de 34 şehirde 90 sinema işletmesini ve 750'ye yakın salonu⁹ elinde bulunduran Mars Cinema Group Türkiye sinema endüstrisinde pazarın neredeyse yarısına hâkim konumdadır. Türkiye'de 2016 yılında yaklaşık 60 milyon TL gelir getiren biletlerin 26 milyon TL'lik kısmı Mars sinemaları tarafından satılmıştır. Türkiye'de gösterime giren yabancı filmlerden yüzde 55 ve yerli filmlerden ise yüzde 38 oranında pay alan Mars

9 Söz edilen rakamlar Mars Cinema Group'un sahipliğindeki sinema salonları işletmesi Cinemaximum'un internet sitesinden alınmıştır (<https://www.cinemaximum.com.tr/hakkimizda>, Erişim tarihi: 01.11.2017).

Cinema Group, 2016 yılında hisselerinin bir kısmını Güney Koreli CJ CGV şirketine satarak¹⁰ yurt dışı pazarından da sermaye akışını sağlama yoluna gitmiştir.

Sonuç olarak, kapitalist üretim sisteminin kurallarına ve mantığına göre birkaç şirketin hâkimiyetinde yürütülen film yapım, dağıtım ve gösterim süreçleri, bir-biriyle bağlantılı bir zincirin halkalarını oluşturmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde yasal düzenlemeler çerçevesinde gösterim süreci, yapım ve dağıtım sürecinden ayrılmış olsa da uygulamada tekelleşme koşullarının geniş ölçüde kendine yer bulduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan, sinema endüstrisinde sermaye birikimine dayalı yapılanma ve işletme pratikleriyle tüketime sunulan filmlerin içerikleri birbirini destekleyen düşünce yapısına sahiptir. Buna göre, kolay tüketilebilen ve dolayısıyla sermaye birikimini artıran filmler, sermayenin yeniden üretimini ve kârı garantileyen ticari metalar hâline gelmişlerdir.

4.4. Sinema Filmlerinin İçeriklerindeki Bilinç Yönetimi

Tablo 6'nın sunmuş olduğu veriler, 2005-2016 yılları arasında yılın en çok izlenen filmlerinin yerli filmler olduğunu göstermektedir. Yerli filmlerin, Hollywood yapımı filmlere karşı gişede sağladığı bu üstünlüğü gerekçelendirmek için ilgili yıllarda en çok izlenen filmlere kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Tablo 7. Türkiye’de Yıllık En Çok Seyirci Sayısına ve Gişe Gelirlerine Sahip Filmler Sıralaması

Yıl	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat	Toplam Film	Dağıtım	Yılın 1. Film
2016	58.287.316	691.696.424 TL	529	Mars	Dağ 2
2015	60.228.409	678.557.824 TL	530	Mars	Düğün Dernek 2: Sünnet
2014	61.245.258	652.906.723 TL	559	Tıglon	Recep İvedik 4
2013	50.295.757	504.346.814 TL	501	UIP	Düğün Dernek
2012	44.339.549	425.630.479 TL	494	Tıglon	Fetih 1453
2011	42.294.040	398.294.091 TL	432	UIP	Eyyvah Eyvah 2
2010	41.534.146	383.369.769 TL	379	Pinema	New York'ta Beş Minare
2009	36.904.345	307.972.617 TL	363	Özen	Recep İvedik 2
2008	38.414.342	301.505.935 TL	389	Özen	Recep İvedik
2007	31.151.309	242.328.644 TL	398	Medyavizyon	Beyaz Melek
2006	34.866.233	243.265.499 TL	420	KenDa	Kurtlar Vadisi: Irak
2005	27.801.041	184.286.246 TL	355	Özen	Hababam Sınıfı Askerde

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

¹⁰ Satılan bilet sayıları ve pazar payına ilişkin bilgiler, Hürriyet internet haber sitesinde yayımlanan 4 Nisan 2016 tarihli “Güney Koreli CJ CGV, Mars Cinema’yı 800 milyon dolara aldı,” başlıklı haberdan alınmıştır (<http://www.hurriyet.com.tr/guney-koreli-cj-cgv-mars-cinemayi-800-milyon-dolara-aldi-40081235>, Erişim tarihi: 01.11.2017).

2005-2016 yılları arasında, yılın en çok izlenen filmi olmayı başarmış yerli yapım filmleri temel olarak iki grupta incelemek olanaklıdır. İlk grupta bulunan yedi filmin (*Düğün Dernek*, *Düğün Dernek 2: Sünnet*, *Recep İvedik 1-2-4*, *Eyyvah Eyvah 2*, *Hababam Sınıfı Askerde*) komedi filmleri olduğu görülmektedir. Bu filmler, popüler komedyenleri bünyesinde barındırması yönüyle izleyicinin kolaylıkla tercih ettiği filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci grupta yer alan beş film (*Dağ 2*, *Fetih 1453*, *New York'ta Beş Minare*, *Beyaz Melek*, *Kurtlar Vadisi: Irak*) ise ideolojik düzlemde birtakım ortaklıklar taşımaktadırlar. Türkiye'nin yoğun politik gündemiyle politize olan ya da politik gündemi yakından izleyen potansiyel film seyircisinin gündemle ilişkili filmleri tercih ettiğinden yola çıkıldığında *Dağ 2*'nin Türkiye'nin iç politikalarını; *Kurtlar Vadisi: Irak*'ın ise Türkiye'yi de ilgilendiren dış politik gündemi ele alması izleyicileri sinemaya çeken etkenler olarak yorumlanabilir. *Kurtlar Vadisi*'nin televizyonda yakaladığı başarı ve kazandığı popülerite, izleyici tercihlerini belirleyen diğer bir dipnot olarak düşülebilir. Mahsun Kırmızıgül'ün yönetmenliğini yaptığı *Beyaz Melek* ve *New York'ta Beş Minare* filmleri, Türkiye'ye özgü birden çok meseleyi çok boyutlu bir bakış açısıyla ele alması yönüyle izleyicilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Kırmızıgül'ün filmlerinin dramla örülü yapısı ve ele aldığı hassas meselelerle izleyicinin duygu dünyasına seslenebilmesi, söz konusu filmlerin popülerleşmesine ön ayak olmuştur. Bunun ötesinde, sinema sektörüne sonradan giren Kırmızıgül'ün arabesk fantezi ve pop şarkıcısı olduğu dönemlerden kalma popüleritesinin etkisiyle filmlerinin tanıtım ve reklamı medyada geniş ölçüde yer almıştır. Dolayısıyla Kırmızıgül'ün geçmişten gelen popüleritesinin filmlerinin ilgi görmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Sinematografik öğeleri ve kahramanlaştırılan karakterleri ön plana çıkarmasıyla dikkat çeken *Fetih 1453* ise halk arasında büyük ölçüde ses bulan, benimsenen ve dolayısıyla popülerleşen neo-Osmanlılık söylemlerinin yoğun bir biçimde kullanıldığı bir dönemde üretilmiş olması yönüyle Türkiye sinema tarihinin en çok izlenen filmlerinden biri olmuştur. *Tablo 6*'da görülen filmlerin ortak noktaları anaakım sinemaya ait olmaları, ticari amaçlarla üretilmeleri ve giriş, gelişme ve sonuca dayalı yapılarıyla izleyici tarafından kolaylıkla anlaşılabilen özelliklere sahip olmalarıdır.

2016 yılında bir milyon izleyici barajını aşarak en çok izlenen 17 filmin 12'sinin yerli yapım olduğu belirtilmişti. 2016 yılı özelinde yorum yapabilmek için *Tablo 2*'ye tekrar dönmek ve izleyicilerin tercih ettiği filmlere ve bu filmlerin dağıtım şirketlerine göz atmak faydalı olacaktır. Listenin en çok izlenen yabancı filmlerinin tamamı ABD yapımıdır. Bu filmlerden *Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı* ve *Deadpool* Marvel Comics'in popüler çizgi roman karakterlerini beyaz perdeye taşıyan macera, aksiyon ve fantastik türlerdeki popüler film örnekleridir. Benzer

bir şekilde, *Batman v Superman: Adaletin Şafağı*, ünlü çizgi roman karakterleri Batman ve Süpermen’i bir kez daha sinemaya uyarlayan, aksiyona dayalı fantastik bir film olarak göze çarpar. Popüler serinin devam filmi *Buz Devri 5: Büyük Çarpışma* ise animasyon türündeyken *Suikast*, suç ve aksiyonu harmanlayan popüler film örneği olarak izleyiciler tarafından tercih edilmişlerdir. Genel anlamda izlemesi kolay, izleyicisini eğlendiren ya da heyecanlandıran anlatı yapıları ve ünlü karakterleriyle bu filmler, tüketim ağı içerisinde izleyicilerin kolaylıkla tercih ettiği filmler olarak yorumlanabilmektedir.

Tablo 2’de görüldüğü üzere, 2016 yılında dünya çapında en çok izlenen filmlerin tamamı ABD yapımı olup Walt Disney tarafından dağıtılmıştır. Türkiye’de ise 2016 yılı içerisinde en çok izlenen ilk beş filmin yerli olması ve bir milyon ve üzeri izleyiciye sahip yerli yapımların niceliksel olarak (17 film arasında) yabancı türdeşlerini geride bırakması kayda değer bir görüntü çizmektedir. En çok izlenen yerli filmler, tür temelinde sınıflandırıldığında bu filmlerden beşinin (*Dedemin Fişi*, *Osman Pazarlama*, *Görümce*, *Kolpaçino 3. Devre*, *Çakallarla Dans 4*) doğrudan komedi filmi olduğu görülmektedir. İçerisinde komedi unsurlarının egemen olduğu filmlerden *Kardeşim Benim* komedi-dram; *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* romantik-komedi; *İftartlık Gazoz* komedi-dram ve *Ekşi Elmalar* komedi-aşk-dram türlerinin kesişimi olarak üretilmiş ve izleyicinin tüketimine sunulmuştur. *İkimizin Yerine* ve *Delibal* ise aşk-dram türlerinde üretilmiş filmlerdir. Dram unsurları ise komedi ve/veya aşk/romantik unsurlarla kesişerek beş filmin anlatısına katkı sağlamıştır. *Dağ 2* ise dram-savaş türlerinin bir kesişimi olarak yılın en çok izlenen filmi olmuştur. Dram öğelerinin “savaş” ile iç içe sunulduğu bir film olarak *Dağ 2*, anlatısına egemen olan savaş temasıyla listenin diğer en çok izlenen yerli yapımlarından farklılaşmaktadır.

2016 yılında izleyicilerin tercihleri, izleyicisini bir düşün yolculuğuna çıkarmaktan öte eğlendirmeyi ya da duygusal olarak sarsmayı amaçlayan, giriş, gelişme ve sonuca dayalı yapılarıyla izleyici tarafından kolaylıkla anlaşılabilen ve tüketilebilen ve izleyicisini belirli ölçüde doyuma ulaştırılan ticari/popüler film ürünleri oldukları yorumu yapılabilmektedir. En çok izlenen yerli yapımların türleri, elde ettikleri gişe hasılatı ve sinemaya çektikleri izleyicilerin sayısı gibi öncüller bu savı destekler niteliktedir. Komedi, aşk, dram gibi türlerin tüketilmeye uygun genel geçer yapıları da izleyiciler tarafından tercih edilmelerinde önemli bir kıstastır. Dolayısıyla söz konusu türlerin Türkiye’deki izleyicilerin film izleme tercihleri ve deneyimleriyle örtüştüğü yorumunu yapmak olanaklıdır. *Dağ 2* filmi ise Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasi koşullara paralel olarak 2016 yılının en çok izlenen filmi olmuştur. Popüler film anlatılarına içkin gizil egemen söylemin, izleyicinin bakış açısıyla örtüştüğü varsayımı, *Dağ 2’nin* neden en çok izlenen yerli yapıım olduğunu kanıtlar niteliktedir.

En çok izlenen filmlerin dağıtımını üstlenen şirketlere bakıldığında Mars Media bünyesinde faaliyet gösteren Mars film dağıtım şirketi ile Paramount ve Universal iştirakiyle kurulmuş olan United International Pictures'ın (UIP) altışar filmle öne çıktığı görölmektedir. Türkiye'de dâhil, çeşitli ölkelerde açtığı temsilcilikler aracılığıyla Paramount ve Universal şirketlerinin filmlerinin dağıtımını yapan şirket, bu yönüyle üretim ve dağıtım süreçlerine egemen olmakta; dağıtımını üstlenerek tüketim ağına soktuğu, gişede ilgi gören popüler filmler aracılığıyla pazar payını arttırmaktadır. Mars Media ise günümüzde alışveriş merkezleri içerisine konuşlanan, sahibi olduğu Cinemaximum sinemaları aracılığıyla filmlerin gösterim süreçlerinde etkin rol oynamakta; bu sayede de dağıtımını üstlendiği popüler filmleri tüketim ağına doğrudan dâhil ederek pazardaki payını büyük oranda arttırmaktadır.

5. Sonuç ve Değerlendirme

Bu çalışmada, Türkiye'deki sinema sektörü; üretim, dağıtım ve gösterim aşamaları merkeze çekilerek eleştirel ekonomi politik yaklaşım çerçevesinde çözümlenmiştir. Çalışmanın çıkış noktası ise şu düşünceye dayanmaktadır: "Kapitalist toplumdaki kaynakların üretim, dağıtım ve tüketimini karşılıklı düzenleyen toplumsal ilişkilerin özellikle de iktidar ilişkilerinin incelenmesi olarak" (Mosco, 1996: 25) tanımlanan ekonomi politik, kültür endüstrisinin bir alt alanı olarak sinema sektörünün oluşum ve üretim dinamiklerinin çözümlenmesinde de büyük bir öneme sahiptir.

Medya şirketlerinin yükselişine koşut olarak gelişen kültürel üretim, şirketlerin farklı medya çıkarları arasındaki ortak noktaları kullanan görevdeşlikler çerçevesinde oluşturulan ticari stratejiler tarafından etkilenmektedir. Bunun etkisi, "dolaşımdaki kültürel ürünlerin çeşitliliğinin azalması, başka bir deyişle tektipleşmesi, dolaşımda daha fazla ürün olmasına karşın; aslında aynı temaların ve imgelerin değişkelerine yol açmasıdır" (Golding ve Murdock, 2002: 79). Kapitalist üretim, sermayenin yeniden üretiminin maddi koşullarını; meta üretiminin gerçekleştiği alanların dışında da konumlandırabilmektedir. Dolayısıyla üretim faaliyeti, yeni ve yapay gereksinimlerin yaratılması çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Medya aracılığıyla üretilen kültürel ürünlerin sembolik yapısı; "heterojenlik", "yenilik" ya da "farklılık" esaslarına dayanır. Kaldı ki sinema endüstrisi de bu saptamadan bağımsız değildir.

Sinema, küresel çapta işleyen büyük bir endüstri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema alanına, büyük film şirketleri egemendir. Üretim, dağıtım ve gösterim (tüketim) yapılarına bakıldığında, bu büyük şirketlerin bütün süreci kontrol ettikleri görölmektedir.

Hollywood'un üstünlüğü sinema sektöründe egemendir. Yaylagül, "ABD yapımı filmlerin, kapitalizme karşı olan ulusal ve sınıfsal bilinç biçimlerini ve buna ilişkin kültürel formları yok ederek bunların yerine her şeyi bireysel başarı, para ve tüketime odaklayan ticari bir mantığa sahip olan kapitalist kültürü ikame ettiğini" (2009: 180) vurgulamaktadır. Buna paralel olarak Hollywood ürünleri, genellikle izleyicileri apolitikleştirir, sinemayı boş zaman ve eğlence olarak sunar ve reklam endüstrisiyle birleşerek sinemayı da ekonominin temel bir bileşeni hâline getirir. ABD yapımı filmlerde, bir yandan tüketim kültürü ve reklam materyalleriyle Amerikan yaşam biçiminin propagandası yapılırken; diğer yandan da Amerikan şirketlerince üretilen mal ve hizmetlerin reklamı yapılır. Film içeriklerinde sunulan dünya ile Amerikan kültürü ve dünya görüşü, bu filmleri tüketen bütün toplumlara yayılır (2009: 181). Kaldı ki Amerikan filmlerinde her türlü sorun kişisel tüketim yoluyla çözülür. Böylece, ekonomi politik, kültürel ve toplumsal hayat, tüketimden geçerek biçimlendirilir.

Türkiye sinema endüstrisinin 2016 yılı verilerine bakıldığında, gösterimde olan (önceki yıllarda üretilen filmler dâhil) toplam 529 filmin 175'i Türkiye yapımı, 354'ü yabancı filmlerden oluşmaktadır. Öte yandan 2016 yılında üretilen ve gösterime giren 356 filmde 135'i Türkiye yapımı ve 221'i ise yabancı filmidir. Buna göre, Türkiye'de yabancı filmlerin sayısal olarak Türk filmleri karşısında üstünlüğü söz konusu olsa da Türk filmlerinin seyirci sayısı ve gişe gelirlerinin bu üstünlüğü tersine çevirdiğini söylemek mümkündür. Türkiye'de 2016 yılında en çok izlenen ilk 10 filmde 9'u Türkiye yapımıyken, yalnızca biri ABD yapımı (*Batman ve Superman: Adaletin Şafağı*) filmidir. Gişe gelirlerine göre değerlendirildiğinde ise 20 milyon TL'nin üzerinde gişe gelirene sahip ilk beş film arasında ABD yapımı filmler yer almamaktadır.

Bu sonuç, Türkiye'de özellikle 2005 yılından sonra film üretimini olanaklı kılan ekonomik koşullarla ve son yıllarda hızla artan televizyon dizi üretimiyle açıklanabilir olsa da temelde, Türkiye sinema endüstrisinin dağıtım ve gösterim sektöründeki tekelleşme eğilimlerine işaret etmektedir. Bir filmin üretimi tamamlanmış olsa bile dağıtım ve gösterim aşamaları gerçekleşmediği sürece izleyicisine/tüketicisine ulaşamaz. Dolayısıyla sinema sektöründeki küresel ve ulusal şirketlerin kârlı bir yatırım alanı olan dağıtım sektöründe yoğunlaştıkları görülmektedir. Dünya genelinde Walt Disney, Warner Bros., Sony Pictures, Paramount Pictures, 20th Century Fox vb. küresel dev şirketler hem yapım hem de dağıtım sektöründe hâkim konumdadır. 2016 yılında küresel ölçekte en çok gişe gelirene sahip ilk beş filmin hepsinin Walt Disney stüdyolarında üretilen filmlerden oluşmasının yanı sıra, 2016 yılı içerisinde film dağıtım pazarı büyük oranda Walt Disney (Buena Vista), Warner Bros., 20th Century Fox ve Universal arasında paylaşılmıştır.

Türkiye’de sinema endüstrisindeki tekelleşme eğilimi ise büyük oranda dağıtım ve gösterim sektöründe görülmektedir. 1980’lerde uygulanmaya başlanan neo-liberal politikalar ve küreselleşme süreciyle birlikte Türkiye film pazarı, dünya sinema pazarının bütünleşik bir parçası hâline gelmiş ve bu pazar, küresel Amerikan şirketleri tarafından kontrol edilmeye başlamıştır. Özellikle 1980’lerin sonunda Türkiye pazarına giren Amerikan film dağıtım şirketlerinin (Warner Bros., UIP, 20th Century Fox vb.) egemenliği günümüzde de varlığını ve etkisini sürdürmektedir. 2016 yılı verilerine göre, Türkiye’de filmlerin dağıtımından elde edilen gelirler Mars, UIP ve Warner Bros. olmak üzere üç dağıtım şirketi tarafından paylaşılmıştır. Dağıtım sektörünün yüzde 76,19’una hâkim olan üç şirketin dağıtımını yaptıkları filmlerin gişe gelirlerinden aldıkları paylar ise UIP’nin yüzde 29,75, Mars Dağıtım’ın yüzde 28,30 ve Warner Bros.’un yüzde 18,14 oranındadır. Bu noktada, 2014 yılında film dağıtım sektörüne giren Mars Dağıtım, ilk kurulduğu yıldaki pazar payı (yüzde 6,43) ile 2015 ve 2016 yıllarında elde ettiği pazar payı (yaklaşık yüzde 30) kıyaslandığında, kısa süredeki yükselişi dikkat çekmektedir. Kaldı ki sadece dağıtımda değil gösterim sektöründe de tekel konumunda olan Mars Dağıtım, spor kulüpleri ve SPA merkezleri gibi sinema dışında yatırımları bulunan Mars Entertainment Group şirketinin bir yan kuruluşudur. Dolayısıyla hangi tür filmlerin nerelerde gösterileceği, dağıtım ve gösterim sektörüne hâkim şirketlerin kararına göre belirlenmektedir.

Sonuç olarak, Türkiye sinema piyasasında son yıllarda seyirci sayısı ve gişe gelirleri açısından Türk filmlerinin yabancı filmlerin önüne geçmesi, dünyada ve Türkiye’de Hollywood sinemasının egemenliğinin ortadan kalktığı anlamına gelmektedir. Ancak, günümüzde Türkiye sinema endüstrisi gerek örgütlenme yapısı gerekse içerikleri açısından ulaştığı aşama itibarıyla, küresel kapitalizmin üretim koşullarına ve mantığına uygun biçimde faaliyet gösterdiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan, bu koşullar içerisinde, ticari kaygı taşımayan bağımsız filmlerin dağıtım ve gösterim haklarının kısıtlandığı ve eşit olmayan koşullarda rekabet etmek zorunda bırakıldıkları gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Bununla birlikte, izleyicilere/tüketicilere sunulan kültürel ürünler/filmler nicelik olarak fazla olsa da içeriklere bakıldığında, çok fazla çeşitlilik sunulmadığı, aynı tür ve konular etrafında biçimlendirilerek izleyicilere seçenek hakkı tanınmadığı da söylenebilir.

Son söz olarak, Türkiye’de sinemanın da bir kültür üretimi ve ideolojik yeniden üretim alanı olarak endüstrileştiği ileri sürülebilir.

Kaynakça

- Adaklı, G. (2006). *Türkiye’de Medya Endüstrisi: Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Albarran, A. B. (1996). *Media Economics: Understanding Markets, Industries and Concepts*. Ames: Iowa State University Press.
- Amin, S. (2000). *Değişim Halindeki Dünya Sistemi*. Çev. Fikret Başkaya. Ankara: Cantekin.
- Arslan, E. (2010). Sinemada Dağıtım: Tanıtım ve Promosyon Çalışmaları Çerçevesinde Dağıtım Sürecinin Türk Sineması Örneğinde İncelenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atam, Z. (2010). “Yeni Sinemanın” Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Barker, C. (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Philadelphia: Open University Press.
- Box Office Türkiye, (2016). “TME Film, Dağıtım Ağına Gürcistan ve Azerbaycan’ı da ekledi”. <https://boxofficeturkiye.com/haber/tme-film-dagitim-agina-gurcistan-ve-azerbaycan-i-da-ekledi--207> (Erişim tarihi: 30.10.2017).
- Curran, J. (1997). “Medya ve Demokrasi: Yeniden Değer Biçme”. İçinde *Medya, Kültür, Siyaset*. Der. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları: 139-197.
- Çakmur, B. (1998). “Kültürel Üretim Ekonomisi Politikası”. *Kültür ve İletişim*, 1 (2): 111-148.
- Çelenk, S. (2008). “Tartışma Sürüyor”. İçinde *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*. Der. Sevilay Çelenk. Ankara: De Ki Basım Yayımları Ltd. Şti: 7-18.
- Çetin Erus, Z. (2007). “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(4) s. 5-16.
- Demers, D. (1999). *Global Media Menace or Messiah?* New Jersey: Hampton Press.
- Eaton, J. (1996). *Ekonomi Politik: Bir Marksist Elkitabı*. Çev. Şiar Yalçın. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Ekman, M. (2014). “Birikimi Anlamak: Marx’ın İlk Birikim Kuramı’nın Medya ve İletişim Çalışmaları Açısından Önemi”. Çev. Zafer Kıyan ve Hakan Yüksel. İçinde *Marx Geri Döndü Medya Meta ve Sermaye Birikimi*. Der. Vincent Mosco - Christian Fuchs. Türkçe Yayın Derleyeni: Funda Başaran. Ankara: Notabene Yayınları: 83-118.
- Erdogan, İ. (2001). “Kitle İletişimi Örneğinde Marksist Siyasal Ekonomi Yaklaşımı Üzerine Bir Tartışma”, *Praksis*, (4): 276-313.
- Erkılıç, H. (2012). “Türkiye’de Sinema Salonlarının Dijital Dönüşümü”. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 2(2): 94-99.
- Fisher, E. (2014). “Daha Az Yabancılaşma Nasıl Daha Fazla Sömürü Yaratır? Sosyal Paylaşım Sitelerinde İzleyici Emegi”. Çev. Gökçe Baydar. İçinde *Marx Geri Döndü Medya Meta ve Sermaye Birikimi*. Der. Vincent Mosco - Christian Fuchs. Türkçe Yayın Derleyeni: Funda Başaran. Ankara: Notabene Yayınları: 119-150.
- Fung, A. Y. H. (2006). Medya Ekonomisinin Politikası ve Medya Politikasının Ekonomisi. İçinde *Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası*. Çev. ve Der. Levent Yaylagül. Ankara: Dalbaz Yayıncılık: 31-60.

- Golding, P. and Murdock, G. (1997a). "For a Political Economy of Mass Communications". *The Political Economy of the Media* I. Peter Golding and Graham Murdock (Edts.) in. Cheltenham and Brookfield: Edward Elgar Publishing: 3-32.
- Golding, P. and Murdock, G. (1997b). "Contribution to a Political Economy of Mass Communication". *The Political Economy of the Media* I. Peter Golding and Graham Murdock (Edts.) in. Cheltenham and Brookfield: Edward Elgar Publishing: 51-87.
- Golding, P. ve Murdock, G. (2002). "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik". İçinde *Medya, Kültür, Siyaset*. (2. Baskı). Der. Süleyman İrvan. Çev. D. Beybin Kejanlıoğlu. Ankara: Alp Yayınevi: 59-97.
- Guback, T. and Varis, T. (1982). *Transnational Communication and Cultural Industries*. No: 92. Paris: UNESCO.
- Harvey, D. (2010). *Marx'ın Kapital'i İçin Kılavuz*. Çev. B. O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (1990). *Marxizm*. Çev. Vedat Günyol. İstanbul: Alan Yayınları.
- Marx, K. (2008). *Grundrisse: Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*, Çev. Sevan Nişan-yan. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Mattelart, A. ve Mattelart, M. (1998). *İletişim Kuramları Tarihi*. Çev. Merih Zıllıoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- McChesney, R. W. (1999). *Rich Media, Poor Democracy Communication Politics in Dubious Times*. Urbana and Chicago: University of Illionis Press.
- McChesney, R. W. (2000). "The Global Media Giants". *Critical Studies in Media Commercialism*. (Edt.) Robin Andersen and Lance Strate in. New York: Oxford University Press: 59-70.
- Mosco, V. (1996). *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*. London: Sage Publications.
- MPAA, (2017). "Theatrical Market Statistic, 2016". https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2017/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016_Final.pdf (Erişim tarihi: 30.10.2017).
- O'Sullivan, T., Dutton, B. and Rayner, P. (1998). *Studying the Media An Introduction*. London: Arnold.
- Ottone, G. (2017). *New Cinema in Turkey: Filmmakers and Identities Between Urban and Rural Space*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Özen, E. ve Çelenk, S. (2006). "Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği". *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 4(1): 47-96.
- Özer, Ö. (2012). "İletişimin Radikal Ekonomi Politik Yaklaşımı Çerçevesinde Haberin Ekonomi-Politiki". İçinde *Haber Eleştirmek. Araştırma Alanlarına Göre Eleştirel Haber Çalışmaları*. Edt. Ömer Özer. Konya: Literatürk Yayınevi: 21-52.
- Potter, W. J. (1998). *Media Literacy, Thousand Oaks*. London: Sage Publications.
- Prodnik, J. (2014). "Sürüp Giden Metalaştırma Süreçleri Üzerine Bir Not: İzleyici Metasından Toplumsal Fabrikaya". Çev. Zafer Kıyan. İçinde *Marx Geri Döndü Medya Meta ve Sermaye Birikimi*. Der. Vincent Mosco - Christian Fuchs. Türkçe Yayının Derleyeni: Funda Başaran. Ankara: Notabene Yayınları: 301-366.

- Tomur, K., Kol, İ. ve Bilaçlı, C. (2016). "Sinema Hizmetleri Sektör Raporu". *Rekabet Kurumu Hizmet Raporları*. Ankara. <http://www.rekabet.gov.tr/Dosya/sector-raporlari/11-sinema-hizmetleri-se> (Erişim tarihi: 05.10.2017).
- TÜİK (2017). "Sinema ve Tiyatro İstatistikleri, 2016". *Haber Bülteni*. www.tuik.gov.tr/Pre-HaberBultenleri.do?id=24672 (Erişim Tarihi: 01.11.2017)
- Uğur Tanrıöver, H. (2010). *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefler*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Webster, F. (1995). *Theories of Information Society*. London and New York: Oxford University Press.
- Wilson, S. Le Roy (1992). *Mass Media/Mass Culture An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Wittel, A. (2014). "Sayısal Marx: Dağıtık Medyanın Ekonomi Politğine Doğru". Çev. Özgün Dinçer. İçinde *Marx Geri Döndü. Medya, Meta ve Sermaye Birikimi*. Der. Vincent Mosco - Christian Fuchs. Türkçe Yayının Derleyeni: Funda Başaran. Ankara: Nota Bene Yayınları: 389-433.
- Yavuz, D. (2015). "2014 Yılı Vizyon Raporları". https://sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/2015_Vizyon_Raporu_03.pdf (Erişim tarihi: 13.10.2017).
- Yaylagül, L. (2009). "Sinemanın Ekonomi Politği". İçinde *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi. Ekonomi Politik Yaklaşımlar*. Der. Selda Bulut. Ankara: Ütopya Yayınevi: 149-185.
- Yaylagül, L. (2013). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Zagolov, N. A. vd. (1976). *Ekonomi Politğin Temelleri*. Çev. Bilge Dicleli. İstanbul: May Yayınları.

İnternet Kaynakları:

- Bakanlık destekli filmlerde gişe üst sıralarda. Haber Arşivi, Aralık 2016. <http://basin.kulturturizm.gov.tr/TR,170500/bakanlik-destekli-filmler-giselerde-ust-siralarda.html> (Erişim tarihi: 13.10.2017).
- Company Overview. <https://www.warnerbros.com/studio/about/company-overview> (Erişim tarihi: 30.10.2017)
- Güney Koreli CJ CGV, Mars Cinema'yı 800 milyon dolara aldı. (5 Nisan 2016). <http://www.hurriyet.com.tr/guney-koreli-cj-cgv-mars-cinemayi-800-milyon-dolara-aldi-40081235> (Erişim tarihi: 01.11.2017).
- Mars Cinema Group. <https://www.cinemaximum.com.tr/hakkimizda> (Erişim tarihi: 01.11.2017).
- Marvel Studios. http://disney.wikia.com/wiki/Marvel_Studios (Erişim tarihi: 30.10.2017)
- Sinema sektörüne sağlanan destekler. <http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR,144743/sinema-sektorune-destekler.html> (Erişim tarihi: 13.10.2017).
- THY A.O. Basın Müşavirliği (21 Mart 2016). Türk Hava Yolları'nın sponsoru olduğu "Batman v. Superman: Adaletin Şafağı" filminin dünya prömiyeri dün New York'ta gerçekleştirildi. <https://p.turkishairlines.com/tr-tr/haberler-ve-basin-bultenleri/index.html> (Erişim tarihi: 08.12.2017)



Safety Last, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923

Haneke'nin Yedinci Kıta Filminde Kent Bireyciliği ve Filmin Robinson Crusoe Mitiyle Karşılaştırmalı Bir Analizi

BERNA SİTERA DEĞİRMEN

Öz

Modern bireyciliğin gelişmesinde Batı'nın düşünce geleneği önemli bir rol oynamıştır. Bu geleneğin Rönesans, sanayileşme, on dokuzuncu yüzyılda gelişen kentleşme ve mimari hareket, Protestanlık gibi birçok seküler ve dinî kaynakları olmuştur. Güvensizlik ve can sıkıntısı hastalığına yakalanmış bir toplumda insanlar özel alana daha çok önem vererek, kendi kendilerine yeten bireyler olmayı hedeflemişlerdir. Giderek yalnızlaşan ve duyarlılık düzeyi azalan insanlar diğer insanlarla ilişkilerinde ihtiyatla yaklaşmaya başlamışlardır. Bu durum da sahici ilişkilerin oluşmasını engellemiş ve insanları mutsuzlaştırmıştır. Bu çalışmada, Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin "kent üçlemesi" filmlerinden biri olan *Yedinci Kıta* filmi bireycilik, aile, mahremiyet, meta fetişizmi, din, kent bağlamında tartışılmıştır. Ayrıca filmin bu bağlamlarıyla birlikte modern bireyciliğin mitlerinden biri sayılan Robinson Crusoe metniyle karşılaştırmalı bir okuması yapılmıştır. Haneke, bu filmde Batı'nın refah içerisinde yaşayan toplumlarının mutsuz hayatlarından esinlenmiştir. Bu filmde bireyciliğin insanları yalnızlaştırdığı ve duyarlılık düzeylerini azalttığı sonucu çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve Kent, Modern Bireycilik, Protestanlık, Mahremiyet, Michael Haneke, Yedinci Kıta, Robinson Crusoe, Meta Fetişizmi, Yabancılaşma

Urban Individualism in Haneke's Seventh Continent Film and the Comparative Analysis of Film with the Myth of Robinson Crusoe

BERNA SİTERA DEĞİRMEN

Abstract

Western tradition has played an important role in the development of modern individualism. This custom had several secular and religious sources as the Renaissance, industrialization, Protestantism and the movement of architecture and the urbanisation that developed in the nineteenth century. In the society that got the sickness of feelings insecurity and boredom people have aimed to be self sufficient individuals by giving more importance to private sphere. The people who are getting lonelier and less sensitive have started to approach with caution to their relations with the other people. This situation has hindered development of real relations and has made people unhappy, too. In this study, *The Seventh Continent*, which is one of "the trilogy films of urban", by Austrian director Michael Haneke are discussed in the context of family, privacy, commodity fetishism, religion, urban, in relation to individualism. In addition, in these contexts the film's comparative analysis with the Robinson Crusoe text, one of the myths of modern individualism, were done. In this film, Haneke was inspired by the unhappy lives at the western societies that live in prosperity. It was found out that individualism made people isolated and decreased their sensitiveness from these films.

Key Words: Cinema and Urban, Modern individualism, Protestantism, Privacy, Michael Haneke, The Seventh Continent, Robinson Crusoe, Commodity Fetishism, Alienation

1. Giriş

Michael Haneke'nin kent üçlemesinin filmlerinden biri olan *Yedinci Kıta* filminde, Batılı ve şehirli orta sınıf bir ailenin düzenli ve konforlu yaşamı anlatılır. Burada üçlemenin isimlerinin "buzlaşma" veya "kent" olarak birbirinin yerine ikame edilecek sözcükler olarak kurgulanması, yönetmenin modern anlamda Batılı kent bakışını yansıtır niteliktedir. Batılı insanın soğukluğunun, duygularının buzlaşmasının ardında yatan anlamsızlığının ve bu soğukluğun tarihsel olarak inşa edilmiş sürecinin çıkışsız ve karamsar bir şekilde ifade edildiğini görüyoruz. Makalenin ilk bölümünde, kent bireyciliği ve meta fetişizmi bağlamında *Yedinci Kıta* (*Der siebente Kontinent*, 1989) filmi tartışılacaktır. Filmdeki karakterlerin refah seviyesi yüksek bir yaşam tarzına sahip olmalarına rağmen mutsuzluk ve değersizlik duyguları yaşamalarının sebepleri araştırılacaktır. Şehrin para ekonomisinin merkezi olması, yabancılaşma, meta fetişizmi, mahremiyet ve bireyciliğin intihara kadar varan bu mutsuzluk hâline nasıl etki ettiği sorusu ekseninde bir tartışma yürütülecektir. İkinci bölümde ise *Yedinci Kıta* filminde karakterlerin intihardan kaçış olarak düşledikleri ada ile Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* romanındaki ada miti karşılaştırmalı bir şekilde; yalnızlık, modern hayat ve bireycilik bağlamlarında ele alınacaktır. Filmde ailenin şehirden, ilişkilerden, bunalımlarından kaçmak için gitmeyi planladıkları Avustralya'da ıssız, insansız bir kumsal tahayyülü vardır. Bunun için Georg işinden istifa eder ve bankadan bütün parasını çeker. Aile, yaşadıkları anlamsızlık duygusuna, kendi içlerine çekildikleri dünyanın kendilerinde yarattığı boşluk hissine tahammül edemeyecek noktaya gelir ve başka bir dünyanın imkânını tümüyle yalnız kalabilecekleri bir adada bulma umudu taşır. Aslında filmde her birinin kendi yalnızlığını yaşadığı şehir yerine düşledikleri yine yalnız olacakları bir yer olan ada alegorik bir şekilde verilmiş; doğa görüntüsü yalnızlık çağrışımları içerir ama Rousseau'nun romantizm yüklü yalnızlığından öte kasvetli bir film afişi gibi resmedilmiş renksiz, çıkmaz bir sokaktan dönmek için tek alternatif yol gibi düşünülmüş yedinci bir kıta alegorisidir. Her ne kadar o adaya gitmekten vazgeçip başka bir hayatın imkânsızlığı hissi üzerinden intihar etmeye karar vermiş olsalar bile, intihardan önce ilk olarak bir ada metaforunun seçilmiş olması bize Robinson Crusoe karakterini hatırlatır. Kentli insanın yalnızlıktan kurtulmanın alternatifi olarak bir ada düşlemesi, kent bireyciliğinin geldiği nokta açısından önemlidir. Bu makalede bunun sosyolojik, kapitalist ve dinsel sebepleri tartışılacaktır. Hristiyanlığın modern kent bireyciliğine etkileri ve sivil bir yalnızlığı besleyen yanları da *Robinson Crusoe* ve *Yedinci Kıta* filmi tartışmasının ana eksenlerinden biridir.

Bu çalışmada, film analizi için hermenötik (yorum bilimsel) yöntem kullanılacaktır. Gadamer'in hermenötik yaklaşımında, bir metni anlamaya çalışan kişi onu

yeniden üretir. Gadamer, sanat eserini anlamada hermenötik yöntemin kullanım olanağını sanat eseri ve yorumcu ilişkisi üzerinden tartışır. Sanat eseri, onu yorumlayan kişiyle bir çeşit karşılaşma yaşar; yorumcuyla konuşur. Bu konuşmada sanat eseri; yorumcuyu, kendinde gizli olan anlamları açığa çıkarması için bir keşfe çıkarır. Sanat eserinde açığa çıkarılması gereken şeyi Gadamer, sanat eserinin dünyaya yönelik yaklaşımıyla yorumcunun anlayış tarzı arasındaki kaynaşma olduğunu belirler (Gadamer, 1976: 101). Bir metni yorumlarken yorumlayıcının arka planı ve birikimleri yoruma etki edecektir. Haneke'nin metnini yorumlarken ona belirli kavramlarla yaklaşıp ondan yeni bir metin üretimi elde ettiğimiz için hermenötik yöntemi kullanmayı uygun gördük.

1.1. Kent Bireyciliği

Film, bir çalar saatin mekanik sesiyle açılır ve saat altıyı gösterir. Birbirlerine sadece "günaydın" diyen bu çift söylenecek ve söylenmesi gereken her şeyi söylemiş gibidirler. Bu "günaydın"ın onlar için; dişler fırçalanacak, çocuk uyandırılacak, kahvaltı yapılacak, akvaryumdaki balıkların yemi verilecek, işe gidilecek, işte düşen olmamak için, daha çok yükselmek için bir diğerinin ayağı kaydırılıp düşürülecek, alışveriş yapılacak, kasiyerin yüzüne bakılmadan geçilecek, aynı saatte başlayan, başlarken aynı zamanda biten yeni bir gün için erkenden yatılacak gibi anlamları vardır. Bu tür bir yanıltıcı sığınağın en sonunda despotluğa yol açacağını savunan Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü* kitabında çocuklar, banka borçları, veterinerlere gitmeler, faturalarla sınırlı bir yaşamın, ev içindeki bu rutinlerin mahrem despotluğun bir imgesini ürettiğini ve bunun da klostrifobik bir mahrem dünya olduğunu yazar (Sennett, 2013: 432). Haneke'nin filmindeki üç ana karakterin hayatları bu akışla ve içlerinde bastırdıkları küçük korkularla devam etmektedir. Filmde kahvaltı ve yemek saatleri uzun uzadıya verilmektedir. Üçüncü dünya ülkelerindeki insanların asla bulamayacakları bu sofrada ailenin sadece ağız hareketleri ve sofradaki yiyecekler verilir. Fiziksel ihtiyacı karşılamanın dışında, yüzlerinde yaşamsal ve duygusal hiçbir ifade yoktur. Aile, refah toplumlarında yaşanan konformizmin kefaretni duygularının buzlaşmasında ödüyor gibidir.

On dokuzuncu yüzyılda maddeyle özdeşleştirilen, insanı engelsiz, kusursuz ve pürüzsüz yüzeylerde işleyen bir makineler ordusu gibi algılayan rahatlık ve konforluk arayışı giderek rastlantısallığa yer bırakmamaya başlar. İnsanın uyarım ve duyarlılık düzeyini aşağıya çekme ihtimalini arttırır. Rastlantının olmadığı, engelsiz, sorunsuz işleyen toplum algısı yaşamsallığı da silikleştirmeye başlamış gibidir. Yalnızlığı sevip bunu kalabalık içinde yaşama isteği, toplumun da bir tür sığınağa dönüştürüldüğünü gösterir. Onun için ötekiler bazen dikkatlerini çekmek isteyebileceği bir alan olarak kalmalı bazen de özelliksizleşerek hesap sorulamayacağı ya da ortak iyi yaşamdan kaçmak için kendi "iyi" yaşamına sarılmayı mümkün

kılabilecek bir niteliğe sahip olmalıdır. Friedrich Engels, Londra sokaklarındaki durumu betimlerken bu duruma işaret eder. Walter Benjamin, *Pasajlar* kitabında Engels'in bütün sınıflara ve mevkilere sahip insanlar aynı derecede mutluluğu isteyen insanlardan oluşmasına rağmen hiçbir ortak amaçları, birbirleriyle ilgileri yokmuş gibi birbirlerinin yanından geçip gitmelerini, çevresindekilere bakmanın akıllarına gelmediğini gözlemlediğini yazar. Ona göre, kendi özel yararları peşinde koşan bu insanların acımasız umursamazlığı iticidir (akt. Benjamin, 2014: 151).

Yedinci Kıta filminde Engels'in yaptığı betimlemeye örnek olabilecek bir sahne yaşanır. Arabayla kaza yapan bir aracın yanından geçen Georg ve Anna yerde yaralı yatan insanlara arabadan sadece acıyarak bakıp geçerler. Bu görüntüye şahit olmak, onların canını sıkıştır. Çünkü gündeliğin akışkanlığı içerisinde her pürüz olağandışı imgelere çağrı yapabilir. Bu ise alışılmışın dışına çıkıp oradaki belirsizlik tarafından ihtiyat duygusunun sarsılmasına sebep olabilir. Georg Simmel'in *Bireysellik ve Kültür* kitabında metropol insanına özgü ihtiyat ilkesiyle yönetilen ilişkilerine dair hareket noktası şudur: "Dünyadan bezmişlik tavrı" kadar metropolle bağlantılı bir fenomen yoktur ve dünyadan bezmişliğin nedenlerinden biri sınırsız haz peşinde koşulan hayattır, çünkü sınırlar uzun süre en üst düzeyde tepki vermeye zorlanır. Ona göre, diğer bir neden ise metropollerin daima para ekonomisinin yeri olmasıdır. Şeylerin anlamları, değerleri fark edilmeyecek ölçüde parayla ölçülür. Simmel, faktörlerin nitel değerlerinden çok nicel yoğunlaşmasının hayatı renksiz bir hâle getirdiğini iddia eder. Bazı kişilikler kendilerini, dışında kalan dünyayı nesnelleştirerek korumaya çalışabilirler; ancak, bu durum kendilerini de aynı hiçlik denizinde değersizlikle yıkmalarına da yol açabilir. Simmel, şehir insanında ortaya çıkan bu tepkinin ihtiyatı doğurduğunu ve bu yüzden büyük şehirlerde insanların komşularını bile tanımayabileceklerini yazar. Ona göre, sadece kayıtsızlığın ötesinde daha yakın bir temas kurulması hâlinde hoşlanmamaya ve iğrenmeye bile varacak ölçülerde bir duygu oluşturabilir. Bu gizli hoşlanmama duygusu, şehir insanına kişisel bir özgürlük duygusu verir (Simmel, 2009: 321-322).

Yedinci Kıta filmindeki karakterler, Simmel'in tarifini örnekler niteliktedir. Yönetmen ailedeki herkesin her şeye ve kendilerine karşı oluşlarını ve yaşamlarındaki sıkıcılıklarını izleyiciye iyiden iyiye yerleştirir. Film boyunca aileyi başka insanlarla temas kurarken göremeyiz. Yemeğe çağırmayı düşündükleri müdürünün gelişini sadece terfi için bir fırsat olabileceğini düşünerek planlarlar. Anna, hastane koridorunda beklerken sürekli yalnız olarak verilir. Bekleme odasındaki insanların yüzleri duvara dönüktür. Birbirleriyle konuşmamaya, hatta göz göze gelmemeye çalışırlar. Hepsinin yüzünde metroda gün sonunda çalışmaktan bitap düşen suskun insanların ifadesi vardır. Süpermarket sahnelerine özellikle ağırlık veren Hanneke, içi çeşit çeşit markalarla doldurulmuş alışveriş sepetine zum yapar, bunları

alan Georg ve Anna hâllerinden memnun gibi görünmezler, kasiyer kızla aldıklarının fiyatını sorma dışında iletişim sağlanmaz. Her şey katı bir sistematığe ve ev içi hayatın düzenlenişinin önemine sıkı sıkıya bağlıdır. Yolda karşılaştıkları kazaya verdikleri tepki, sıradan bir şehirlinin vereceği tepkidir. Arabadan inmeye degecek bir şey yoktur. Seyretmek, şahit olduklarına acımak, yapılması gereken bir görev gibidir. Bu yönüyle modern bireyciliğin temeli sayılan temkinlilik duygusu bütün ilişkilerin merkezi görünümündedir.

Yedinci Kıta filmindeki karakterlerin gündelik hayatlarımızın düzeninde ve 'görkemli sığınaklarımız' olan evlerde yaşayan, modern korkularımız yüzünden kişiliklerinin sınırlarını belirleyip temastan kaçan bizler olduğu acımasızca verilmiştir. Filmde Georg, iş yerindeki müdürünün ayağını kaydırıp onun pozisyonunda görev başladıktan sonra eşi Anna, kocasının ailesine bu durumu yazar. Vakitsizlikten yazamadıklarını belirttikten sonra Georg'un hırslıyla ve başarısıyla övünür. Bir diğğerin, 'başkasının' düşüşü karşısında yaşanan bu zafer sevinci Elias Cannetti'nin *Kitle ve İktidar* kitabında düşme üzerine yaptığı ilgi çekici analizini akla getirir: Kahkaha'nın orijinine baktığımızda akla bir av karşısında duyulan haz duygusu gelir. Düşen bir insan da avlayıp yere düşürülen bir hayvanı akla getirir. Yanımızdaki bir insan düştüğünde kahkaha nedeni olmasını o insanın çaresizliğini ve düşen insana istersek av muamelesi yapabileceğimizi hatırlatır. Onu gerçekten yiyemediğimiz için ona güleriz (Cannetti, 2006: 226). Burada insandaki iktidar duygusu, doğasına içkin bir şeymiş gibi algılanır. İster insan doğasından kaynaklansın ister inşa edilen bir süreç olsun, Georg'un kapitalist piramidin bir üst basamağına çıkmak için birinin düşüşünden sonra hayatta kalan olarak yaşadığı zafer duygusudur. Benjamin, Baudelaire'in, uygar dünyanın günlük hırsları ve çekişmelerinin yanında orman tehlikelerinin önemsiz kaldığını düşündüğünü yazar. Benjamin, kurban için "dupe" sözcüğünü kullanarak, bunun karşısında da "insan sarrafı" nı kullanır. İnsanlar büyük kentlerin tekinsizliği konusunda insan sarrafı olmak zordandır gibi bir algı vardır. Ona göre, şehirlerde gittikçe sertleşen rekabet, bireyi kendi yararlarını buyurganca savunmaya itmiştir (Benjamin, 2014: 134). Şehir, ayakta kalanların yükselmesi uğruna kurban vermek zordandır. Şehrin acımasız yasaasının bu olduğuna inanmış bireyler için temkinlilik ilkesi en doğru ilke olacaktır.

Haneke, Assheuer'le yaptığı söyleşide, üçleme filmleri için herkesin herkese ve herkesin kendine karşı olduğunu söyler. Karakterlerin sadece üzüntü verici bir şey yaşadığında birbirlerine yaklaştıklarını ve kendilerine döndüklerini ifade eder (Assheuer, 2013: 82). *Yedinci Kıta* filminde kırılma noktası olabilecek böyle bir deneyim yaşanır. Anna'nın annesi öldükten sonra girdiği depresyondan çıktığı sanılan erkek kardeşi Alexandre akşam yemeğine davet edilir. Müziğin oyaladığı

bu ortam, yemeğin ortasında kardeşin hıçkırıklarla ağlamasıyla bozulur. Maske düşmüştür ve ortaya çıkan şey, iletişimsizliktir. Bir sonraki sahnede aileyi televizyonun karşısında buluruz. Artık hiçbir şeyin büyümediği gözleri ekran karşısında transa geçmiş gibidir. Alexander yine bu sessizliği bozar ve annesinin ölmeden önce söylediği cümleyi paylaşır: “Bazen kendimi ışık geçirmeyen kafalı insanlarla olmak yerine ekranlardan düşüncelerini görebileceğim insanlarla birlikte olmayı hayal ediyorum.” Hannah Arendt, kentlerde açılmaya özellikle konuşarak açılmaya duyulan modern korkunun ne olduğu sorusuna yanıt bulmaya çalışır. Sığınak arayışı duygusunda ortaya çıkan öznel yaşama dalmışlık, isteksizliği ifade eder. Arendt’e göre, öznel bir yaşama dalmışlık insanların birtakım özsel şeylerden yoksun kalması demektir. Başkaları tarafından işitilmek, görünmek yaşamın gerçek bir durumuyken, onlarla müşterek şeyleri paylaşmak, birleştiği ve ayrıştığı durumları duyumsayarak ilişkililenmeden mahrum olmak kendisinin de sanki yokmuş gibi algılanmasına yol açar. Bu durum modern koşullarda kitlesel yalnızlık fenomenine dönüşür (Arendt, 2013: 104-105). Kişiliğin sınırlarını bireyciliğin özgür tadı uğruna keskin bir şekilde çizip, kent mekânında bir sürgün gibi diğerinin yanından sadece geçip gidenlerin ekranlarda daha kolay anlayabilecekleri insanlarla birlikte olma istekleri, bir diğerini anlayamama ve anlaşılmamanın sonucudur. Başkalarınca görülmek ve işitilmek isteği, insanın kendi sınırlarına tam olarak hapsolmesini engeller ama modern koşullar insanlarda sakınlı duygular yarattığından gerçek bir ilişkilene de yaşanmaz.

Filmde kızları Eva’nın öğretmene artık hiçbir şey göremediğine dair yalan söylemesiyle aile de ikinci kırılma yaşanır. Annenin tepkisi kızı bir tokat atmak olurken; babanın bu olay karşısında hatta neredeyse film boyunca kızlarıyla hiçbir şekilde iletişime geçmediği verilir. Mahrem dünyalarına hapsolmuş modern insan için mahremiyetleri de yanıltıcı bir koruyak gibi durur. Annenin kızı yatmadan önce ona “kendini bazen yalnız hissediyor musun?” sorusu mahrem alanın içindeki temasın da dışarıyla kurulan temas gibi şekillendiğini, sokak gibi evin içinin de korkulardan azade olmadığı bir durumu görürüz. Bir grup ya da topluluk genişledikçe bireyselliğin artması gibi bir orantıdan bahsedecek olursak, modern toplumlarda ailenin ve dar çevre ilişkilerinin artması ve modern bireycilik arasında nasıl bir ilişki kurabiliriz? Dar bir çevreye bağlı olmanın bireysellik açısından pek elverişli olmadığı aşikârdır. Ancak, bir aileye ait olmanın bireyselliği teşvik ediyor olmasının psikolojik birtakım nedenleri vardır. Simmel’e göre, bireyin tek başına kendisini bütünlüğe ve dış dünyaya karşı koruması zordur. Ancak, kendi ben’ini tâbi kıldığı az sayıdaki kişiyle bireysellik hissini koruyup aynı zamanda aşırı bir tecritten de korunmuş olur (Simmel, 2009: 241). Kendi içine gömülmüş, ilişkilerine hapsolmüş bir aile de kurdukları bu ilişkilene biçimine benzer bir ilişkiden kaçamaz. Mahremiyetin bir süreden sonra iyiden iyiye kısırlılaşmışlık hissini kamçıla-

masıyla birlikte yaralayıcı bir hâl alması bu nedenledir. Dışarıda kurulabilecek bir ilişki olmaması, içeride de gerçek bir ilişkiye yol açamaz. Bu bağlamda Haneke'nin film karakterleri aynı evin içinde birbirlerini gerçek anlamda görmekten uzaktırlar. Aile birbirlerine bir görev bağıyla bağlı olan, sevgi sözcüklerini, sevmeyi, duayı, aile yemeklerini birer vazife olarak gören bir yapı gibidir. Çocuğun dikkat çekmek için yalana başvurması, kadının araba yıkama makinesi çalışırken artık gözyaşlarına hâkim olamadan hıçkırarak ağlaması, sahiciliğe duyulan özlemdir. Aslında kendi ilişkilerinin güvenliğine sığınmış olmalarının güvensizliğini bir anda sezerek, bundan böyle bir şeylerin aynı düzende devam etmeyeceğini gösteren ön uyarılardır. Çünkü filmin sonunda böyle devam edemeyeceklerini kesin bir şekilde öğreniriz.

Aile, yaşadığı kırılmalarla birlikte giderek daha çok farkına vardıkları anlamsızlıklarıyla artık ellerinde olan her şeyi, “şeyleşmiş” ilişkilerini bir tarafa bırakıp yedinci bir kıta arayışına yönelir. Bu “şeyleşmiş” ilişkileri, “meta fetişizmi” ve “yabancılaşma” kavramları ekseninde tartışmak, metni yorumlamak açısından elverişli olacaktır. Çünkü film boyunca karakterlerin hayatında egemen olan nesnelere varlığı seyirciyi rahatsız edecek boyutlarda teşhir edilmiş ve karakterler intihar etmeden önce özel mülkiyetlerinde olan her şeyi parçalamışlardır. Onlara başta yalıtılmış hayatlarında değerlilik duygusu veren nesnelere, daha sonra neden değersizleşmiştir? Marx, yabancılaşmayı; insanların dünyasının değersizleşmesi oranında nesnelere dünyasının değer kazandığı tespitiyle açıklar. Emek der Marx: “...sadece emtia üretmekle kalmaz; genel olarak emtia ürettiği ölçüde, kendi kendini ve işçiyi de meta olarak üretir” ve böylece nesnelere emek, “... işçi için kendi gerçekliğinin yitirilmesi olarak, nesneye kölelik olarak, sahiplenme, yabancılaşma ve yoksunlaşma olarak görülür” (Marx, 2011: 140). İş yerinde, müdürünün ayağını kaydırarak yerine geçmeye çalışan Georg, kendi emeğine ne derece yabancılaştığını hesaba katmaz. İş yerindeki yabancılaşma, ‘mutlu’ aile yuvasında sahip olduğu nesnelere bir çeşit kutsanmasına dönüşür.

Marx, meta fetişizmini *Kapital*'in ilk cildinde tartışır. Bu tartışma “Meta biçimini alır almaz, emek ürününün anlaşılabilir bir karakter kazanması nereden kaynaklanıyor?” sorusundan hareketle yapılır. Meta biçiminin esrarlı bir şey oluşunun nedenini; insanlara, kendi emeklerinin toplumsal niteliğini, emek ürünlerinin nesnel niteliği olarak, yani bu şeylerin toplumsal doğal özellikleri gibi yansıttığını vurgulayan Marx, üreticilerle toplam emek arasındaki ilişkinin şeyler arasındaki bir ilişkiymiş gibi, üreticilerin dışında var olan bir toplumsal ilişki tarzında kurulduğunu belirtir. Emek ürünleri metaller olarak üretilmeye başlar başlamaz onlara yapılan ve meta üretiminden ayrılmaz olan şeye fetişizm adını verdiğini söyler (Marx, 2016: 82-83).

Lukács, Marx'ın meta fetişizmi kavramına atıf yaparak kurduğu “şeyleşme” fenomeni; insanın kendi faaliyetlerini, kendi emeğini, insanın karşısına sanki nesnel bir şeymiş, insandan bağımsız bir şey, insana yabancı olan yasalar çerçevesinde hüküm süren bir şeymiş gibi koyduğu yorumuyla temellendirir (Lukács, 2014: 211). Meta fetişizmi ve moda arasındaki ilişkiyi tartışan Benjamin, modanın mal denilen fetişe nasıl tapınacağını saptadığını belirterek; günlük kullanım eşyalarını da kapsayacak biçimde bir fetişizm kurduğunu, mal kültürünün modayı bir can damarı olarak kendi hizmetine aldığını ifade eder (Benjamin, 2014: 95). Filme bu bağlamda tekrar geri dönersek; eve hâkim olan eşyalar, tablolar, mutfak takımları, süs eşyaları, akvaryum, her biri belirli bir moda anlayışına uygun orta sınıf zevklerle döşenmiştir. Yönetmenin kamerası film boyunca karakterlerin ev içi düzenlerini, çeşit çeşit yiyeceklerle dolu olan sofralarını ve karakterlerin eşyaların ortasında donuklaşan ifadelerini takip eder. Bu karakterler, onca kılıflarla gizlenmiş, korunmuş eşyalarının değerlerinin yanında kendi hayatlarında sürekli olarak bir değersizleşme duygusuyla yaşarlar. Filmin sonunda şeyleşmenin onlarda yarattığı değersizlik duygusuyla, saldırdıkları ve yıkıp parçaladıkları şeyler onlara ait metaldir.

Karakterler açısından her şeyi geride bırakarak yeni bir hayata başlama arzusu, yerini, sistemin çıkışsızlığını imleyen aslında var olmayacak olan bir yedinci kıtanın sadece intiharla mümkün olabileceği kabullenişine bırakır. Artık her şeyi, gysileri, fotoğrafları, mobilyaları, altı kıtada sıkışmış olduklarını hissettiren, çoğu olmadan da hayatlarını devam ettirecekleri, ne işe yaradıklarını bile bilmedikleri araç gereçleri, bu araç gereçleri saklama kapları, kılıfları, her şeyi kırıp parçalamaya başlarlar. Hâlbuki bu eşyalar kentli bir burjuva için kentte silinen varlığına karşı; dört duvarının arasında günlük yaşamda kullandığı şeylerin izlerinin silinmesini engellemek bir onur meselesine dönüşür. Bir sürü eşyanın kalıbı bundan dolayı çıkarılır. Eşyalar özenle muhafaza edilip korunur. Walter Benjamin'e göre, kentli bir burjuvanın gözünde bu eşyaların gerçek ve duygusal değerleri de korunmuş olur. Bu nesnelere, onlara sahip olmayanların ölümlü bakışlarından saklanır (Benjamin, 2014: 140-141). Bu eşyaların hepsinin duygusal değerleri artık bir anlam ifade etmemekte, eşyanın mübadele edilebilir olan tek şeyi olan değeri ise yani paranın sonu bir klozette bitmektedir. Film boyunca adamın daha fazla sahip olmak istediği para için iş yerinde yükselme isteği, rekabeti verilir. En sonunda en acımasızca, yok etmeye çalıştığı şey yine paradır. Paranın hangi özelliği buna yol açmıştır? Simmel, metropolün daima para ekonomisinin yeri olduğunu belirtir. Paraya sahip olmak, insana hareket etme özgürlüğü sağlar. Para ekonomisi hayata hesapçı ve matematiksel bir kesinlik sağlar. Bu kadar çok insanın günlerini saymayla, hesaplama ile geçirmesinin sebebi, bu kesinlik olmakla birlikte, saatlere göre ayarlanmış işlerinin karmaşıklığı katı bir dakiklik olmasa çökebilecek ve kao-

sa sebep olabilecek niteliktedir. Filmde çalar saat vurgusu da, para ekonomisiyle ilişkilidir. Bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisi şeyler arasındaki nitel farklılığı silikleştirip her şeyi parasal değeriyle ölçmeye davet eder. Simmel'in verdiği analize geri dönersek, her şey gri tonda ve yavan görünmeye başlar (Simmel, 2009: 253-320). Paranın klozette biten sonu filme hâkim olan genel bir griliğin, renksizliğin artık reddedilmesidir. Para uğruna rekabet edilen ve ayağı kaydırılan eski müdürünün ölümcül bir hastalığa yakalanmasına verilen tepkisizlik ise aynı katılıkta kendi ölümlerine kayıtsızlıkla yaklaşmalarıyla sonuçlanır. Evde sahip oldukları her şeyi kırarlar, sıranın kendilerine geleceğini bile bile kırıp parçalarlar. Evleriyle, yarattıkları izole dünyayla ve kapanmışlıkla özdeşleştirilen akvaryum parçalanıp, balıklar yerde uzun uzadıya çırpınırken kendi çırpınışlarını duymazlar. Balıklar ile birlikte çırpınarak ölenler, aslında kendileridir. Filmde ölümden korkmadığını söyleyen çocuk bu sahne karşısında dehşete kapılır. Filmlerinde çocukları masumiyet sembolü olarak kullanmayan Haneke, balıkların karşısında çocuğu duyarsız kılamamıştır. Haneke'ye göre balıklar, çocuğun ruhu, öldüklerinde çocuk bu yüzden tam anlamıyla yıkılıyor (Assheuer, 2013: 104). Filmin sonunda çocuk da, anne ve baba gibi çırpınışlarla ölüyor ama en çok çocuk ölüyor, çocuğun ruhu çırpınıp balıklar gibi ölüyor.

1.2. Kentli Bireyin Düşlediği Ada ve Robinson Crusoe Miti

Filmde ailenin şehirden, ilişkilerden, bunalımlarından kaçmak için gitmeyi planladıkları Avustralya'da ıssız, insansız bir kumsal tahayyülü vardır. Bunun için Georg işinden istifa eder ve bankadan bütün parasını çeker. Aile, yaşadıkları anlamsızlık duygusuna, kendi içlerine çekildikleri dünyanın kendilerinde yarattığı boşluk hissinde tahammül edemeyecek noktaya gelir ve başka bir dünyanın imkânını tümüyle yalnız kalabilecekleri bir adada bulma umudu taşır. Aslında, filmde her birinin kendi yalnızlığını yaşadığı şehir yerine düşledikleri yine yalnız olacakları bir yer olan ada alegorik bir şekilde verilmiş; doğa görüntüsü, kasvetli bir film afişi gibi resmedilmiş renksiz, çıkmaz bir sokaktan dönmek için tek alternatif yol gibi düşünülmüş yedinci bir kıta alegorisidir. Her ne kadar, o adaya gitmekten vazgeçip başka bir hayatın imkânsızlığı hissi üzerinden intihar etmeye karar vermiş olsalar bile, intihardan önce ilk olarak bir ada metaforunun seçilmiş olması bize Robinson Crusoe mitini hatırlatır.

Modern yaşamlarına alternatif olarak düşündükleri adaya ayak basıp orada onlarca sene yaşam mücadelesi veren Robinson Crusoe'nun orada kurduğu hayat, nasıl bir hayattı? Kent bireyciliği, kapitalist uygarlık, rekabet, can sıkıntısı yalnız yaşanan bir adada nasıl bir görünüm kazanır, bunların etkileri nasıl yaşanır? Modern insan kent deneyiminin ve hızın getirdiği temassızlık, yalnızlık gibi sorunlarla baş etmek için neden daha yalnız olacağı bir ada düşler? Modern bireyciliğin

mitlerinden sayılan Robinson Crusoe'nun bireycilik anlamında hem ekonomik hem dinsel şekillenışı filmdeki karakterlerin arzuladığı adanın altı kıtadan ne gibi farkları ya da benzerlikleri olabileceğini tartışmak için önemli veriler sunar. Gidilmekten vazgeçilip yerine intiharın tercih edildiği Avustralya adası metaforu ve Robinson Crusoe'nun yaşadığı ada arasında analogi kurmanın, modern bir insanın bir adayı deneyimleme durumu ve ailenin adada yaşama umudunu umutsuzluğa çeviren şeyin ne olabileceği varsayımlarını değerlendirmemiz açısından önemli olduğu kanısındayız.

Başarılı bir Alman tacir olan babası, Robinson'un orta düzey bir hayatı yaşamasını istemesine rağmen, Robinson denizlere açılma arzusundadır (Defoe, 2013: 20). Crusoe, bir gün bir gemiye atlar, kopan bir fırtınanın ardından arkadaşlarını kaybeder ve yalnız başına bir adada yaşamaya başlar. Gemi enkazından kurtardıklarıyla kendine barınak, beslenme ve güvenlik için araç gereç yapar. Evden ayrıldıktan sonra karşılaştığı her sıkıntıda Tanrı gelir aklına ama bu sıkıntıları atlattıktan sonra Tanrı'yı anmaz. Bir gün şiddetli bir şekilde hastalandıktan sonra imanlı bir kişi olacağına söz verir ve ondan sonra yalnız yaşamının insanın Tanrı'yı daha iyi duyumsaması ve iç dünyasına dönmesi için elverişli bir koşul olduğunu düşünür. Yıllar sonra adada hayatını kurtardığı bir yerliye Cuma ismini verir ve onu uşağı olarak görüp uzunca bir süre daha adada yaşamaya devam ederler.

Robinson Crusoe'nun yazarı Defoe, *Ciddi Düşünceler* kitabının "Yalnızlık Üstüne" isimli bölümünde genel olarak hayatın evrensel bir yalnızlık eylemi olduğunu yazar. Crusoe'ya söylediği şu cümlelerde fiziksel olarak yalnız kalmanın dışında şehre özgü yalnızlık durumunu şöyle ifade etmiştir: "Bu satırları yazarken, dünyada insanoğlunun en çok toplandığı yer olan Londra'nın ortasında da epeyce yalnızlık tattım, hatta yirmi sekiz yıl tıklıp kaldığım o ıssız adada yaşadığım yalnızlıktan daha fazla olduğunu söyleyebilirim" (akt. Watt, 2014: 194). *Yedinci Kıta* filminde de Avusturya'da yaşayan aile benzer bir yalnızlık duygusunu paylaşır, o dünyadan kaçış ise Crusoe'nun ifade ettiği gibi tümüyle yalnız kalınabileceği bir adaya doğru düşünülür. Bu yalnızlığın tercih edilebilir olması şehir insanının yaşadığı yalnızlığın daha fazla olumsuzlanması anlamına gelir. Oysa Crusoe'nun yarattığı uygarlık bizi şikâyet ettiği modern dünyadan pek de farklı bir yere götürmez.

Crusoe, ekonomik uğraşları sonunda orta sınıf bir yaşam inşa eder ve kapitalist birikim oluşturmaya başlar. Çalışma hayatında sürekli yinelenen kâr-zarar hesaplamalarını, ilişkide olduğu insanlarda da uygular. Cuma'yı bulduğunda onu Protestan yapıp uşağı hâline getirir. Adada yalnız kaldığı zamanlarda da ilişkilere bakış açısını ele verecek şu cümleyi söyler: "Kocaman bir yerim yurdum vardı; gönülüm dilege kendime sahibi olduğum bütün yerlerin kralı ya da imparatoru diyebilirdim. Karşımda benimle boy ölçüşmeye yeltenecek kimse yoktu" (Defoe,

2013: 149). Yalnızlık ona bir dostluk duygusu katmaktan çok, araçsal bir ilişkiye sahip olma hissi katar. Cuma ile ilişkisi ise Cuma'yı sevdiğini belirtmesine rağmen gerçek bir dostluk ve paylaşım ilişki değildir. Cuma, ancak onun arzularına cevap verdiği oranda ve Hristiyanlık dinine girmesi şartında onayladığı bir ilişkidir. Adada çalışarak, üreterek, Tanrı'ya şükrederek ve sığınağında iç ve dış ayırımını koyarak kurduğu hayat, Hristiyanlığın Protestanlık mezhebine göndermelerle doludur. Tanrı'yla sürekli sohbet etmesi, O'nu içinde araması Crusoe'ya merhametten çok bireycilik duygusu katmış gibidir. Weber, Crusoe ile ilgili yaptığı dikkat çekici çözümlerde şöyle der:

Coşkulu Tanrı'nın Krallığı arayışı, mesleki uğraşın ciddi erdemliliğinin içinde eriyip gidiyor ve dini kökenler giderek ölmeye başlıyor, yerini faydacı dünyevi kaygılara bırakıyordu. Sonra Dowden örneğinde ve Robinson Crusoe'da olduğu gibi, misyonerlik etkilerini yan uğraş olarak devam ettiren toplumdaki uzaklaşmış ekonomik insan, Bunyan'ın yalnız seyyahının cennetin krallığına yönelik manevi arayışının yerini alıyor, hızla sosyetik yaşama doğru ilerliyordu (Weber, 2013: 227).

Ian Watt, Robinson Crusoe eserinin dinî yönünü *Romanın Yükselişi* isimli kitabında ele alır ve Crusoe'nun sadece "pazardan pazara dindar" olduğu iddiasında bulunur (Watt, 2014: 208). Haneke, kent üçlemesinde din öğelerine yer verirken böylesi bir bakış açısı sunar gibidir. Örneğin, kent üçlemesinden biri olan *71 Parça* filminde haç işaretinin bir bilgisayar oyunu olarak piyasaya düşmesi işlenir. Yine *Yedinci Kıta* filminde din, genelde bireyci ve kapitalist öğelerle iç içe bir ilişki sunulur. Ian Watt'a göre, Crusoe'nun dini Protestanlık anlayışı uyarınca bireycidir: Bu din müminin Tanrı'yı kendi başına odaklanarak keşfetmesi üzerine kuruludur (Watt, 2014: 208-209). Watt, bir müminler cemaatine sahip olmayan Robinson Crusoe'ya Ernst Troeltsch'ün "Bireyciliğin gerçekten kalıcı olan başarısına, seküler değil dini bir hareket aracılığıyla, yani Rönesans değil Reform sayesinde ulaşılmıştır" iddiası ışığında bakmanın mantıklı olduğunu yazar (Watt, 2014: 209-210). Tawney de, benzer bir ifadeyle, Kalvenciliğin topluma ilişkin kuramının öncelikle otoriter bir ruhun ifadesiyken sonrasında faydacı bir bireyciliğin aracına dönüştüğünü düşünür. Ona göre, Püriten eğitimin amacı Tanrı'yı aramakta olan insanın düşman dünyayla yalnız başına verdiği mücadelede temel rol oynayacak etmen toplumsal sorumluluktan öte bireysel sorumluluk duygusudur (Tawney, 1963: 226). Crusoe bir cemaatin parçası olmayı düşünmez. Çalışmayı över ve boş zamanın sınırlandırılması gerektiğini düşünür. Crusoevari bir dindarlığa yakın duran Georg ve ailesi için de çalışma hayatına göre düzenlenmiş bir yaşam ve ilişkilerde araçsallık hâkimdir. Dualarında cennet vurgusu yapan aile, bireyci ve yalnızdır. İlişkilerini merhamet duygusundan çok, rekabet hırsıyla sürdürmektedirler. Dinlerini yalıtılmış dünyalarında sadece mahrem alanlarında yaşamaktadırlar. Crusoe

da, Tanrı'dan başka kimseye ihtiyacı olmadığına inanıp Tanrı'yı yaşayabilmenin en iyi yolunun yalnızlık olduğu kanaatine varır. Bireyciliğin dinî yanı Protestanlık ruhuyla örtüşür. Adadaki temel gereksinimler için verilen çaba, ekonomik emek Crusoe'nun ahlaki yanını oluşturur. Aylaklığın hoş karşılanmadığı, Tanrı'nın şanının yüceltilmesi için çalışmanın salık verildiği Protestanlık dininde Weber, yeni olan şeyin dünyevi işlere ait yükümlülüklerin yerine getirilmesinin, olası en yüksek seviyeye sahip ahlaki eylem olarak değerlendirilmesi olduğuna dikkat çeker. Sıradan gündelik işlere dinî bir önem verilmesi ve meslek kavramının yüceltilmesi bu anlayışla ilgilidir (Weber, 2013: 80). Crusoe, temel gereksinimlerini karşılarken sistematik bir şekilde çalışmayı iş edinmiş uzun yıllar boyunca kendisine yetecek araç gereç, yiyecek sahibi olmasına rağmen bunları akılcı bir şekilde düzenleyip sürekli üretime ve iş hayatına kendini adanmıştır. Deleuze, *İssız Ada ve Diğer Mehtinler* kitabında geçen "İssız Adalar" makalesinde çocukların hâlâ bu kitabı okuduğunu görmenin üzücü olduğunu belirttiikten sonra Robinson'un dünya görüşünün yalnızca mülkiyet üzerine kurulu olduğunu ve ondan daha ahlakçı bir mülk sahibinin görülmediğini yazar. Ona göre, dünyanın ıssız adaya dayalı mitsel yeniden yaratımı, yerini burjuva gündelik yaşamının sermayeye dayalı yeniden düzenlenişine bırakmıştır. Deleuze, her şeyin gemiden alındığını, icat edilmediğini; zamanın yalnızca emekten doğan bir kâr elde etmek için sermayeye gereken zaman olduğunu yazar. Deleuze, Tanrı'nın kendinden yana olanları, iyi insanları, güzel mülklerinden; kötülerini ise bakımsız, kötü mülklerinden tanıyacağını, Robinson'un can yoldaşının uslu uslu çalışan, köle olmaktan mutlu Cuma'nın olduğunu yazar. Ona göre, akli başında her okur, onun sonunda Cuma'yı yediğini görmek ister ve bu romanın, kapitalizmle Protestanlık arasındaki bağı savunan en iyi örneği teşkil ettiğini iddia eder (Deleuze, 2009: 22).

Yedinci Kıta filminde Georg ve ailesinin dinî yaşamlarının izlerine, kızlarına gece yatmadan önce ettirdikleri dualarda rastlayabiliriz. Buradan ailenin dinden tümüyle soyutlanmış bir hayatları olmadığına tanık oluruz. Küçük kızlarına uyumadan önce Tanrı'ya cennete gitmek için iyi bir kız olması yönünde dualar okuturlar. Film boyunca ailenin kiliseye gittiğini ya da dinsel bir cemaatle ilişkide olduğunu görmeyiz. Crusoe da, kilise ve cemaat fikrini olumsuzlamaz. Yaşamları çalışmaktan ve tüketmekten ibaret olan ailenin sıkı bir yaşam programı vardır. Bu program içinde dışarıyla ilişkiler zorunlu ve araçsal bir şekilde oluşturulur. Yalnızlığına gömülmüş bu aile dışarıdaki olayları ne etkileyebilecek ne de bu olaylardan etkilenebilecek temas deneyimlerinden uzak dururlar. Tanrı yatmadan önce hatırlanan, dünyevi hayatlarına ve kendi dünyalarına gömülmelerini meşru kılan bir alışkanlık gibi yaşanır. Amaç, benliklerini soylu bir amaçtan çok, gündeliğin hizmetine sunmaktır. Kendine yeten benlik, ev içi hayatın iyiliğiyle yüklendikçe, insanlara zarar vermediğini düşündüğü sürece kendi içinde oluşturdukları akılcı

yaşamlarıyla kişilik kazanan bir benliktir. Ne kimseden alacağı ne de vereceği yoktur. Kirliliğe bulaşmayan ellerinin temizliğinden de şüphe etmeyecek bir varoluş durumunu sürdürürken, engeller ve iniş-çıkışlar en istenmeyecek durumlardır. Bu yüzden her gece aynı vakitte uyurken edilen duaların korunaklığı altında sadece kendini gerçekleştirme peşinde olan benlikler hiçbir düzenlerinin aksamadan ilerlemesini beklerler. Yoldan geçerken bu yüzden karşılaştıkları kaza görüntüsünü bir haber programından izler gibi izleyip, acımadan ibaret bir merhamet duygusuna sığınır. Arabadan geçerlerken kan içinde yerde yatan insanları gördüklerinde sadece acıma yüklü birkaç cümle kullanıp evlerine, asıl olmaları gereken yere dönerler. Dışarısoğuk ve bilinmeyenlerle dolu bir yerdir nihayetinde ve Tanrı'nın saklandığı yer olan evleri, netliğin ve kesinliğin yeridir. Georg, iş yerinde de netlik ister ve müdürün yerine geçmek en büyük idealidir. Yükselmek için bir süre ilişki kurmaya çalıştığı, yemeklere davet ettiği müdürün yerine geçtiğinde ise artık müdürün yaşadığı ağır hastalıkla bile ilgilenmez. Amaca ulaşılmış, terfi alınmış ve daha fazla kazanç sağlanmıştır. Kapitalist rekabetin acımasızlığı ve aşırı tüketim onların uyumadan önce Tanrı'ya ettikleri dualarla üstü örtülen durumlar gibidir. Crusoe da iyi bir insan olmak için dua ederken "Tanrı'nın coşkulu Krallığı"ndan öte kendi Krallığının peşindedir. Yalnızlığında hiçbir insana ihtiyaç duymadığını, Tanrı'yla sohbetlerin kendisine yettiğini söyler. Bir insan ihtiyacı, sadece biraz konuşabilmek ve itaat ettirebilmek için vardır. "Crusoe'nun 'Uğursuz Adası' gerçekte bir iş adamı ütopyasıdır" (Watt, 2014: 212). Georg, Avusturya'da kurduğu iş hayallerini gerçekleştirmeye çabalarken, Crusoe da benzer bir yükseliş öyküsünü adada gerçekleştirir. Biri adada biri şehirde benzer düzenler ve çalışma disiplini oluşturmuşlardır. Sadece Crusoe, Londra'da da toplumsal hayatın içinde adadaki durumundan daha kötü bir yalnızlık durumunda olduğunu düşünür ve kıyasladığında adadaki yalnızlıktan daha hoşnuttur. Georg, Londra'daki Crusoe'dur. Crusoe, verdiği emekle küçük çapta bir şehir oluşturur ve ormanın içinde kurduğu kasabadan hoşnutluk duyar. Burada doğayı ve doğal yaklaşımı benimseyen anlayışı bulamayız. Bulduğumuz şey, kırsalın kentleşmesi olgusudur (Watt, 2014: 225). Yani Crusoe'nun şehri terk edip doğal yaşamın içinde bir hayat kurması kentleşmeye açıktır ve yalnızlık vurgusu romantik değildir. Kent bireyciliği ve Protestan ruh adada kalış süreci içerisinde yeniden inşa edilir gibidir.

Yedinci Kıta filminde Georg ve ailesinin hayatlarındaki anlamsızlıktan kaçmak için yedinci bir kıta arayışlarına çözüm olarak Avustralya'da ıssız bir kumsala taşınma fikirlerinden vazgeçip intihara karar verdiklerini görmüştük. Bizi Crusoe'nun adasına götüren düşünce de, ilk olarak şehirden ve boşluk duygusundan kaçmak için düşündükleri bu adaydı. Georg ve ailesinin kayalıklardan oluşan ıssız, insansız bu ada fikrinden neden vazgeçmiş olabilecekleri, yönetmenin aday bir kurtuluş olarak neden sunmadığı gibi sorular, Crusoe'nun yaşadığı ada deneyimine bizi yö-

neltir. Crusoe'nun adası Londra'da yaşadığı yalnızlıktan daha çekici hâle gelmişse bile, kendine inşa ettiği üç ev, bir çiftlik olabildiğince düzenli eşyalar ve disiplinli bir zaman mekân düzenlemesi daha sonra karşılaştığı insanlarla kurduğu çıkar temelli ilişkiler, Tanrı'yla kurulan ilişki, hayatın seküler yanlarının ağır basması gibi durumlar, modern bir orta sınıf kentli insan yaşamını andırır. Sömürgeleştirdiği topraklardaki sahiplik hissi ve kendi Krallığına sürekli yaptığı vurgu kapitalist bir uygarlığın adadaki yansımaları gibidir. Orada, zamanın ve çalışmanın tutsağı olmuştur. Georg ve ailesine ada ihtimalini bir kurtuluş olarak vermeyen yönetmenin bu tercihi, Crusoe'nun adasında kurduğu yaşamın modern dünyadakine benzer görüntüsünü akla getirir. Crusoe, bir yandan gelişen kapitalizm değerlerine bir övgüyen aynı zamanda Watt'ın James Joyce'un "Defoe" konulu konuşmasından aktardığı gibi Anglosakson ruhuna sahip, zalim, inatçı, cinselliği ihmal edip gerçekçi ve dengeli bir dindarlık ve hesapçı bir sessizliğe sahip, bağımsız bir erkekliğe de övgüdür (Watt, 2014: 219). Filmin aile babası Georg için de benzer özellikler sıralanabilir. Ailede çocuğun yaşadığı ve eşinin yaşadığı ruhsal patlamalara kayıtsızca sessiz kalan bir zalimlik, cinsel hayatında kıyafetleri bile çıkarmadan sadece yapmış olmak için yaşanan bir cinsel yaşam... Crusoe da adadan dönüştür bir evlilik gerçekleştirir. Adada kaldığı süre boyunca ten arzusu duymadığını belirtir. Maddi çıkarlarını akılcı bir şekilde yönetmek onun için en önemli şey olduğu için ona ayak bağı olacak ya da yavaşlatacak bütün duygulardan kaçınır. Deleuze, bu durumu "İssiz Adalar" isimli makalesinde şöyle açıklar: "Robinson'un can yoldaşısı Havva değil, uysal uysal çalışan, köle olmaktan mutlu, yamyamlıktan çabucak tiksiniş Cuma'dır" (Deleuze, 2009: 22). Uygarlığa geri döndükten sonra yaptığı evliliği bu evlilikten pek zarar görmedim iyi bile oldu sözleriyle açıklar. Evlilik hayatını bile kâr-zarar hesabıyla açıklayan Crusoe'dan Georg da pek farklı sayılmaz. Bir ödev gibi yerine getirdiği cinsel hayatı filmde bir kez karşımıza çıkar. Sadece bir işlevi yerine getirmek için alelacele, duygusuz yaşanan bu cinsel içerikli sahne çarpıcıdır. Filmin buzlaşma üçlemesinin bir filmi olmasını en çarpıcı bir şekilde ortaya koyan sahnedir. Buzlaşmış duygular, Crusoe'nun adasında da düzelmeyecektir. Georg ve Anna, evde kurtulmak istedikleri düzeni adadaki evlerinde de kuracaklar, adayı bir iş adamı ütopyası gibi inşa etmeye çalışacaklardır. Bir gün Crusoe'nun Cuma ile karşılaşması gibi onlar da alt edilmesi gerektiğini düşündükleri biriyle karşılaşma ihtimalini ve aynı şeyleri tekrar yaşama, kırsal alanı kentleştirme ihtimalini göze alamadıkları için daha doğrusu yedinci bir kıtanın imkânına inanmadıkları için intiharı seçerler.

Sonuç

Yedinci Kıta filminde kent ve kent insanına dair eleştiriler ve yine Hristiyanlığın oluşturduğu dışarıya kapalı "iç" anlayışının evde nasıl hüküm sürdüğüne dair

eleştiriler yer almaktadır. Film boyunca, yaptıkları rutinler ve yaşadıkları ilişkiler, dünyadan bezmiş ruh hâlleri, sokaktan yalıtılmış yaşamları, para ve iş hayatındaki rakipleriyle kurdukları ilişkiler onları intihara doğru sürükler. Modern kentlerle koşut olarak gelişen ev garajları, otobanlar, asansörler, süpermarketler, hastane bekleme odaları, otomobiller ve bunların her zaman öncekinden daha rahat ve üst düzeyde kullanım haklarını elde etmek için biriktirilen paralar, bütün bunların sağlayamadığı sahici ilişkilerin özlemi içinde verilir. Filmde refah toplumunun üyesi olan orta sınıf bir ailenin ev yaşamlarının ve katı rutinlerinin mahremiyetin bir çeşit despotluğuna yol açtığı sonucuna varılmıştır. Aile bireylerinin her birinin bir diğerine temas etmeden ve aynı zamanda dışarıyla da ilişkilendenmeden akıp giden hayatlarında refahın sembolü sofraları ve eşyalarının onlara mutluluk vaat etmediği çıkarımı yapılmıştır. İş yerinde katı bir rekabet sisteminin içinde başkasının ayağını kaydırmaya çalışan Georg'un aslında kendi emeğine yabancılaştığı ve kendisini de meta olarak üreten işin kölesi olduğu ve nesnelere egemenliği altında bir hayat sürdüğü iddia edilmiştir. Bu yabancılaşmayla birlikte aile, meta fetişizmin hüküm sürdüğü, başkalarına karşı merhametten öte araçsal ilişkiler kurduğu yalnız hayatlarında mutsuzlaşmıştır. Ayrıca aile içi ilişkileri, dışarıda kurulan ilişkilerden bağımsız değildir. Ailenin bireyciliği destekleyen bir yanının olabileceğini tartışmıştık. Dışarıda temas kurulamayan dünyadan soyutlanmanın, kentteki temassızlığın sağaltıcı gücünü aile kendinde toplayabilir. Ama mahremiyet duygusunun bu denli gelişmesi de, boğucu ilişkilerin rutin düzeninden kaynaklanan farklı bir iletişimsizliğe sebep olabilir. Filmi analiz ettiğimizde, aile içi ilişkilerin ve kent yaşamının getirdiği hesapçılığın karakterlerin yalnızlık ve boğuntu duygularını arttıran öğeler hâline geldiği sonucuna ulaşılmıştır.

İntiharın eşliğine gelen aile her şeyi geride bırakıp yerleşmek için bir adaya билет alır. Haneke'nin kullandığı bu ada metaforunun, Robinson Crusoe mitindeki adayla karşılaştırmalı bir okuması yapıldı. Filmdeki ada, kentteki yaşadıkları boşluk duygusundan kaçmak için seçtikleri insansız bir adadır. Bu adaya gitmekten vazgeçip intihar ederler. Adada yaşayacakları hayatın bir süre sonra şehir hayatına benzemeyeceğinin garantisi yoktur. Gerçekten de Robinson Crusoe, adasında şehir hayatına benzer bir hayat sürmeye başlar. Yeterince yiyeceği olduğu hâlde bunları biriktirip depolar. Adada rastladığı siyahi Cuma'ya ise uşak muamelesi yapar. Gittiği yerleri işgal edip orayı uygarlaştırmak isteyen bir efendi gibi davranır. Cuma'yı iyi bir Protestan yapmak için uğraşır. Modern bireyciliğin mitlerinden sayılan Robinson Crusoe miti, bir adanın nasıl da bireyci değerlerle kuşatılabileceği hakkında fikir sunar. Filmde Georg ve Anna'nın ve adadaki Robinson Crusoe'nun dinsel yaşayışları birbirine benzerdir. İkisi de bir cemaate ihtiyaç duymaz ve her gece yatmadan önce dua ederler. Georg'da da çalışma, yükselme ve biriktirme hırısı vardır. Hem Crusoe, hem de filmdeki karakterler eşyaların düzenine ve ru-

tinlerine çok düşkündür. Bireyciliğin görünümleri ve adada kurulan ilişkiler, şehir hayatına çok yakındır. Bunu bildikleri için değil ama bu durumun sezgisine sahip oldukları için ve başka türlü bir yaşama inanmadıkları için intiharı seçerler.

Kaynakça

- Arendt, Hannah. (2013). *İnsanlık Durumu*. Bahadır Sina Şener (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Assheuer, Thomas. (2013). *Yakın Plan Haneke*. Nazlı Pakkan (Çev.). İstanbul: Agora.
- Benjamin, Walter. (2014). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Canetti, Elias. (2006). *Kitle ve İktidar*. Gülşat Aygen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Defoe, Daniel. (2013). *Robinson Crusoe*. Akşit Göktürk (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Deleuze, Gilles. (2009). "İssız Adalar", Ferhat Taylan, Hakan Yücefer (Çev.). David Lapoujade (Ed.). *İssız Ada ve Diğer Metinler* içinde. İstanbul: Bağlam.
- Gadamer, Hans G. (1976). *Philosophical Hermeneutics*. David E. Linge (trans. and edited by). Berkeley: University of California Press.
- Lukács, György. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. Yılmaz Öner (Çev.). İstanbul: Belge.
- Marx, Karl. (2016). *Kapital 1*, Mehmet Selik, Nail Satlıgan (Çev.). İstanbul:Yordam.
- Marx, Karl. (2011). *1844 El Yazmaları*, Kenan Somer (Çev.). Ankara: Sol.
- Sennett, Richard. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Simmel, Georg. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Tawney, R. H. (1963). *Religion And The Rise Of Capitalism*. New York: The New American Library.
- Watt, Ian. (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri*. Mehmet Doğan (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Weber, Max. (2013). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhü*. Gökhan Rızaoğlu (Çev.). İstanbul: Oda.



Auguste ve Louis Lumière

İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası

FATMA ÖZEN*
MURAT ARPACI**

Öz

İran sineması, kendi ekonomik programında olduğu gibi dış pazarda da sinemayı bir yatırım olarak görmüştür. Bugün iyi bir pazarı olan İran sineması dünyada adından çok sık söz ettirmektedir. 1979 İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllardan sonra İran sineması kendi teknik ve ekonomik koşullarıyla ithal filmlerden çok, yeni bir sinemaya yönelmiştir. İlk başta çok kısıtlama ve sansürle karşılaşan sinema, daha sonra kendi varlığından söz ettirebilmiştir. Devrim yıllarında İran sinemasını sinemacılar, iki açıdan yorumlamıştır: Birincisi devrim ve kısıtlamanın, yeni İran sinemasını oluşturduğunu; ikincisi ise devrimin İran sinemasını yok ettiğini. Devrimden sonra yönetmenlerin bir kısmının yurt dışına kaçması sonucu, azalan kadroları ve sinema salonlarıyla sinema yeni bir yapılanmadan geçirilmiş ve giderek yapım sayısı artmıştır. 1990'lı yıllardan günümüze İran sinemasında yeniden bir canlanma olmuş ve birçok uluslararası film festivallerinde ödüller alıp, dünya sinema çevrelerinin dikkatini çekmeye devam etmiş ve sinema endüstri anlamında sesini duyurabilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, 1979 Devrimi, Sinema Endüstrisi, Film İzleyicisi

Historical Development of Cinema Industry In Iran: 1979 and After

FATMA ÖZEN*
MURAT ARPACI**

Abstract

Iranian Cinema sees cinema as an investment in the outside market as it is in its own economic program. Iranian cinema, which is a good market today, has been mentioned very often in the world. Since the years of the Islamic Republic of Iran in 1979, Iranian Cinema has been directed to a new cinema from imported films with its technical and economic conditions. At first, the cinema, which encountered many restrictions and censorship, could later talk about its own existence.

In the years of the revolution, Iranian cinema interpreted cinematographers from two perspectives. The first is that the new Iranian cinema of revolution and restraint, and the second is that the revolution destroys Iranian cinema. After the revolution, a part of the directors escaped abroad, resulting in a decrease in the number of staff and movie theaters and cinema has been passed through a new structure and increasingly the number of construction. From the 1990s onwards, the day-to-day revival of Iranian cinema has revived and has won many awards at international film festivals, continued to attract the attention of world cinema circles, and has been able to hear the industry voice in the world.

Key Words: Iranian Cinema, 1979 Revolution, Cinema Industry, Film, Audience

* Turkish Radio, Television Corporation, Department of TV, Ankara, Turkey

** Assist. Prof., Erzincan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Sociology, Erzincan, Turkey

1. Giriş¹

İran sineması, siyasal iktidarların yönetim anlayışıyla şekillenmiş; 1979 devriminden sonra boyut değiştirerek, kendi varlığını oluşturmaya çalışmıştır. Devrim ve hükûmetin uyguladığı sansür ve kısıtlamalar; birçok filmin gösterim izni alamamasına neden olurken, farklı bir sinema algılayışına doğru sektörü yönlendirmiştir.

1990'ların sonlarına gelindiğinde İran sineması gözle görülür bir gelişme kaydederken, ciddi dönüşümlerle İran'ın kültürel ve sosyal hayatında kapsamlı değişimleri beraberinde getirmiştir. İran sineması, yalnızca özgün bir ulusal sinema değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalarından biri olarak da ismini duyurmuştur. Bunun neticesinde de uluslararası festivallerde İranlı yönetmenlerin filmlerine duyulan ilgi de artmıştır.

Bu çalışmada, 1979 sonrası İran'daki sinema endüstrisini mercek altına alarak, yeni İran sinemasının nasıl bir gelişim gösterdiği ve uluslararası sinema sektörünü nasıl etkilediği ele alınmaktadır. Yöntem olarak; yazılı kaynaklara, makalelere, istatistikî araştırmalara ve yapılan filmlerin izlenmesine başvurulmuştur. Gerçekleştiği devrimle modernleşme projesini rafa kaldırıp İslami bir devlete dönüşen İran'ın kültürel dönüşümü yukarıda belirtilen kuramsal yapıyla ilintili olarak incelenecektir. Ayrıca bu çalışmada devrim sonrası dönemde estetik niteliği sayesinde geniş kitlelerin ilgisini çeken ve son dönemlerde İran dışında aldığı ödüllerle adından sıkça söz ettiren filmler araştırılacaktır. İran sinemasının devrimden sonraki üretim süreci, toplumu etkilemesi ve ülkenin siyasi argümanlarını yeniden yorumlaması bakımından irdelenecektir. Yapılan çalışmada, İran sinemasının devrim sonrası yeniden oluşumu, yeni İran sineması olup olmadığı varsayımından hareketle, verilen sinemasal göstergeler bu bağlamda analiz edilmiştir. İran sinema geleneğini oluşturan geleneksel kodlar, siyasi olaylar ve devrimin kendisi ve sonrasında açılan kurumlar, devletin desteği, sansür ve kısıtlamaların yeni İran sinemasının oluşumundaki sorunsal da incelenmiştir. Devrim sonrası dönem; bölümler hâlinde incelenmiş; film bütçeleri ve seyirci demografisi, yeni İran sinemasında kadın yerine çocuğun portre olarak yer alması da irdelenmiştir. Devrim sonrası İran sinema endüstrisine geçmeden önce, İran sinemasının doğuşunu, devrime kadar giden süreçte özetlemek gerekir. Her araştırmanın sınırlarının ve araştırmacı tarafından belirlenen bir tezinin olması bilimsel çalışmaların temel özelliklerinden biridir. Bu çalışmanın temel sorusu, İran sinemasının kullandığı imgesel dil yardımıyla sinema sektörünün siyasi parametrelerin etkisiyle hangi aşamalar kaydettiğidir.

1 Bu çalışma, birinci yazarın "Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi" (2011) başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

2. 1979 Devrimi Öncesi İran Sineması

İran'da sinema geleneği, Kerbela olaylarını temsil eden İran dinî oyunlarına dayandırılrsa da, teknik olarak sinemanın başlangıcı Batı'ya seyahatler sayesinde olmuştur. 1900'lü yıllarda İran Şahı Muzaffereddin'in Paris yolculuğu sırasında saray fotoğrafçısı İbrahim Han Akkasbaşı'yı yanında götürmesiyle İran sinemasının serüveni başlar. Şah'ın gezilerini çeken Akkasbaşı, 1900 yılında Şah'ın Brüksel'deki Çiçek Festivali'ni gezmesini de filme alır (Tekinsoy, 2009: 747). 20. yüzyılda Orta Doğu film endüstrisine genel hatlarıyla bakacak olursak, tiyatrodaki olduğu gibi sinemanın ilk yıllarında klasik İslam edebiyatının sosyal davranışları referans alınsa da dekor ve teknik noktasında Batılı kültür taklit edilmiştir. Edward Said'e göre, Orta Doğu'da Batı'nın etkisi de Batı'nın çözülmesi de Batı'nın bir yöntemiydi. Sömürgecilik mirasıyla üretilen tek bir kültür dünyasının yaratılması bunun bir sonucuydu (Pappe, 2005: 284-285).

İran sinemasını 1979 devrimi öncesinde üç döneme ayırabiliriz. 1928-1944 yılları arasında yani İran sinemasının başlangıcı kabul edilen yıllarda, Batı etkisinin izleri görülür. Bu yıllarda İran'da özgün bir sinema üretecek film sektörü olmadığından, sektör Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlıydı. Çekilen filmlerde, dansa ağırlık verilen Hint, Arap ve Mısır sinemalarının etkisi vardı. 1941 ve 1950 yılları arasında önemli bir üretim olmadı. 1962'den itibaren önemli bir gelişme oldu. Sinemada basit anlatımın etkin olduğu bu yıllarda, entelektüel sinemanın ilk örnekleri de kendini gösterdi. Bu yıllarda entelektüel sinemacılar, toplumun sorunlarını yansıtan filmler yapmaya başladılar. Bu bağlamda 1969 yılı yapımı Daryuş Mehrcui'nin İnek filmi sosyal gerçekçi filmlere örnek teşkil eder. Ancak, bu eğilim, yönetimin ithal filmlere yönelmesiyle sekteye uğradı. İran'da, 1975-1976 yılları arasında ülkeye giren yabancı film sayısı 600-900 arasındaydı. Yabancı film egemenliği, gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan yerli sinemanın oluşmasına izin vermiyordu (Aktaş, 2005: 5-7).

1960'lardan sonra sosyo-ekonomik değişimler, İran sinemasını da etkiler. İran'da 1963'ten sonra köyden şehre göç hızlandı. Bu yıllarda yeni bir sosyal tabaka oluştu. Sanayileşmeyle birlikte köy, şehirli bir topluma dönüşmeye başladı. Montaj fabrikalarının yapılmasıyla iş için gelen köylülerin sayısı arttı. Tahran, iki bölgeye ayrıldı. Bu ayırmadan önce eski mahallelerde her türlü aile yan yana yaşıyordu. Fakir göçmenler, işçiler, düşük maaşlılar, şehrin dışında yaşamaya devam ettiler (Pour, 2007: 68). Oluşan yeni sosyal tabaka film sektörünü de ciddi şekilde etkiledi. Devrime kadar İran sinemalarında, Amerika ve Avrupa filmleri yanında Hindistan, Türkiye ve Hong Kong filmleri de gösterildi. Bunun dışında Farsî filmler halk arasında rağbet gördüğü hâlde yalnız birkaç sinema bu filmleri gösterime sokuyordu (Aktaş, 2005: 30). Kentin ikiye ayrılıp sınıflandırıldığı bu yıllarda ticari

filmler, şehrin güney kesimini hedefledi. Filmlerde, şehrin güney kesimindeki az eğitilmiş ve dar gelirli insanları muhatap alınarak, kahramanları da onların içinden aldı. Örnek olarak *Karun'un Hazinesi* filmi, yılın en başarılı filmi oldu. İlk gösterimi toplam 345 gün sürdü ve değişik sinemalarda beyaz perdede gösterildi. 870 bin kişi, bu filmi birkaç kez seyretti (Pour, 2007: 68).

1960'lı yılların başında ticari filmler karşılık bulurken, 1968-1969 yılları arasında bir grup yönetmen, değişik bir sinema tarzı oluşturdular. Entelektüel ve ticari sinemanın birleşiminden doğan ve Yeni Akım Sineması olarak bu sinema, İran edebiyatından etkilendi. Bu sinema akımının oluşması, 1970'ten itibaren film yapımında ve ticari sinema üzerinde olumlu gelişmelere neden oldu. Bu gruptan Celal Mogeddem, Daryuş Mehrcui, Mesud Kimiyai, Ali Hatemi ve daha sonrakilere Behram Beyzayi, Emir Nadiri, Hosro Heritaş, Naser Tegvai, Hajir Daryuş, Arbi Avenasyan, Bahman Fermanara gibi yönetmenlerin adlarını sayabiliriz (Pour, 2007: 68).

İran Yeni Dalga Sinemasının ilk filmi sayılan Daryuş Mehrcui'nin İnek filminin sansürlenmesi, film sektörünü başka bir arayışa götürdü. Bazı filmler, sansüre uğrayan sahnelerin yerine dans sahneleri koyarak gösterim izni alabiliyorlardı. Eleştirmenlere göre sansür, İran sinemasının gelişmemesinin ve yabancı film egemenliğinin en önemli nedeniydi. Yetmişli yıllarda Amerikan filmleri, İran'da yaklaşık olarak Amerika'daki ilk gösterimiyle birlikte izlenebiliyordu. 1971'den itibaren çeşitli tüketim maddeleri İran mağazalarında sergilenmeye başlanmıştı. Bu yıllarda Amerikan tarzı bir hayat sürmek, Tahran'ın zengin hatta orta kesim ailelerinin ideali olmuştu. Devlet, film ithalinde sorun çıkmasını diye sansürün sınırlarını yeniden çizdi. 1977'de İran'da sadece dokuz film çekilmişti (Aktaş, 2005: 29).

İran'daki devrim, pek çok devrimden farklı yorumlanabilir. Gerçekleştiği dönem, iki kutuplu dünyanın egemen olduğu bir dönemdir. ABD ve Sovyetler Birliği'nin küresel düzlemde çekiştiği, İslami hareketin yükselişe geçtiği yıllardır. Toplumun benimsemediği kendi iç unsurlarından oluşmayan ve dışarıdan dayatılan devrimler pek uzun süre etkisini sürdüremez, fakat İran'da süreç farklı gelişmiştir. ABD'nin sola karşı İslamcılarını kullandığı bir dönemde devrim gerçekleşmiştir. 1 Nisan 1979'da yapılan referandumla İslam Cumhuriyeti ilan edilir. Humeyni ve taraftarları, devrimci sol ve burjuva liberal güçlere karşı daha etkili olmaya başlar. Ağustos 1979'da yasa dışı bir kurum olan Devrim Muhafızları, yarı resmî bir nitelik kazanır (Kanat, 2006: 9-10).

İran devriminin tek bir nedeni yoktur. İran devrimi, birçok sorunun birikmesiyle geniş bir rejim karşıtı grubun oluştuğu bir süreç sonunda gerçekleşen siyasal, toplumsal ve ekonomik bir olgudur. Pehlevi hanedanlığının 54 yıllık (1925-1979)

iktidar dönemi, rejimlerini destekleyenler kadar kendi karşıtlarını da beraberinde getirdi. Bu nedenle İran devrimi, hem siyasal bakımdan dışlanmışların, hem dinsel açıdan Pehlevi hanedanının uygulamalarından rahatsız olanların, giderek yoksullaşanların, rejimin yabancılarla bağlantısına tepki duyanların, bir ortak payda da, yani Şah karşıtlığı zemininde buluşmalarının sonucuydu. Dolayısıyla İran devrimi, birçok kesimi aynı platformda buluşturan bir sürecin adıydı. Bu anlamda 1952'de Mısır'da gerçekleşen Nasır öncülüğündeki Hür Subaylar darbesinden ve yine 1958'de Irak'ta veya 1963'te Irak ve Suriye'de gerçekleşen darbelerle gelen rejim değişikliklerinden oldukça farklıydı (Arı, 2004: 528).

Devrimin ilk günlerinde sinema, Batı'nın İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olarak tanımlandı ve devrimcilerin hedefi oldu. 1978'de sinema yakmak, Şah rejimini yıkmak demektir. 1979'da İslam hükûmeti kurulduğu günlerde, ülke çapında 180 sinema salonu yıkıldı. Bu dönemde, ithalat sınırlandı. İthal edilmiş yabancı filmler yeniden gözden geçirildi ve filmlerin büyük çoğunluğu İslami değerlere uygun görülmedi. Gözden geçirilen toplam 898 yabancı filmden 513'ü reddedildi. Aynı şekilde 2.208 yerli yapım film gözden geçirilirken, 1.956'sının gösterim izni iptal edildi. Birçok film, ahlaki bulunmayarak gösterim izni alamadı, bir kısmı da yapılan düzenlemelerle gösterim izni alabildi. Yapılan düzenlemeler teknik olarak yetersiz olduğu için anlatı anlaşılabilir oluyordu. Yeni filmlerin senaryoları da aynı titizlikle inceleniyordu ve sadece %25'i onaylanıyordu. Bu dönemde kadınlara beyaz perdede yer yoktu. Devrimden sonra bazı sinemacılar ülkeden kaçtılar ve sürgünde büyük bir İranlı sinemacılar topluluğu oluşturdular. Onlar farklı ülkelerde çalışsalar da İran sürgün sinemasını yarattılar (Smith, 2003: 769).

Sinema, İran için yeni bir sanattı ve taziye olarak bilinen dinî oyunların giderek önemini yitirmesi, ulema açısından sinemaya karşı olumsuz bir bakış açısını da beraberinde getirdi. İran geleneksel oyunu taziyenin içeriğinin dinî duygularla örtüşmeyecek şekilde değiştirilmesi üzerine, ulema bir bildiri yayınlayarak bu festivali protesto etti. Devrime doğru yükselen toplumsal hareketlilik içinde taziye tiyatrosu gösterileri diğer dinî törenlerle birlikte, halkın tepkilerinin dile getirildiği merkezî bir toplantıya dönüştü (Aktaş, 2005: 273). Devlet halkın isyanını dindirmek için çeşitli yollara başvurdu. Kriz şiddetlenmeye başlayınca, Muhammed Rıza Şah Pehlevi 1979 Ocak ayında ülkeyi terk etti, bu dönemde ordu ve devletin idari sorumluları halkın yanında yer aldı. Böylece 1979 yılında, İran rejimi, krallıktan cumhuriyete geçti. Çatışmalardan sonra İran halkı, referandumda verdiği oylarla eski rejimin yerine İslam Cumhuriyeti'ni getirdi. 1979 Mart ayında İran'ın yıl başı tatillerinde sadece iki İran filmi gösterime girdi. Fakat bu iki filmden beklenen sonuç alınamadı (Pour, 2007: 102).

3. İran Sinemasının Devrim Sonrası Süreçleri

Sinemaya sanat olarak bakılıp bakılmaması tartışmaları uzun yıllar sürdürülmüş ve sinema kültürel gecikmelerin, değişim ve dönüşümlerin odak noktası olmuştur. Sinema, gerçekliği yansıtması, dönüştürmesi ve hakikate ulaşması noktasında yeni tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Dudley Andrew, *Sinema Kuramları* adlı eserinde; Godard'ın sanat ve gerçeklik tartışmasına gönderme yapar. Godard'a göre, burjuvazi kendine bir dünya yaratır. Yarattığı bu dünyanın da bir kopyasını oluşturur. Bu, gerçekliğin yansımasıdır. Bu bağlamda sinema, Godard'a göre bir anlamda, gerçekliğin yansıması değil, yansımanın gerçekliğidir (Sayın, 2006: 83). Buna göre, devrimsel bir güce sahip olan tek sanatın sinema sanatı olduğuna inanılıyordu. Kültürel değişim ve gelişimin olması için bu sanata gereken önemin verilmesi gerekti. Sinema, birçok düşünürün dikkatini çekecek kadar ilginç bir alandı. Kültürel değişim ve gelişim için bu alan şarttı (Dudley, 2007: 102).

İran devrimi sonrası sinema endüstrisini tarihsel bir dizgiyle irdelemeden önce, sinema ve devrim kavramlarıyla bu ilişkiye değinmek gerekir:

“Devrim ve sinema ilişkisine baktığımızda; eğer devrim gerçekten özgürleştirici olacaksa, baskılanmış olanın yalnızca duygusal intikamından çok daha fazlası olmalıdır. Ve eğer bir sinemacının devrimci özgürleşmeye kendini adanması, baskılanmış olanla yalnızca duygusal özdeşlemeden ibaret değilse, o zaman sinemacının sinemasal pratiği seyirciye kendisini, seyircinin perdedeki karakterlerle özdeşleşme eğilimini duygusal olarak manipüle etmeye bel bağlayan bir biçim yerine, onun ussal ya da duygusal bütün insani yetilerinin ortaya çıkmasına yardımcı olan bir yolla sunmalıdır” (MacBean, 2006: 18).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle devrim ve perdenin ilişkisi, salt seyirciyle oyuncunun özdeşleşmesi olarak değil, seyirciyi de içine alan, manipüle etmeyen, insani yetilerini ortaya çıkaran bir biçim olmalıdır. Bu bağlamda İran sinemasını devrim ile ilişkilendirip devrim sonrası bir sinemadan bahsedecek olursak, tarihsel olarak doğuşundan 1979 İslam devrimi sonrası ve bugünlere uzanan yolculuğunda sosyo-ekonomik, kültürel konuları da içine alan bir yelpaze sunduğunu görebiliriz.

İslami devrimden sonra (1978-1979) Şah dönemindeki İran sineması iyice sarılmış, yapımcıların, yönetmenlerin, sanatçıların bir kısmı yurt dışına kaçmış, bir kısmı da tutuklanmıştı. Daha sonra ise azalan kadroları ve sinema salonlarıyla sinema, yeni bir yapılanmadan geçti. Devrimden sonraki günlerde sinema, Pehlevi rejiminin Batılılaşma projelerinin destekçisi olarak görülüyordu. Gelenekçiler sinemayı, Batı'nın İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olarak görüyordu (Smith, 2003: 770). 1978-2010 yılları arasında İran sineması toplumsal,

uluslararası birtakım sorunlarla çeşitli dönemlerden geçti. Devlet otoritesi, ticari sinema ve sosyal sinema olarak kabaca ayıracağımız bu dönemlerde hedef hep sinema oldu. Devrimden sonraki yıllarda sinemada bir belirsizlik vardı, bu dönemde sinema göstericilerin hedefi olmuştu. Bu nedenle, devlet sinemayı otoritesi altına aldı ve sansür çok katı şekilde uygulanıyordu. İran'da 1979 devrimi ile birlikte sinema alanında birçok değişiklik oldu. Toplumun, İslami sinema anlayışıyla daha iyi dönüştürüleceği düşüncesi egemendi. 1983 yılında çalışmalarına başlayan Farabi Kurumu, devrim sonrası sinemanın nasıl olacağını belirledi. Devrim için sakıncalı görülen yönetmenlerin geri çekilmek zorunda kalması, yeni çalışmaları ve yeni yönetmenleri gündeme getirdi. Devrim öncesi sinema ağırlıklı olarak oyuncular üzerine kurulmuşken, devrim sonrası sinema daha çok yönetmenler üzerine kuruluydu. Oyunculuktan çok film ön plana çıktığı için film içeriğine daha çok önem verilmeye başlanmıştı (Türkan, 2001).

3.1. Belirsizlik Dönemi (1978-1982)

İran sinemasını devrimden sonra belirli dönemlere ayırabiliriz. İlk dönem devrimin etkisinde olan belirsizlik dönemidir. Bu dönem, 1978-1982 yılları arasında kapsar. Bu dönemde filmlerin sayısı düşmüş ve teknik, hikâye, oyunculuk açısından da oldukça kötü bir dönemdir. Devrimden sonra yapılan ilk İran filmi 1979 yılı yapımları Mehdi Madeniyan'ın *Mücahidin Feryadı* isimli filmidir (Pour, 2007: 116). Bu yıllarda belgesel tarzı filmlerin sayısı, konulu sinema filmlerinin sayısından daha fazlaydı. Devrimin ilk yıllarında yapılan filmler, genellikle sanayi mahallelerinde yapılan ve belgesel tarzda olan maden ve işçi filmleriydi. Nedeni ise belgesel tarzı filmlerin konu ve oyuncu açısından daha az problemli olmasıydı.

Devrim sonrası sinema, kadının toplumsal yeri ve konumunun yorumlanması açısından da önemlidir. Çünkü devrim sonrası yapılan filmlerde kadına çok az yer verilmeye çalışılmış ve yer verildiği yerlerde de peçe kullanılmıştır. Bu durum, kadının kurumsal imajı açısından yeni sorgulamaları beraberinde getirmiştir (Tapper, 2007: 23-24). Bu dönemde sinemada kadınlardan çok çocuklar kullanılmıştır. Yapılan birçok filmde çocuk, önemli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İran sineması, kendisini en çok çocuklar üzerinden anlatmıştır. Çünkü kullanılabilecek karakterler açısından çocuklar en objektif olanıdır.

3.2. Devlet Otoritesi (1982-1987)

Bu yıllarda sinema, belirli kurumların tekelinde yönetiliyordu. Bu kurumlar, konuları genelde İslami bakış açısıyla işlediler. Buna rağmen zamanla ülkenin değişen istekleri, bu kurumlarda da etkisini göstermiştir. Devrimden sonra kurulan sinema kurumları arasında; İslami Düşünce ve Sanat Merkezi, Gelişim Cihadı, Eğitim ve Öğretim Bakanlığı yer alıyor. Muhsin Mahmelbaf, Resul Mollagoli Pur, Abdul-

fazl Celili, Mecid Mecidi, Ali Şah Hatemi bu dönem yönetmenleri arasında yer alır. Mahmelbaf'ın 1983 yılı yapımı *Nasuh Tövbesi* ve 1984 yılı yapımı *Sığınak Aramak* filmi, Ekber Hor'un 1982 yılı yapımı *Fakir ve Zengin*, Mollagoli Abulfazl Celili'nin 1984 yılı yapımı *Milad* ve 1985 yılı yapımı *Bahar* adlı çalışmalarını bu dönem filmlerine örnek olarak verebiliriz (Pour, 2007: 121).

3.3. Yenilenme Süreci (1986-1990)

1986-1990 yılları arası, devrim sonrası sinema için önemli bir dönemi kapsıyordu. 1986'da Naser Tavgai'nin *Kaptan Hurşit* filmi Locarno Film Festivali'nde bronz ödül aldı. Aynı yıl Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filmi Cannes Film Festivali'nde ödül kazandı. Kiarostami'nin 1988 yılı yapımı *Ödev* filmi ve 1989 yılı yapımı *Yakın Bakış* filmleri, Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* filmi, İran ve dünya sinema festivallerinde önemli ödüller aldılar (Pour, 2007: 130).

1986 yılında değişik sinema grupları, savaş alanında faaliyete başladı. Ayrıca, ham filmin az olmasından dolayı hiçbir film yapımına izin verilmedi. Bazı sinema salonları da geçici olarak kapatıldı. Eylül ayında devlet, sinema malzemelerini özel sektörün ithal etmesine izin verdi. 1988'de mart ayından itibaren Tahran ve büyük şehirlere Irak ordusunun bombardımanı nedeniyle, bütün sinemalar halkın emniyeti için kapatıldı. 1988 yılında savaş bittiğinde ülkenin ortamı, biraz daha aydınlandı ve sinemacılar da izleyicileri çekmek için daha değişik çalışmalar yapmaya başladı (Pour, 2007: 131).

Bu dönemde gerçekçi olarak görülen İran sineması, aslında idealci ve hayalîydi. Çocuklar, güçsüz olmalarına rağmen aydınlığa ulaşacaklarını iddia ettiler. Bunlara örnek olarak Ebrahim Foruzeş'in 1986 yılı yapımı, *Anahar* filmi, Emir Naderi'nin 1984 yılı yapımı *Koşucu* filmi, Mecid Mecidi'nin 1997 yılı yapımı *Cennetin Çocukları* filmi, Cafer Penahi'nin 1994 yılı yapımı *Beyaz Balon* filmleri gösterilebilir. *Beyaz Balon* filminde, bir akvaryum balığı almak, *Koşucu* filminde yaşayabilmek için buz parçasını ele almak, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde, ödev defterini sahibine vermek için yollara düşmek, *Cennetin Çocukları* filminde bir çift ayakkabı alabilmek gibi son derece basit hedefler, toplumun yapısını sembolik olarak ortaya koyuyordu ki bu basit isteklerin her biri hem çekici hem de ulaşılması zordu. Bu zor şartlara rağmen, İran'ın en kanlı döneminde çocuklar, sinemada barış ve dostluğu konuştular (Pour, 2007: 133).

1994 yılında yapılan ama 1997 yılında gösterilen Davud Mirbageri'nin *Karlı Adam* filminde, geleneklere bağlı kalmak için ülkede kalmak gerektiği vurgulanıyordu; fakat hükümetin sıkıyönetimden dolayı bu yıllarda yaşanan göçlerin nedenlerini filmlerde görmek mümkün değildi. Film, bir erkeğin kadın rolünde, başı açık ve makyajlı olarak oynatılmasından dolayı üç yıl gösterim izni alamadı. Sinema

bu dönemde sosyal içerikli filmlere yer verdiğinden daha çok toplumsal meseleler, göç, savaş gibi konulara yer veriliyordu. Bu tür filmlere örnek olarak, Behram Reypur'un 1987 yılı yapımı *Viza* filmi, Menuçehr Asgari'nin 1988 yılı yapımı *Hey Joe* filmi ve Mesud Kimiyai'nin 1985 yılı yapımı *Ticaret* filmi verilebilir. *Viza* filmi, savaş döneminde ailesini Amerika'ya gönderen İranlı bir doktorun daha sonra onları İran'a çağırmasını konu alıyordu. *Hey Joe* filmi, Amerika'ya gitme arzusunun dolaylı kendini rüyalarında kovboy olarak gören birinin hikâyesini anlatıyordu. *Ticaret* filmi ise, Almanya'ya oğlunu gönderen birinin daha sonra onu geri çağırmasını konu edinmişti. Bu dönem filmlerinde en çok vurgu yapılan nokta, göç olgusuydu fakat bu olgu sadece yüzeysel değinilmekle kaldı sıkıyönetim nedeniyle üzerinde durulamadı (Pour, 2007: 135).

1980 ve 1990'lı yıllarda, birçok İranlı yönetmen, belgesel film çekmek istemiştir. Gülistan, Mehrcuyi, Nasır Tekvayi, Kamran Şirdel, İbrahim Muhtari gibi birçok yönetmen, devrim öncesinde bu alanda çok sayıda yapıta imza atan yönetmenler arasındadır (Tapper, 2007: 19).

3.4. Ticari Sinemanın Gelişimi (1990-1997)

Doksanlı yıllarda Amerikan seyircisi, İran sinemasıyla ilgilenmeye başladı. Kiya-rüstemi ve Mahmelbaf özellikle dikkat çeken yönetmenler arasında yer alıyor. 1998 yılında bir Amerikan firmasının, Mecid Mecidi'nin 1997 yılı *Cennetin Çocukları* isimli filmini yüz kırk sinemada göstermek üzere satın alması, buna örnek olarak verilebilir (Aktaş, 2005: 51).

İran sinemasının, popülist sinema sektörünün bir hayli geliştiği Amerikan kültürel pazarına uygun olmayacağı düşünülebilir. Hollywood sinemasına göre çok daha dar bir bütçeyle yapılan İran filmlerinin önemi, ilk yıllarda dışarıya açılmasına engel sayılan özellikleriyle, Hollywood filmlerinin aksine, şiddet ve seks sahnelerine yer vermeyişle açıklanmaya başlandı (Aktaş, 2005: 51).

Rahşan Beni İtimad, 1991'de İran Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve Eleştirmenler Özel Ödülü'nü aldı. 1994'te sansür ve devletin kültürel baskıları artınca yüz otuz dört yazar, şair ve mütercim bir araya gelerek devletin idari birimlerinden bu baskının azaltılmasını talep eden bir bildiri yayımladılar. En şiddetli tepkiler, ırk konularına değinen ya da savaş filmleri yapımcıları tarafından geldi. Bunlar arasında Mecid Mecidi, Resul Mollagolipur, Cemal Şurce, Ahmed Reza Derviş, Kemal Tabrizi vardı. Daha sonra iki yüz on dört sinemacı, Kültür Bakanlığından sinema ve sanata yönelik devlet kontrolünün tamamen iptal edilmesini istediler (Pour, 2007: 137).

Rahşan Beni İtimad, devrimden sonraki İran sinemasının en ciddi yönetmenlerinden biri olarak görülür. Karakterlerini toplumun yoksul kesimlerinden seçen Rahşan Beni İtimad'ın filmlerdeki dili, kara mizaha yakın duruyor. Devrimden önce televizyonda belgesel film alanında çalışırken, devrimden sonra, televizyonda çalışma alanının kısıtlanması üzerine sinemaya yönelmiştir. 1992'de Fecr Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanan *Nergis*, yönetmenin gişede büyük başarı kazanan ilk filmidir. *Nergis*'te önemli bir tema olarak erkeğin, rızası olan bir kadınla belirli bir ücret karşılığında anlaşarak, belirli bir süreliğine evlenmesi anlamına gelen muta nikâhı işleniyor (Aktaş, 2009: 346).

Tartışma ve çatışmalara yol açan filmleri ve ülkenin diğer siyasi şartları sonucunda, 1992 yılında Hatemi, Kültür Bakanlığından istifa etti. Daha sonra devletin sinemaya verdiği ekonomik yardımlar kesildi. Film yapma bütçesi birdenbire dört kat yükseldi. 1993'te bir negatif filmin fiyatı 10 kat daha arttı; bu arada diğer bütün masraflar ve maaşlar da yükselmişti. Bunlara ilave olarak çanak antenler, video olanaklarının artması, korsan CD ve bilgisayarların artması nedeniyle izleyici sayısında düşme yaşandı. En fazla gişe yapan filmler bile maliyetini karşılayamıyordu. Bu durum sinema alanında halkın dikkatini çekecek ticari filmler yapılmasına yol açtı. Devrimden sonra sinema filmlerinde tanınmış yıldızlardan çok, yeni genç ve yakışıklı oyuncular yer alıyordu. Bu filmlerin ana kurgusu, olaylı sahneler, kahraman ağırlıklı konular, savaş ve devrim yüzünden yaşanan ekonomik sıkıntılardı. Ancak, bu çalışmaların çoğu zayıf yapıtlardı. 1994'ün en çok tutulan filmi, İrac Tahmasbi'nin *Kırmızı Şapka ve Hala Oğlu* adlı bir kukla filmiydi. 1993'te Farabi Kurumu, sinema filmlerinin yapımı için banka kredisi verip video satış haklarını ve kültürel hakları İran'ın Millî Film Merkezine satarak, daha fazla zarara engel oldu. Devlet maceralı ve halkın sevdiği konulardaki filmlere destek vererek, yeni bir sinema politikası gerçekleştirdi (Pour, 2007: 141). Bazıları sinema ve filmlerde yabancı egemenliği olarak gördükleri sanatsal filmlere karşı çıktılar. Bazıları çoğu İran sinema filmlerini ülkeye, İslam'a ve devrime karşı nitelendirerek sinema sorumlularını özellikle Kültür Bakanlığı ve Farabi Kurumunu eleştirdiler.

3.5. Sosyal Sinema (1997-2006)

1997 yılından 2006 yılına kadar geçen süreci kapsayan bu dönemin ilk sekiz yılı Ayetullah Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı zamanına denk gelir. Bu dönemin en belirgin özelliği, bağımsız çalışan bazı yönetmenler tarafından toplum sıkıntılarına değinen filmlerin yapılmasıydı. 1990'lı yıllarla İran sinemasında, film senaryoları ve oyuncuların niteliklerinde önemli değişiklikler görülmeye başlandı. Bu değişimde Irak'la yapılan savaşın sona ermesi, entelektüellerin devlete yönelik eleştirilerini artırmaları etkili olmuştur. Bu değişimde eski Kültür Bakanı Muhammed Hatemi'nin 1997'de Cumhurbaşkanı seçilmesiyle daha belirginleş-

tiğini söylemek mümkündür. İran'da sinema, hiçbir zaman siyasetten bağımsız olmamıştır. Hatemi'yle birlikte başlayan siyasal alandaki esneklik, sinemada da kendini göstermiştir. Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* filmi, Cafer Penahi'nin 2000 yılı yapımı *Daire* filmi, Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* filmi ve Samira Makhmalbaf'ın *Kara Tahta'sı* bu değişimin en iyi örnekleridir. Muhsin Makhmalbaf, İran sinemasının uluslararası festivallerde en çok ödül kazanan yönetmenlerinden biridir (Türkan, 2001). Abbas Kiyarustami, günümüz İran'ının halı, fıstık, petrol ve sinema olmak üzere dört şey ihraç ettiğini söylüyor. Bunlar içerisinde sinema olgusu, özellikle 90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başında uluslararası festivallerde oldukça etkili ses getirdi.

Sosyal sinemaya örnek olarak verebileceğimiz filmler arasında, Hosro Sinai'nin *Ateş Gelini* (1999), Behruz Efhemî'nin *Zehir Zemberek* (2000), Tehmine Milani'nin *İki Kadın* (1999) ve *Fazla Kadın* (2004), Reza Mirkerimi'nin *Ayın Işığı Altında* (2000) ve *Çok Uzak, Çok Yakın* (2005) filmleri, Hamid Neimetollah'ın *Butik* (2002), Ebrahim Hatemikiyaka'nın *Ölmüş Dalga* (2001), Menije Hekmet'in *Kadınlar Cezaevi* (2002), Behman Fermanara'nın *Su Üstüne Bir Ev* (2002), Kemal Tabrizi'nin *Kertenkele* (2004) Mazyar Miri'nin *Yarım Şarkı* (2000), *Yavaşça* (2005) ve *Suskunluğun Mükâfatı* (2006), Rahşan Beni İtimad'ın *Gilan* (2004), *Kan Oyunu* (2006), Daryuş Mehrçui'nin *Senturzen* (2006) filmleri örnek gösterilebilir. 1990'lı yılların sonunda, İran filmlerinde kadınların filmlerdeki rollerine baktığımızda farklı konu ve kavramların işlendiğini görürüz. Mesela; *Mayıs Kadını* birinci evlilikten bir oğlu varken ikinci kez evlenmek üzere olan bir kadının oğlu ile sevdiği erkek arasındaki yapmak zorunda olduğu tercih, bu durumun bir örneği olabilir (Pour, 2007: 142).

Devrimden önce, sosyal içerikli filmleriyle ünlenmiş Mehrçui, bu türe örnektir (Aktaş, 2009: 371). Yönetmenin *Zehir Zemberek* filminde, dinin en tartışmalı konularından olan kısa süreli evlenme konu alınır. Ahmed Reza Derviş'in 1999 yılı yapımı *Eylül Ayında Doğanlar* filmi, yükseköğretim problemlerini, gençlerin görüşlerini, siyasi olayları göz önüne sermektedir. Derviş'in bir başka filmi ise, Amerikan kuvvetlerinin 1990 yılında, İran yolcu uçağına saldırarak iki yüz doksan kişinin ölümüne neden olmasını anlatan İblis filmiydi. Birkaç ton uyuşturucu maddenin savaş zamanında İran'a getirilmesini konu edinen 1987 yılı yapımı *Jilet ve İpek* filminde Mesud Kimiyai, Batı'nın İran'ı güçsüzleştirme planlarını anlatıyordu (Pour, 2007: 143).

4. Devrim Sonrası İran Sinemasının Sayısal Verileri

Bu bölümde devrim ve sonrası İran'da sinema endüstrisini analiz edebilmek için istatistikî bilgiler kullanılacak ve bu bilgiler ışığında 1979-1993 yılları arasındaki film yapım oranları ve seyirci eğilimlerine değinilecektir. Verilen rakamlar, bizlere

İran sinemasının devrim sonrası süreci hakkında ipucu verecektir. Bu bağlamda, “Yeni İran sineması var mı?” sorusuna cevap aranırken yeni İran sinemasının sosyo-ekonomik oluşum koşulları da gözden geçirilmiş olacaktır.

4.1. Devrim Sonrası İran’da Film Yapımı ve İzleyici Oranları

1979 İran devriminin sinema üretimine etkisini analiz etmemiz gerekirse İslam devrimin ilk döneminde propaganda amaçlı devletin desteklediği film sayısında bir artış olduğunu gözlemleyebiliriz. Yapılan filmlerin sansür nedeniyle gösterime girmemesi bu sayıyı etkilemiş gibi gözükse de devrimin anlatılması yönünde devlet destekli filmlerin sayısında artış olmuştur.

İran sinemasının 1983-84 yılları arasında film üretiminde büyük bir artış olmuş; 86-87 yılları ise film üretimi azalmıştır. 1981-82 yıllarında film üretiminde herhangi bir değişme olmadığını da görebiliriz. (Scognamillo, 1997: 155)

Bu durumu şöyle yorumlamak da mümkündür: Devrimin ardından devlet desteğiyle gerçekleşen propaganda amaçlı filmler sektörde artışa neden olurken sonraki yıllardaki sansür uygulamaları film gösterim sayısını azaltmıştır.

1979-1982 yılları arasında yapılan İran filmlerinde ilk yıl incelenen 2.000 filmde yalnızca 200 filmin gösterilmesine izin verilirken, sonraki yıllarda incelenen filmlerin sayısı giderek azalmıştır. Bu durumun gösterim izni verilmediği için yapımcıların film yapmaktan çekinmesinden kaynaklandığı da söylenebilir (Tapper 2007: 43).

Devrim sonrası sinemayı cinsiyet açısından irdeleyecek olursak, sinema izleyicilerinin %78’ini erkek, %22’sini kadınlar oluşturmaktaydı. Seyirciler sinemaya zaman geçirmek için gidiyorlardı. İzleyicilerin %76’sını 15-30 yaş arası oluşturmaktaydı. Son birkaç yıl içinde basit ticari filmlerin izleyici oranı %59’dan %19’a inmişti. Sansürlenmiş filmlerin %80’i erotik, %10’u şiddet ve tecavüz sahneleri içeren, %12’si de politik filmlerdir. Bir başka konu da vergi meselesiydi. Kanuna göre film yapımcıları vergi ödemeyecektir (Pour, 2007: 99-100).

Film yapım sayısı nüfusu oranlayacak olursak, istatistikler devrim sonrası ilk on yılda film seyircisinin arttığını tespit edilse de Şah döneminin eğlence aracı sinema, eskisi kadar rağbet görmemiştir. Sinema, devrim yılları ve sonraki yıllarda ideolojik bir aygıt olarak kullanılmıştır.

“1983 yılında 1.800 Tahranlı lise öğrencisi arasında yapılan bir araştırmaya erkek öğrencilerin yüzde 78’i, kız öğrencilerin ise yüzde 59’u “sinemaya gidiyorum” cevabını vermiştir. Bu yaş grubundan olanların sinema seyircilerinin tümü içerisinde çoğunluğu teşkil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, eldeki rakamlar hiç de yüksek sayılmaz. Seyircilerde göze çarpan ilgisizliği, devrim sonrası süreçte ülke

çapında sinema salonlarının sayısında yaşanmış olan azalmaya, salonların kötü koşullarına ve daha çok erkeklerden oluşan sinema seyircisinin demografik yapısına bağlamak mümkündür” (Tapper, 2007: 50-51).

Sinemanın eril dili ve giderek tematik kadınlardan uzaklaşması, yine devrim yıllarındaki kaotik ve iç kavgaların sinema salonlarında baş göstermesi seyirciyi de etkilemiştir. Veriler, bizlere devrim sonrası doksanlı yıllara kadar olan süreçte seyircinin arttığını gösterse de, sinema Şah dönemindeki seyirci sayısından giderek uzaklaşmıştır.

1985-1993 yılları arasında film yapımında düzensiz de olsa fiilî bir artış olduğu gözlenmektedir. 1985 yılında 40 adet film yapılmışken; satılan bilet sayısı 75.050.879'dur. 1988 yılında ise yalnızca iki film için toplan seyirci sayısı 76.868.546'dır. 1993 yılına gelindiğinde ise 56 film için toplam satılan bilet sayısı 53.809.151'dir (Tapper, 2007: 103).

Yeni İran sineması, kadın oyuncu sıkıntısına rağmen, 1930'lara dayanan tarihiyle bugün Orta Doğu'nun en parlak sinemalarından biri sayılıyor. İran filmleri uluslararası festivallerde ödüller alıyor. Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması* adlı kitabında devrimden sonraki süreci daha farklı yorumluyor ve yeni İran sinemasını başarılı buluyor. Cihan Aktaş, bu başarıyı devrime ve onun getirdiği kısıtlamalarla doğan yeni İran sinemasına bağlıyor.

İran filmleri arasında en başarılı olan filmler, İran kültürünü içselleştirip şiirin unsurlarını derin bir biçimde yorumlayanlardı. Bu dönemde devrim sonrası başarılı filmlerden söz edecek olursak, mesela, Mahmelbaf'ın görsel bir gazel olarak nitelendirilen *Gebbe*'si örnek olarak verilebilir. Devrimin ardından vurgulanmaya başlanan manevi değerler, sinema diliyle anlatılmıştır. Yeni İran sinemasının insan ilişkilerini evrensel bir dille anlatabildiği görülmektedir. Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*'si veya Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* yeni İran sinemasına örnek olarak verilebilir. Devletin sinemayı etkileme politikası, genç yeteneklerin kendilerini kanıtlamasını sağlamıştır. Bu şartlarda Said İbrahimfer'in *Nar ve Ney*'i, Cafer Penahi'nin *Ayna*'sı yapılan filmler arasındadır. Devletin yardımıyla yeni filmler yapılmıştır. Fiziki şartlar, yönetmenlerin yaratıcılıklarını ortaya koymasını sağlamıştır. Yetmişli yıllarda olmayan bazı şartlar, seksenli yıllarda yönetmenlere verildi. Ayrıca, sansürdeki niteliksel değişim, yeni bir üretimin gerçekleşmesine yol açtı. Yönetmenler bu sınırlamalarla yeteneklerinin sınırlarını zorladılar (Aktaş, 2005: 301).

Bu dönemde filmlerde oynayan kadın oyuncu sayısı çok azdı. Sınırlamalardan dolayı filmlerde kadının toplumdaki gerçek rolünü görmek mümkün değildi. Kadın, filmlerde iyi bir anne, iyi bir eş ve iyi bir anneanne ya da babaanne olarak görü-

nüyordu. Daha sonra İranlı kadınlar filmlerde; güçlü, bağımsız, sosyal ve mücadeleci karakteri, bazı filmlerde konu edildi ve halkın hoşuna gitti. Özellikle Behram Beyzai'nin filmlerinde, genelde güçlü bir kadının hikâyesi konu edilirdi. Kadının giyimi, hareketleri, bakışları, konuşmaları, filmdeki kadın-erkek ilişkileri ve fiziksel teması İslami bir ülkeye uygun olmalıydı. Sinemacılar da bu problemi değişik yöntemlerle çözmeye çalıştılar. Zaten bu dönemde İran filmlerinin çoğunun şehir dışını konu edinme nedenlerinden biri de bu problemdi. Örnek olarak Ali Jakan'ın 1985 yılı *Kısrak* adlı filmi, kendisinin ve kızının yaşamdaki zor şartlara karşı bir kadının çabalarını ve cesurca mücadelesini gösterir (Pour, 2007: 126).

1978 tarihli makalesinde, Yeni Dalga bir film yönetmeni olan Daryuş Mehrcui, şöyle yazmaktadır: "Bu durum (renkli televizyonların yaygınlaşması) her şeyin fiyatı artarken düşük kalan bilet fiyatlarından ötürü zaten zayıflamış sinema sanayiine yeni bir darbe vurdu. Sonuçta hem yerli tüketim için üretilen geleneksel yapımlar, hem de genellikle muğlak bir şekilde Yeni İran Sineması denilen akıma mensup yönetmenlerin yapımları azaldı. Bu koşullar altında yalnızca sinema şirketlerinden en güçlü olanları iddialı bir üretim programı sürdürebilmektedir. İran Sinema Gelişim Şirketi bunlardan biridir." Bir sene sonra, 1979'da Daryuş Mehrcui şöyle yazdı: "1978 ortasında hâlâ bir İran sinemasının varlığından bahsedilip bahsedilemeyeceği tartışma konusudur. On beş yıl önce yüz kadar uzun metrajlı film üretirken, 1977-78 döneminde yalnızca 5-6 film üretilmiştir. Pek çok ticari yapımcı son derece düşük gişe fiyatları ve artan hizmet ve malzeme fiyatları karşısında kârlılığı düşen sinema sektörü yerine gayrimenkul spekülasyonunu, yabancı sanayi ürünlerinin montajını ya da yiyecek madde ithalatı gibi daha kârlı sektörleri tercih etmeye başladı" (Honarpisheh, 2010).

Devlet her yıl film üretimi için program hazırlayıp, hangi alanda film çekileceğini belirtiyor, o filmlere sermaye vereceğini açıklıyordu. Bu yüzden bu dönemin filmleri birbirine benziyordu. Bu filmler çoğunlukla sıkıcı ve izleyiciyi etkilemiyordu. Ayrıca filmlerin sonu iyi bitmek zorundaydı, halkın moralini bozmamalı ve karamsarlıktan uzak tutmalıydı. Yönetmen, Raşan Beni İtimad'ın 1985'te verdiği Şehrin Derisinin Altında adlı çalışması, mutlu sonla biten bir filmi (Pour, 2007: 127).

Dünya sinemalarının genel durumu, İran sinemasının dikkat çekmesine yol açtı. Hollywood'un egemenliğindeki seyirci, Bergman, Fellini, Visconti, Berson gibi yönetmenlerin eserlerine benzer filmler görmekten ümidini kesmişken, birdenbire sıra dışı gelen İran sinemasıyla karşılaştı. İran sinemasının başarısında İran oyun geleneğinin, yani taziyenin rolü büyüktür. İran sineması İran için geçen yirmi yıl içinde dünya çapında kendilerini ifade ettikleri tek alandır (Aktaş, 2005: 301).

1987-1994 yılları arasındaki kaliteli filmlerin ticari başarısı, bankaların film yapı-

mına uzun vadeli borç vermesine ve endüstrinin daha güvenli bir mali temele oturmasına yol açtı. İran'daki Kültür Bakanlığı, yüksek kaliteli filmlere ayrıcalık kazandıran film derecelendirme sistemini yürürlüğe koydu; kaliteli filmler, en çok izleyici toplayan dönemlerde, birinci sınıf salonlarda ve daha uzun süre oynatıldılar ve bu durum gişe gelirlerini artırdı (Smith, 2003: 770).

1990'larda İran sinemasına baktığımızda devrimin etkisinin kırıldığını görürüz. Konu seçiminde daha esnek davranılmaktadır. İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Abbas Kiyarostami, 1991'de 50.000 kişinin ölümüne neden olan deprem felaketini bir üçlü film olan 1989 yılı yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?*, 1990 yılı yapımı *Hayat Devam Ediyor* ve 1991 yılı yapımı *Zeytin Ağaçları Arasında* filmleriyle ele alıyor. 1990 yılı yapımı *Yakın Plan* filmiyle uluslararası platforma çıkıp, Oscar adayı oluyor. Devlet desteğiyle sürdürülebilen İran sineması, 1993'te atağa kalkıyor ve 125 uluslararası şenliğe 179 filmle katılıyor ve 34 ödül kazanıyor. Yönetmen Muhsin Makhmalbaf, 1985 yılı yapımı *Boykot*, 1989 yılı yapımı *Takdis Edilenlerin Evliliği*, *Bisikletçi*, 1991 yılı yapımı *Evvel Zaman* içinde, 1992 yılı yapımı *Aşk Zamanı*, 1996 yılı yapımı *Bir Anlık Masumiyet* ve *Gabbah* filmleriyle Rahşan Beni İtimad *Kanarya Sarısı*, *Yabancı Para*, *Nergis* ve *Mavi Yaşmaklı* filmleriyle 90'lı yıllarda uluslararası alanda önemli bir saygınlık kazanmışlardır (Scognamillo, 1997: 156).

Devrim yıllarında İran'ın dinî oyunu sayılan taziyye bakış açısı değişti. Taziyelerin büyük kısmında yer alan yanlış bilgiler, devrimin ardından bu oyunların yasaklanmasını gündeme getirdi. Ali Şeraiti eserinde bu durumu şöyle açıklıyor: "Dinî ve mezhebî toplantılar üzerine istatistikî bir araştırma yapınız ve dinleyenlerin yüzde kaçının otuz yaşından yukarı olduğuna bakınız. Bu geri kaldığımızın belirgin bir göstergesidir. Sonra, tiyatrolara, filmlere ve sinemalara, tiyatro eserleri okurlarına, yeni sanat eserlerine, sergi salonlarına bakınız; hepsi adresini yitirmiş kuşaklarla doludur. Ebu Zerr'in dediği gibi: İnandığın şeyler eğer gerçekten eskimiş ve artık giyilecek gibi değilse, onları eski bir elbise gibi fırlatıp atmalısın" (Şeriatî'den akt. Cesur, 2007: 531).

Devrim yıllarında sinema, Humeyni tarafından da siyasi bir propaganda aracı olarak kullanıldı. Humeyni, sinemaya karşı olmadığını altını çiziyordu ve "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir icat olarak insanların eğitimi yararına kullanılması gereken bir araçtır. Oysa bildiğiniz gibi gençlerimizi zehirlemek için kullanılmıştır. Bizim karşı olduğumuz budur," diyerek sinemanın İslamlaştırılmasına yeşil ışık yakmış oldu. Ancak 1981'e kadar tek bir yerli film bile üretilmedi. Humeyni'nin bu açıklamasına rağmen kundaklamalar da azalmakla birlikte devam etti. İthal filmlerin büyük çoğunluğuna ise gösterim izni verilmedi. Bir kısım ulema, devrimci içerikleri itibarıyla bu filmlerin gösterile-

bileceğini ileri sürerken, bir kısım da bunların “devrimci” maske giymiş Hollywood filmleri olduklarını iddia etti. 1983’e kadar 53 yerli film üretilirken her geçen yıl ciddi üretim kayıpları yaşandı. Yerli ve ithal film kısıtlılığı, eski filmlerin İslami ölçülere göre yeniden derlenip toplanması ve kesilip biçilmesi, hatta isimlerinin değiştirilip “gösterilebilir” hâle getirilmeleriyle aşılmaya, sinema salonlarının hareketliliği sağlanmaya çalışıldı. Sinemayı yozlaşmadan ve İslami terbiyeyle çatışan filmlerden temizleme işini üstlenen kurul, İran yapımı ve yabancı 2.000 filmden 200 kadarını, kimi düzeltmelerin yapılması koşuluyla, gösterime uygun buldu” (Kanat, 2006: 18-20).

Yapımcıların ve gösterimcilerin sınırlı değişikliklerinden memnun olmayan hükümet, sinema salonlarını kapatma ve gösterim iznini tüm filmler için mecburi hâle getirme şartını öne sürdü. Yapımcılar açısından gösterim izni almak, tüm filmlerin denetime tâbi tutulması, daha önce çekilmiş birçok yerli filmin tamamen yasaklı konuma düşmesi anlamına geliyordu. Devrim sonrasında çekilmiş filmlerin sayıca az olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, eldeki rakamlardan Pehlevi dönemine ait filmlere bir darbe indirilmiş olduğu neticesi çıkartılabilir.

4.2. Film Sektörüne Ayrılan Pay

İran sineması bir sanayi gibi çalışmaktadır. Yılda ortalama 90 film üretilmekte ve binlerce kişi bu sektörde istihdam imkânı bulmaktadır. İran ekonomisinde yıllık %0,38’lük bir pay sinemaya ayrılıyor. İran Kültür Bakanlığı sinema için yıllık 300 milyon dolarlık bir bütçe ayırıyor. Tabi özel sektör ve diğer kuruluşların da kendilerine ait bir bütçesi var (Yiğit, 2011).

Dünyadaki sinema sektörüne bakıldığında, Doğu ülkelerinde film yapım sayısının giderek arttığı görülmektedir. İran sineması festival tarzında yaptığı filmleri ve çekim tekniğiyle kendine özgü kültürünü filmlerine yansıtma biçimi açısından Batılı sinemacıların da dikkatini çekiyor. Bir sinema sitesinin yayımladığı raporda şunlara yer veriliyor:

Screen Deily sinema sitesinin yayımladığı bir rapora göre, Batılı ülkelerde film yapım sayısı düştüğü hâlde Doğu ülkelerindeki film yapım sayısı artış kaydetmektedir. Screen Deily sitesinin bildirdiği gibi İran sinema sektörü 2008 yılında 105 film yapıp dünya sinema endüstrisinde faaliyet yapanların listesinin 14. sırasında yer almıştır. Bu rapora göre, ekonomik krizden dolayı Batılı ülkelerde film yapım sayısı yüzde 20 oranında düşmüştür. Asya kıtasındaki ülkelerin ve özellikle İran ve Hindistan sinema sektörünün film yapım sayısı artış kaydetmiştir. İran sineması ve kendine özgü yapım tarzı dünya toplumunun dikkatini çekmektedir.²

² Asya Kıtasında Parlayan İran Sineması. <http://turkish.irib.ir/makaleler/siyasi-makaleler/item/233512-asya-k%C4%B1tas%C4%B1nda-parlayan-iran-sinemas%C4%B1?tmpl=component&print=1>, (11.04.2011)

İran Kültür Bakanlığı sinema için yıllık 300 milyon dolarlık bir bütçe ayırıyor. Resmî olarak aktarılan bu bütçenin dışında özel sektörün ve diğer kuruluşların da bir bütçesi var. Bir filmin bütçesinin yaklaşık 1,5 milyon dolar olduğu İran'da yılda ortalama altmış film çekiliyor. Devrimden önce dört yüz elli adet sinema salonu olan ülkede, devrimin hemen ardındaki yıllarda düşmüştür. Tahranda doksan sinema salonu faaliyet göstermektedir. Hükûmet bu yıllarda, 100 kişiye bir sinema salonu düşmesi için çalışmalar yapmaktadır (Yiğit, 2011).

İran İslam Cumhuriyeti Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı Sinema İşleri Genel Müdürlüğü İran filmlerinin tanıtımı için 10 milyar riyal bütçe ayırıyor.³ Devrimden önceki dönemi film üretimi açısından değerlendirecek olursak, 1976 yılında sansür şiddetini artırmıştı. 1977 yılında hiçbir İranlı film gösterime girmek için hazır değildi ve işsizlik önemli sorunlar arasındaydı. 1977 yılında bu kadar az filmin gösterim izni almasının nedenleri arasında; ham film, laboratuvar, baskı, reklam bütçesinin artması, tefecilerden %128 faizle borç alınması, film satışından kazanılan paranın %25'inin devlete verilmesi, Tahran'ın zengin yerlerinde İran filmlerinin gösterilmemesi, televizyonun sinemaya rakip olarak ortaya çıkması, Kültür ve Sanat Bakanlığının sinemayı korumaması ve sinemacılarla iş birliği yapmaması gibi sorunlar yer alıyordu (Pour, 2007: 97-98).

Dış pazar da sinema üretimini etkilemiştir. Örnek olarak, 1966 yılında İran filmlerinin orta düzeyde satılanları, yabancı filmlerin üst düzeyde satılanlarıyla aynı seviyedeydi. Bu gelişmelere bakmaksızın dışarıdan film ithalatı devam ediyordu ve ithalat rakamı yüksekti. 98.046.285 riyal, yabancı film ithalatına harcandı. 2.089.000 riyal, İran film ihracatından kazanıldı. 34.675.185 riyal ise ham film pozitif negatif film ithalatına harcandı. 11.653.557 riyal Hindistan'dan İran'a film ithalatına harcandı. İran'dan diğer ülkelere yapılan film ihracatından kazanılan para ise Hindistan'dan İran'a ithal edilen filmler için harcanan paranın beş katından daha azdı. Devrimden sonra ise, sinema ithal filmlerden çok kendi imkânlarıyla çekilmeye başlandı ve devlet sinemaya oldukça destek verdi (Pour, 2007: 74-75).

İran, film üretiminden çok film dağıtımına da önem veriyor. Böylece çekilen bir film, şehrin en uç köşesine de taşraya da ulaşabiliyor. İran, ülke genelinde film dağıtımını yapan 20 şirketiyle, aynı zamanda Orta Doğu'nun en büyük kaset kopyalama merkezine de sahiptir. Sinemaya gidemeyenler için uygulanan bir diğer proje aile sinemasıdır (Yiğit, 2011). 1984'ten itibaren, hükûmet film yapımcılarından gelen talepler doğrultusunda, yerli film yapımını destekleyen yeni düzenlemeleri yürürlüğe koymuştur. 1984 yılında İran filmleri üzerindeki belediye vergisi yüzde 20'den yüzde 5'e indirilmiş ve ithal filmler üzerinde de yüzde 20 olan aynı vergi, yüzde 25'e yükseltilmiştir. Bilet fiyatlarına yüzde 25 oranında zam yapılmıştır. Fa-

3 <http://www.haber10.com/haber/75000>, (18.08.2011).

rabi Vakfı, yaptığı ithalatlar için gümrük vergisinden muaf tutulmuştur. Bunların dışında film yapımcılarına, sinema salonlarını tahsis etme noktasında inisiyatif verilmiştir. Meclis, 1985 sonlarında, eğlence ve sinema sektörlerindekilere sağlık, sosyal sigorta gibi konularda fon sağlamak için, tüm salonların hâsılat gelirlerine yüzde 2 vergi getirmiştir. Yapılan uygulamalar bunlarla sınırlı kalmamış ve 1987 yılında, bankaların film yapımlarına uzun vadeli kredi vermesi şart koşulmuştur. 1988 yılında İran Kültür Bakanlığı, yapımcıların filmlerini iyi salonlarda göstererek gişe yapmalarını sağlamıştır. Yine aynı yapımcılara, televizyonlara daha fazla reklam vermeleri konusunda yardımcı olunmuştur. 1989 yılında yapımcılara düzenli yardım yapılabilmesi için bir paket yayımlanmıştır. Bu paketin içinde, teknik donanım için kredi tahsisi, uluslararası festivallerde sponsorluk ve film çalışanlarına yeni bir sosyal güvenlik sağlanması yer almıştır (Tapper, 2007: 54).

Devlet denetimi ve desteği söz konusu çatışmalı eğilimlerin kavranabilmesi açısından önemlidir. Arz kısmı bu durumdayken talep tarafında kişi başına yapılan film sayısının düşüşte olduğunu ve yapılan filmlerin tam anlamıyla piyasa talebini karşılayamadığını ortaya koymaktadır (Tapper, 2007: 103).

Devrimden sonraki sınırlamalara farklı yorumlar getirenlerde oluyor. Kimileri sınırlamaların İran sinemasını kısıtladığını belirtirken kimi oyuncu ve yönetmenler İran sinemasının farklı yönere açılmasında önemli bir etken olduğunu savunuyor. İran'ın genç kadın film eleştirmeni Asrazad 20 Ekim 2010 tarihli *Millî Gazete* röportajında şunları aktarıyor:

Sınırlamalar, film kalitesini yükseltti. İran sineması ahlaki ve kültürel olarak farklı bir yapı ortaya koymuştur. Teknik açıdan İran geride olmasına rağmen eldeki imkânlarla çok özel filmler ortaya çıkarılıyor. Genellikle Doğu sineması benzer özellikler taşıyor. Hollywood sineması dışındaki sinemalar teknik açıdan benzerlik gösteriyor. Bollywood'da da kendi kültürüyle ilgili sinema yapılıyor. Ancak Hollywood tarzına yönelik filmler de ortaya çıkıyor. İran'da ise bu özgünlük korunuyor. İran'da İnkılaptan önce film yapmak daha zordu. Bugün ise sahip olunan teknik, film yapmayı kolaylaştırıyor. İnkılaptan sonraki kısıtlamaların film seviyelerini artırdığı bir gerçek. Şiddet ve cinsellik içeren yapımlar çok fazlaydı. Şimdi ise kültürel ve düşünsel olarak daha dolu filmler yapılıyor. İnkılaptan önce bu tür filmler çok azdı. Politik filmler yapmak çok zordu (Asrazad, 2010: 10).

Devrimden sonra, filmlerde gösterilen kadın karakterlerin ahlaka uygun davranmadıkları gerekçesiyle pek çok film gösterim izni alamadı. Örneğin, Behram Beyzai'nin iki filmine, Kimyai'nin 1983 yılı yapımı *Kırmızı* filmine kadın oyuncuların tesettürlü olmayışları yüzünden izin verilmemiş, gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra filmler gösterilebilmişti (Kanat, 2006: 18-22). Cihan Aktaş bir röportajında sansürden şöyle bahsediyor:

Sansüre tamamen olumlu bir anlam biçmek istemem. Sansür politikacıların elinde keyfileştir; sanatçıları, fikir adamları güdükleştiren bir mahiyet kazanabilir pekâlâ. Fakat sözünü ettiğimiz kurallar dinî bir devrimin ardından tasarlanan yeni İran sinemasının olmazsa olmaz kurallarıydı. Sinemada pornografi ve erotizm olmayacak, şiddet sahnelerine yer verilmeyecek, bayağı ve insanı alçaltan sahne ve bildirimlerden kaçınılacak... Elbet dinî değerler ve genel olarak kutsallarla ilgili de bir hassasiyet söz konusu. Bütün bu sınırlamaların zaten yeni bir kadro hâlinde çalışmaya başlarken zihnen bu sınırlamaları içselleştirmiş yönetmenleri yeni anlatım üslupları arayışına sevk ettiği söylenilebilir. 80'ler bir denemeler dönemidir ve en başarılı eserler 90'larda verilecektir. Sınırların varlığı özellikle 80'lerde filmlerde kadın oyuncunun pek ön planda olmaması gibi bir sonuç ortaya koyar. Aşk, ilahi aşk olarak, İrfanî sinema arayışı çerçevesinde işlenir. Tarkovski etkisinden bu nedenle de söz edilir. Sınırlamaların bir diğer sonucu yönetmenlerin kameralarını yeni sinemanın açık örtük kurallarından etkilenmeyecek olan çocukluk çağına çevirmeleri. Bu alanda çok başarılı örnekler kondu ortaya: Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*'si, Mecidi'nin *Cennetin Çocukları*, Kiyamers Purahmed'in *Mecid'den Hikâyeler*'i (Aktaş, 2011).

1985'ten itibaren, İslami Kültür Bakanlığı tarafından başlatılan bir uygulamayla, bir sinema sektörünün oluşması için, yabancı filmler karşısında yerli yapımlara destek verildi. Sınırlı sayıdaki yabancı filme sansür uygulanıyordu. Seyirci de, başı sonu belli olmayan sansür edilmiş filmler yerine, başı sonu belli olan yerli filmleri seyretmeyi tercih etmeye başladı. Eski sinemacılar önemini yitirmişken, Farabi Sinema Enstitüsünün desteği ve teşviki neticesinde, sayısız genç sinema alanına yöneldi. 1984 yılında yirmi iki film yapıldı (Aktaş, 2005: 40).

Sinemada ortaya çıkan çatışmaların temeli görüş farklılığıydı. Farklı görüş sahipleri, sinema diliyle kendi fikirlerini halka sundular. Farabi Kurumu, 1992 yılına kadar uzun vadeli borçlar vererek yapımcı ve yönetmenlere ekonomik destekte bulundu. Farabi Kurumunun hidayet ve himaye gibi iki önemli misyonu vardı. Hidayet, sinemacılara hangi konularda film yapılacağı hakkında öneride bulunmak, himaye de bu koşulları kabul eden kişilere mali desteği vermek anlamına gelmekteydi. Farabi Kurumunun o dönem için uzun vadeli bir amacı yoktu, plansız yardımlar yapan bir kurumdu. Filmleri belirleyen tek kurum olduğu için bu dönemde birbirine yakın filmler çekilmiştir (Pour, 2007: 122).

5. Sonuç

İran'ın sinemayla buluşması Batı'ya seyahat sırasında ortaya çıkmıştır. 1990'lardan sonra İran sineması, bugün yurt dışında kazandığı başarılar ve oluşturduğu alternatif sinema dili sayesinde adından sıkça söz ettirmiştir. Bu çalışmada, dev-

rimden sonra sinemanın İran ekonomisindeki yeri ve uluslararası pazar durumu, toplumsal meseleler ve devrim sonrası dönüşüm irdelenmiştir. İran sinemasını diğer dünya sinemalarından ayıran en önemli özellik, siyasi tartışmaların içinde kalması ve iktidar mekanizmaları tarafından, gelişen siyasi değişimler ışığında yeniden inşa edilmesidir. Şah döneminde modernleşme projesinin ve Batılı değerlerin aktarımını gerçekleştiren bir araç olarak karşımıza çıkan sinema, devrim sonrası dönemin yasaklı ama İslami söylemin propaganda aracı olarak görünmüştür.

Her iki dönemde de egemen söylem, iktidarın politikalarına ters düşmeyen filmleri ve yapımcıları desteklemiş, muhalif yapımları ise yasaklamıştır. Devrimden sonra sinema propaganda aracı olarak kullanıldığı için sinemaya yatırımlar devlet tarafından desteklenmiştir. Ama çalışmada göstermeye çalıştığımız gibi, iktidarlar tarafından baskıya maruz kalmış olmasına rağmen İran sineması, yaratıcı yönetmenlerinin çabası ve siyasi mekanizma içindeki farklı grupların varlığı sayesinde özgün bir ses olarak varlığını sürdürmektedir. Yeni İran Sinemasının oluşumunda çocuklar çok etkin olmuştur, kadınlar fazla kullanılmadığı için yönetmenler sorunlarını genelde çocuklar üzerinden aktarmıştır. Bu durumda, İran'da sinema daha çok çocukların sinemadaki konumu ve temsili üzerinden gelişmiştir.

İran sineması, devrimin başından itibaren dinî bir sinema idealiyle ilgisini korumuştur. Fakat sinema çevrelerinde dinî sinema üzerine bir tanımda anlaşmaya varılabilmemiş değildir. Dinî sinema idealine rağmen İran sinemasında bunca yıldan sonra hâlâ tek bir dinî film örneği gösterilememesi, önemli bir soru olarak ortaya konulmaktadır. Bu eksiklik ise, bir başarısızlıktan çok, dinî sinema ve dinî sanat konusuna farklı yaklaşımları destekleyen bir tecrübe olarak görülmektedir.

İranlılar ve diğer Doğulu milletler sinemayı Batı'dan olduğu gibi ithal ettiler. İran'da bu sanat, Kaçar Şahlarının görünürde Batı ülkelerindeki gelişmeleri araştırmayı, gerçekte ise eğlenmeyi ve hoşça vakit geçirmeyi amaçlayan bir gezisinin ardından oluşmuştu. Saray'ın ilgisi giderek halkı da etkiledi, sinemalar açıldı, halk da sinemaya gitmeye başladı. İthal filmler, zamanla yerini yerli yapımlara bıraktı. Fakat Danimarka filmi Pat ve Patason, İran'da yeni bir versiyonla Abi ve Rabi adını aldı, böylece İran'ın ilk filmi yapılmış oldu. Sonraları da ya Batı sineması ya da Hindistan, Pakistan, Türkiye sinemaları örnek alındı. Kadınlar filmlerde izledikleri artistlere özendiler, erkekler aktörlerin davranış biçimlerini, konuşmalarını taklit ettiler. Bu durum ekonomide farklı sektörleri canlandırdı. İran'da devrimden önceki yıllarda gösterime sokulan filmler ticari başarı kazanmış olsa bile, o yıllarda sinema kültürel bir kurum olarak algılanmadı

İran filmleri, Batı medyasında oluşan İran imajının sorgulanmasına da neden oldu. Batı sinemalarının teknolojik üstünlüğüne rağmen İran sinemasının kazan-

diği başarı, Batı ülkelerinin kültür çevrelerinde İran'ı kavramaya yönelik bir bakış açısı oluşturdu. İran filmleri Batı'da, İran halkı ve kültürü hakkında biçimlenen yargıların değişmesini etkilemiştir. 1984-1997 yılları arasında yaklaşık sekiz yüz film üreten İran sinemasının bu süre içinde gerek teknik açıdan gerekse sanatsal açıdan bağımsız bir kültürel kimlik edinmiştir. Bugün dünyanın en büyük bütçeli filmi yaklaşık 40 milyon dolar olan film İran'da İranlı yönetmen Mecid Mecidi tarafından çekilmektedir. İran sineması farklı tarzı ve festival tadında filmleriyle dünyanın dikkatini çeken bir endüstri olarak yerini koruyor.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abrahamian, Ervand. (2002). *Humeynizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler*. Çev. Mehmet Toprak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktaş, Cihan. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- (2009). *Yakın Yabancı*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Andrew, J. Dudley. (2007). *Sinema Kuramları*. Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Arı, Tayyar. (2004). *Ortadoğu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cesur, Ertuğrul. (2007). *Dr. Ali Şeriatî / İslam, Bilim ve Bir İdeoloji Olarak İslamcılık*. İstanbul: Bakış Kitapçılık.
- Kanat, Fatih (2006). *İran Sinemasında Kadın, Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Pappe, İlan (2005). *Ortadoğu'yu Anlamak*. Çev. Gül Atmaca. İstanbul: NTV Yayınları.
- Pour, Mahrokh Shirin (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Roy, MacBean James (2006). *Sinema ve Devrim*. Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Sayın, Aylin (2006). "Film Eleştirilerini İşçi Sınıfı Saflarından Yazmak". *Yeni Film Dergisi*. İstanbul: Sayı: 12.
- Scognamillo, Giovanni (1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Scognamillo, Giovanni (1997). *Dünya Sinema Sanayi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Tapper, Richeard (2007). *Yeni İran Sineması*. Çev. Kemal Sarısözen. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tekinsoy, Rekin (2009). *Rekin Tekinsoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

- Asya Kıtasında Parlayan İran Sineması. <http://turkish.irib.ir/makaleler/siyasi-makaleler/item/233512-asya-k%C4%B1tas%C4%B1nda-parlayan-iran-sinemas%C4%B1?tmpl=component&print=1>, 11.04.2011
- Coşkun, Türkan. “Karatahtanın Öğrettikleri”. *Radikal* gazetesi. 21.10.2001. http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=546, (ET: 14.04.2011)
- EhliBeyt Haber Ajansı (ABNA). Röp: Cihan Aktaş. <http://abna.ir/data.asp?lang=10&ld=217871>, (ET: 11.04.2011)
- <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/20848.asp>, (16.08.2011).
- Honarşisheh, Farbod. (2010). “Koşucu’nun Tasviri: Devrim Sonrası İran Sinemasının Önemli Bir Filmine Gösterilen Tepkiler Üstüne Bir Çalışma”. sayı: 15. <http://www.dogudan.org/Default.aspx?Ctrl=Text&IDArticle=198>, (11.04.2011)
- Yolcu, Ekrem. www.enfal.de/iran.htm ,(18.08.2011).
- tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ran ,(17.08.2011).
- Yiğit, Saffet. <http://www.dha.com.tr/haberdetay.asp?Newsid=188864>, (16.08.2011)
- www.edu.tebyan.net/(19.08.2011)
- İran Sinema Tarihine Genel Bir Bakış. <http://iransineması.blogcu.com/iran-sinema-tarihine-kisa-bir-bakis/4602722> 26.03.2011
- İran Kültür Evi. <http://farsca.blogcu.com/Iran+Sineması> 26.03.2011
- İran Sinema Tarihi: 1900-2000. [http://sineofrenik.blogspot.com/20 Ağustos 2010](http://sineofrenik.blogspot.com/20_Ağustos_2010)
- Sever, Can. “İran Sinema Tarihi, Övgü Gökçe ile İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine”. Sinefil. http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sineması.pdf, (11.04.2011)
- Ziba Mir Hüseyini. İran Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet. Çev. Ekrem Senai. <http://www.derindusunce.org/2008/10/18/iran-sineması-sanat-toplum-ve-devlet/> (14.04.2011)
- <http://www.haber10.com/>18.08.2011.
- www.beyazperde.com(17.08.2011)
- <http://fkokmen.blogcu.com/tarak-gazetesi> (16.08.2011).
- www.memurlar.biz/haber/(17.08.2011)



The Thief of Bagdad, Raoul Walsh, 1924

Yabancı Film ve Programlarda Çeviri Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme

MUSTAFA ERTEM

Öz

Bu çalışma, yabancı kaynaklı film ve televizyon programlarında karşılaşılan çeviri sorunlarını incelemek amacıyla yapılmıştır. Çalışma kapsamında yaklaşık üç aylık bir sürede, özellikle İngilizceden çevrilmiş programların yayınlandığı kanallarda, ağırlıklı olarak televizyonların en çok izlendiği saatlerdeki belgesel programlar izlenmiştir. Söz konusu programlarda tespit edilen çeviri hataları, bunların sebebi ve tekrarının önlenmesine yönelik tavsiyeler sunulmaya çalışılmıştır. Belirlenen hatalar, kategorik bir şekilde düzenlenmiş ve Türk Dil Kurumu sözlükleri esas alınarak, doğru ifadeleriyle birlikte verilmiştir. Yabancı programlardaki çeviri sorunlarına dikkat çekerek, Türkçenin gelecek nesillere kendi doğal güzelliğiyle aktarılmasına, bir nebze de olsa katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Yabancı Program, Yabancı Film, Çeviri, Motamot Çeviri, Türkçe, Türk Kültürü, Kaynak Dil, Hedef Dil

Evaluation on the Problems of Translation in Foreign Films and Television Programs

MUSTAFA ERTEM

Abstract

This study was conducted to examine the translation problems encountered in foreign television programs and films. Within the scope of the study, the channels especially broadcasting foreign documentary programs translated from English have been watched on prime time for three months approximately. Translation errors observed in the programs were detected and suggestions for cause and prevention of them were presented. Categorized mistakes and correct expressions of the words were presented based on the dictionaries of the Turkish Language Institution. It is aimed at drawing attention to the translation problems in foreign television programs and to contribute transferring the Turkish language with its natural beauty to the future generations.

Key words: Foreign Television Program, Foreign Film, Translation, Word for Word Translation, Turkish, Turkish Culture, Source Language, Target Language

1. Giriş

Dil, kültürün en önemli öğelerinden biridir. Türk kültürünün yaşatılmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında Türkçenin önemi inkâr edilemez. Asırlar önce, dilin yaşatılması ve gelişiminde belki de tek vasıta insanlar arasındaki birebir iletişimken, zamanımızda bunun yerini çok etkili bir şekilde kitle iletişim araçları almıştır. Dilin en küçük ögesi olan kelimelerin ve kelimelerden oluşan cümlelerin kitleler üzerindeki etkisi, çok önceleri dar bir alanla sınırlıydı. Ancak bugün bir kişinin ağzından çıkan kelime veya cümleler, kitle iletişim araçları vasıtasıyla, milyonlarca kişiye anında ulaşip onları etkileyebilmektedir. Türkçeye ait bir ibare olsun veya olmasın; anlamlı-anlamsız veya kendisine anlam misyonu yüklenmiş herhangi bir ifade, kitle iletişim aracında yayılmaya başladığı dakikadan itibaren dil meydanındaki yerini alarak, etkisini göstermeye başlamaktadır. Türkçe telaffuzuyla “Van münit”, “Piston aşağı indi”, “Oğlum bak git!” vb. ifadeler, bu konuda en yaygın bilinen ve akla ilk gelen örnekler arasında sayılabilir.

Günümüzde modern kitle iletişim araçlarından başta televizyon, radyo, sinema, gazeteler ve özellikle sosyal medya olarak zihinlerimizde yer etmeye başlayan internet, dili gerek olumlu gerek olumsuz anlamda etkileyen en güçlü araçlar hâline gelmiştir. Bu ortamlarda gelişme imkânı bulan herhangi bir dil ögesi, kısacık bir zaman diliminde, yaşayan dilin olmazsa olmaz bir parçası olarak hayat bulabilmektedir.

Yaşayan bir unsur olarak dilin etkilenme cephelerinden biri de, yabancı dillerin Türkçedeki karşılığını bulduğu tercüme veya çeviri diye adlandırdığımız “savaş” meydanında yer almaktadır. Bu cephenin, ehil kalemler vasıtasıyla doğal nefes alıp verme şeklinde dile hayat kaynağı sağlayacağı açıktır. Ancak Türkçe deryasının bu alandaki acemi eller yüzünden, bir anlam karmaşası çöplüğü ile karşı karşıya kalma ihtimali de bulunmaktadır.

Görsel sanatlar olarak adlandırılan sinema ve televizyon programlarında, estetik ve bütünsellik, hatta insanda hitap ettiği duyulara karşı kusursuzluk aranır. Eserde kullanılan görsel materyallerle birlikte, metni oluşturan kelime ve cümlelerin de ahenk içinde ustaca sıralanması beklenir. Mimar Sinan’ın eserlerindeki estetik nasıl insanın göz zevkini bozmuyorsa veya tersine, bir binaya estetik çizgilerine aykırı şekilde yerleştirilen bir blok veya yapı taşı, insanda nasıl bir rahatsızlık oluşturuyorsa, herhangi bir film veya programda kullanılan hatalı ifade yahut görsel materyal de, insanın duyma ve görme duyularını tırmalar. Nasıl ki müzik alanındaki bir sanat eserinin bestelenme sürecinde ve icrasında, yanlış tek bir notaya veya detone olmaya müsamaha gösterilmesi beklenemezse, aynı şekilde, bir mimar, müzik icra eden bir sanatçı veya bestekârın göstermesi gereken bu estetik kaygı ve sanatsal duyarlılığı, yabancı bir program metnini, hiçbir anlam kaymasına

yol açmadan Türkçeye aktarması gereken çevirmenden de beklemek kadar doğal bir tutum olamaz.

Kaldı ki yayın hizmetlerinde “Türkçenin, özellikleri ve kuralları bozulmadan doğru, güzel ve anlaşılır şekilde kullanılmasını sağlamak” (Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun) yasal bir zorunluluktur.

Hepsinin ötesinde, dilin “millî benliği muhafaza ederek onu yok olmaktan, eriyip başkalaşmaktan kurtaran, malzeme ve yapısı seslerden örülü en büyük millî müessesese” (Ergin, 1962: 5) olduğu gerçeği, hiçbir zaman gözden uzak tutulmamalıdır.

2. Sorun ve Amaç

En sade şekilde “bir dilden başka bir dile aktarma, çevirme, tercüme” (TDK Güncel Türkçe Sözlük) olarak tarif edilen çevirinin “diller ve kültürler arası bir aktarım” (Boztaş, 1992: 249; aktaran Aktaş, 1996: 1) gibi önemli bir işlevi vardır. Çeviri, “uygarlıklar arasında köprü kuran, her türlü kültürel değeri, içinde oluşturduğu tarihsel ve toplumsal çevrenin dışına taşıyan ve o çevreden olmayan kişilerin yararlanmasına sunan uygarlıklar arası bir iletişim ve bildirişim aracı” (Vardar, 1981: 172-173; aktaran Aktaş, 1996: 1) olarak, karmaşık ve çetin bir süreci içerir. Çevirmenlerin bu zorlu süreci layıkıyla gerçekleştirebilmeleri, her iki dilin bütün ince-liklerini bilmelerine, bu dillerin yer aldığı kültürün özelliklerine ve çeviri tekniğine hâkim olmalarına bağlıdır.

Her çeviri işleminde, kendisinden aktarma yapılan kaynak dil ile kendisine aktarılan hedef dil olmak üzere iki dil söz konusudur. “Dil ve kültür olmak üzere iki önemli boyutu” bulunan çeviri, “dar anlamıyla bir eserin şekil, anlam, mesaj ve üslup düzeyinde hedef dile aktarılması, geniş anlamıyla ise bir kültür ürününün başka bir kültür içinde yer edinmesine zemin hazırlama” (Kuran, 1993: 1) olarak nitelenmektedir.

Rastgele dizilen kelimelerin bir anlam taşımayacağı gerçeğinden hareketle, kaynak dildeki metnin anlam yükünün çevrilen dile olduğu gibi aktarılabilmesi için, kelime bilgisinin yanı sıra, kelimelerin tercüme edilen dilin kültür özelliklerine uygun şekilde, gramer kurallarına göre ve estetik bir şekilde sıralanması şarttır. Savory, iyi bir çevirinin “dil bilgisi kadar düşünme ve yaratma kudreti gerektirdiğini”, üstelik metin teknik bir konuda ise çevirmenin o alanda “oldukça bilgi sahibi olması gerektiğini” vurgular (Savory, 1961: 8, 14). Bunun ötesinde, “orijinal eserde yer alan canlı kelimelerin ve estetik duygusunun çevrilmiş bir metinde de yansıtılması beklenir” (Akay, 2002: 26-31). Sağlıklı bir çeviri için, “metnin görünür nesnel sınırları ötesindeki birçok ilişkisinin de göz önünde tutulması önkoşul” sayılmaktadır (Göktürk, 1994: 17).

Programlardaki çeviri sorunlarına dikkat çekmeyi hedefleyen bu çalışma, belirlenen hataların düzeltilerek, tekrarına engel olmayı ve Türkçenin gelecek nesillere kendi doğal güzelliğiyle aktarılmasına, bir nebze de olsa katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

3. Yöntem

Bu çalışmada, gözlem yöntemiyle 17 Ağustos- 3 Kasım 2017 tarihleri arasındaki yaklaşık üç aylık sürede, National Geographic, IDx, Lifetime, Discovery Channel ve Discovery Science kanallarında yayınlanan, özellikle İngilizceden çevrilmiş programlar rastgele seçilip izlenerek, tespit edilen çeviri hataları ele alınmıştır. Ağırlıklı olarak televizyonların en çok seyredildiği 20.00-23.00 saatleri arasındaki yayın diliminde yer alan belgesel programlar örneklem olarak alınmıştır. Belirlenen çeviri hataları kategorik bir şekilde düzenlenerek, Türk Dil Kurumunun Güncel Türkçe Sözlük, Büyük Türkçe Sözlük ve Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü esas alınmak suretiyle doğru ifadeleriyle birlikte verilmiştir. Gözlenen hatalar kelime, deyim, terim, cümle ve program düzeyinde sınıflandırılmış; çalışmada ölçü birimleriyle, seslendirme ve vurgulama hatalarına da yer verilmiştir.

Kaynak dildeki ifadenin çeviride tamamen veya kısmen yanlış aktarılması “hata” olarak nitelenmiştir. Yabancı dildeki kelimeye karşılık, Türkçede daha geniş anlamlı veya duruma daha uygun kelime olmasına rağmen, çevirmenin dar anlamlı veya durumu anlatmada yetersiz kalan ifadeyi tercih etmesi ise, “kusur” düzeyinde olmakla birlikte, “hata” kapsamında değerlendirilmiştir.

4. Bulgular

4.1. Kelime ve Kavramlarda Çeviri Hataları

“Kelimeler manalı ve gramer vazifeli dil birlikleridir. Canlı cansız bütün varlıklar, hareketler ve fikirler, dilde bu manalı birliklerle karşılaşılır” (Ergin, 1962: 91). Dilin vazgeçilmez yapı taşlarını oluşturan kelimelerin çeviri bakımından önemini belirtmeye bile gerek yoktur. Yabancı dilde hazırlanmış programların Türkçeye çevrilmesinde mükemmel çalışmaların varlığı şüphe götürmez ise de, bazen bu alanda kulak tırmalayan, hatta gülünç olarak nitelenebilecek derecede fahiş çeviri hatalarına rastlanabilmektedir.

4.1.1. Birebir (Kelimesi Kelimesine) Çeviri

Motamot çeviri olarak da bilinen, kelimesi kelimesine çeviri tarzında, kelimenin cümle içindeki görevine bakılmadan, sözlükteki ilk anlamına karşılık gelen ifade kullanılır. Programlarda gözlenen bazı motamot çeviri hatalarının, kanıksanma düzeyine gelmiş derecede yaygın olduğu bile söylenebilir.

Türkçeye tercüme edilen birçok yabancı film ve programda rastlanan yaygın hatalardan biri, İngilizce “work for” fiilinin kelimesi kelimesine “for: (biri) için, work: çalışmak” biçiminde çevrilmesidir. Bu hatalı çeviri, söz konusu ifade artık neredeyse Türkçenin bir parçası imişçesine, sıklıkla ve kanıksanmadan yapılmaya devam etmektedir. “FBI için çalışıyorum”, “X şirketi için çalışıyorum” şeklindeki ifadelerle, hemen hemen bütün yabancı film veya programlarda karşılaşılabilmektedir. Oysa Türkçede çalışılan kurumdan söz edilirken, “TRT’de çalışıyorum”, “Sabancı Holding’de çalışıyorum” vb. gibi cümleler kurulur. Dolayısıyla yukarıdaki hatalı ifadeler, “FBI’da çalışıyorum”, “X şirketinde çalışıyorum” veya “FBI adına çalışıyorum” şeklinde tercüme edilmelidir.

Bir başka yaygın hata, “I’m sorry” ifadesinin çevirisinde gözlenmektedir. Bu kelimenin yabancı film ve programlarda, neredeyse sürekli olarak “üzgünüm” diye çevrildiği görülmektedir. Oysa aynı ifade, yerine göre, “çok üzüldüm”, “özür dilerim”, “pardon”, “kusura bakma(yın)” veya “affedersiniz” olarak da çevrilebilir. Böylece Türkçenin zenginliğinin yansıtılmasına da katkı sağlanmış olur. Duruma göre “özür dilerim” denmesi gereken bir yerde “üzgünüm” ifadesinin kullanılması, çeviri kusuru olarak nitelenebilir; hatta Türkçenin hakkını vermekte âciz kalmak diye de değerlendirilebilir.

Yabancı filmlerde “I’m afraid” ifadesinin de, çoğunlukla “korkarım” diye çevrildiği görülmektedir. Hâlbuki bu İngilizce ifadenin, “maalesef”, “ne yazık ki” şeklinde çevrilmesi de mümkün olup, hatta bazen şarttır.

Neredeyse istisnasız şekilde “umarım” diye çevrilen “I hope” ifadesi de, Türkçenin zenginliğine hale getirilmeden “beklentim odur ki”, “inşallah”, “... ümidindeyim”, “... ümit ediyorum” biçiminde tercüme edilebilir. Nitekim “Dedektiflerimden birine onu yakmadan önce ölü olmasını umduğumu söyledim” (*Kusursuz Cinayet*, 30.9.2017) cümlesi, “Dedektiflerimden birine inşallah onu canlı canlı yakmamışlardır dedim” şeklinde çevrilerle, daha anlamlı hâle gelebilir.

Yapay bir şekilde sadece “sanırım” manasıyla sınırlandırılan “I think” ifadesinin çevirisinde de, “galiba”, “...nı/ni düşünüyorum”, “... kanaatindeyim” veya “zannedirim” seçenekleri değerlendirilebilir.

Bu konuda bir başka kelime, ilk akla gelen anlamı “zorunluluk” olan ve Türkçeye “-meli, -malı, gerekir, zorunda, lazım” diye çevrilen İngilizce “must” kelimesidir. “Tahmin” anlamı da bulunan kelimenin hatalı çevirisine örnek, “Kızının öldürüldüğünü öğrenmesinden sonra uyuduğu bir saat olmalı” (*Kusursuz Cinayet*, 29.9.2017) cümlesidir. Bunun yerine, durumu daha güzel ve anlaşılır hâle getirmek için “Tahminimce, kızının öldürüldüğünü öğrendikten sonra, günde ancak bir saat uyuyabiliyordu” denebilir.

Türkçeye sıklıkla “hikâye” şeklinde aktarılan “story” kelimesinin de, “anlatılanlar, ifade olanlar, olup bitenler, yaşananlar” gibi zengin çeviri seçenekleri vardır. Örneğin bir programda sanık için kullanılan “Hikâyesini yine değiştirmişti” (*Şeytan Ayrıntıda Gizlidir*, 1.10.2017) cümlesi, “İfadesini yine değiştirmişti” olmalıdır. “Senin hikâyen böyle ama aksi yönde başka bilgiler de aldık” (*Kan Bağları*, 1.10.2017) cümlesi de, “Senin anlattıkların bu şekilde, ama aksi yönde başka bilgiler de aldık” biçiminde tercüme edilebilir. “Gelip hikâyenizi anlatmak” (*Günah Şehrinde Adalet*, 2.10.2017) ifadesi ise, “gelip yaşadıklarınızı anlatmak” şeklinde düzeltilerek, daha isabetli bir çeviri hâline gelebilir.

Bu konudaki bir başka örnek, İngilizce “victim” kelimesidir. Sürekli “kurban” diye çevrildiği gözlenen kelimenin, hukuk alanında Türkçe karşılığı “mağdur” demektir. Bu bağlamda kelimeye yerine göre kurban, mağdur veya maruz kalınan fiile atıfta bulunarak, hırsızlık mağduru, soygun mağduru, tecavüz mağduru vb. anlamlar verilebilir. Örneğin, “Bu para tahminen kurbanlarından aldığı paraydı” (*Sosyete Sırları*, 2.10.2017) cümlesinin aslında doğru çevirisi, –program dolandırıcılıkla ilgili olduğu için– “Bu para tahminen dolandırdığı kişilerden aldığı paraydı” şeklinde olmalıdır.

Bu çerçevede, İngilizcede “bir yerde yaşamak, hayatını sürdürmek, hayatını idame ettirmek” anlamına gelen “live” kelimesine değinmek de isabetli olacaktır. Türkçede kelimenin bu anlamdaki karşılığı olarak “oturmak” kelimesi kullanılır. “Ankara’da oturuyoruz” ifadesi, İngilizlerin “live” kelimesini “We live in Ankara” cümlesinde kullanırken kastettikleri manayı taşır. Yabancı film ve programlarda, bu kelimenin tercümesinin istisnasız “yaşamak” şeklinde yapıldığı sayısız örnek, çeviri kusuru sayılmalıdır.

“Have” kelimesi karşılığı olarak çevrilen “sahip olma” ifadesi de, Türkçede genellikle varlık belirten olumlu durumlar için kullanılır. Bu sebeple, “Çok büyük sorunlara sahipti” (*I Survived*, 10.10.2017) veya “Shelia 17 bıçak yarasına sahipti” (*I Survived*, 3.11.2017) gibi cümlelerde, yüklem olarak “vardı” şeklindeki çeviri seçeneği tercih edilerek, Türkçenin güzelliği daha isabetli yansıtılabilir.

Çevirilerde rüzgâr ve fırtına kelimelerinin yerinde kullanımına da dikkat edilmesi gerekir. “Hızı 17-21 deniz mili olan esinti” ‘rüzgâr’, “hızı 34-40 deniz mili olan, yağmur ve kasırga getiren çok güçlü rüzgâr” ise ‘fırtına’ olarak tanımlanır (TDK Güncel Türkçe Sözlük). Bu bakımdan, çok şiddetli rüzgârlardan bahsederken ‘fırtına’ terimi daha uygundur. Buna göre, “Saatte 400 km hızla rüzgâr yüzlerine doğru esiyordu” (*Uçak Kazası Raporu*, 16.10.2017) cümlesinde, “fırtına” ifadesi kullanılmaldır.

Kurallara aykırı şekilde çoğul eki kullanılması şeklindeki birebir çeviri hatası da, bu bağlamda ele alınabilir. İngilizcede birden fazla varlıktan söz ederken, belirtilen nesne çoğul eki alır. Bu durum, bazen çeviride aynen aktarılarak, “on binlerce parçalar” (*Uçak Kazası Raporu*, 16.10.2017) gibi yanlış tercüme ortaya çıkmaktadır. Türkçede bu durumda kelime, yalın hâliyle, çoğul eki almadan “on binlerce parça” şeklinde ifade edilir.

4.1.2. Kelime Tekrarı veya Eksikliği

Çeviride kelime düzeyinde gözlenen hatalar eş anlamlı kelime tekrarı, gereksiz yere fazladan kelime kullanımı, zorunlu bir kelimenin gramer kurallarına uygun olarak cümlede uygun yerde bulunmayışı veya durumu ifadede yanlış kelimenin seçilmesi şeklindedir.

“Kızımın sahil kıyısından iki günden önce dönmeyeceğini biliyordum” (*Hayatta Kaldım*, 8.9.2017) cümlesinde, eş anlamlı iki kelimenin (sahil ve kıyı) gereksiz yere tekrarlandığı görülüyor. Bu cümlede doğru ifade, “deniz kıyısından” hatta “deniz kıyısında yaptığı tatilden” şeklinde olmalıdır. “Defalarca kez bıçaklamış” (*Angie Dodge’u Kim Öldürdü*, 12.9.2017) cümlesinde de, ya sadece “defalarca” kelimesi kullanılmalı ya da “x kez” denmelidir. “Bağlılığımı daha bile fazla istememi sağladı” (*Cinayet Beni Seçti*, 16.9.2017) cümlesinde de “bile” kelimesi gereksizdir.

“Bir pikap kamyonetle” (*Saklanacak Yer Yok*, 29.9.2017) ifadesinde “pikap” veya “kamyonet”, “Arabanın ruhsat evrakı vardı” (*Kusursuz Cinayet*, 30.9.2017) cümlesinde de “ruhsat” veya “evrak” kelimelerinden biri, anlatılmak istenen durum için yeterlidir.

“Kazaya dair olan tüm uçuş parametreleri dâhil” (*Uçak Kazası Raporu*, 9.10.2017) ifadesinde, anlatım bozukluğuna yol açacak düzeyde “olan” kelimesi, “Neden yarım saatten fazla süre beklediğini anlayamamıştı” (*Sosyete Sırları*, 5.10.2017) cümlesinde de “süre” ifadesi gereksiz yere kullanılmıştır.

Cümlede yer alması zorunlu bir kelimenin olmayışı da çeviri hatasıdır. “30 küsurlük iş hayatımda böyle bir şey görmedim” (*Tam Paçayı Kurtarıyordum ki*, 5.10.2017) cümlesinde, süre belirten “sene” veya “yıl” kelimesi eksiktir. Programlarda, özellikle mahkeme kararlarıyla ilgili cümlelerde, bu duruma sık rastlanmaktadır. ‘60 yıla çarptırıldı’, ‘müebbet çarptırıldı’ gibi cümleler yerine, “60 yıl hapis cezası” veya “müebbet hapis cezası” ifadeleri kullanılmalıdır.

“Cenaze bittikten sonra tekrar çalışmaya döndük” (*Cold Case Files*, 14.9.2017) cümlesinde de, ‘cenaze için düzenlenen törenin bittiği’ anlatılmak istendiğinden, “cenaze töreni” ifadesinin kullanılması daha isabetli olacaktır.

Çeviride yanlış kelime seçilmesi sebebiyle mevcut durumu eksik ifade eden veya

yanlış anlamaya yol açan örnekler de, bu kapsamdaki hatalardan sayılabilir. “Steve birdenbire çok hastalandı” (*Cold Case Files*, 18.8.2017) cümlesi, ilk anda Steve’in yatak döşek hasta olduğunu çağrıştırmaktadır. Ancak, polisin cinayet işlemekle suçladığı kişinin ani tepkisini belirtmek için kullanılan cümlenin daha anlamlı ve doğru şekli, “Steve birdenbire fenalaştı” olmalıdır.

Yine bir programda anlam kaymasına yol açacak şekilde, “Yerde kazaya giden kimse yoktu” (*Uçak Kazası Raporu*, 18.8.2017) ifadesi yer almıştır. Bunu duyan seyircinin zihninde, “kazayı duyup da oraya giden kimse yokmuş” gibi bir anlam belirecektir. Oysa programda otoyol yakınına düşen uçağın, yerde kimsenin ölümüne yol açmadığı anlatılmak istenmiştir. Bu durumda doğru çeviri seçenekleri, “Yerde kaza yüzünden kimse ölmedi”, “Uçağın düşmesi yerde kimsenin ölümüne yol açmadı” veya “Uçağın düştüğü yerde kimse kazaya kurban gitmedi” olabilir.

Kelime düzeyinde gözlenen diğer hata örnekleri, Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1: Kelime düzeyinde çeviri hataları

KANAL	PROGRAM	TARİH	HATALI ÇEVİRİ	ÖNERİLEN ÇEVİRİ
Lifetime	I Survived	19.10.2017	tetik (bomba için)	pim
Lifetime	Cold Case Files	29.10.2017	çizelge kurmak	plan yapmak
IDx	Tam Paçayı Kurtarıyordum ki	13.10.2017	yandaş (hırsız için)	suç ortağı
IDx	Disappeared	8.10.2017	kâğıt işleri	yazışmalar
IDx	Sosyete Sırları	5.10.2017	hayatıyla tehdit etmek	öldürmekle tehdit etmek
IDx	Günah Şehrinde Adalet	9.10.2017	hasarlı (insan)	zarar görmüş
IDx	Aldanış	1.10.2017	yiyecek zehirlenmesi	gıda zehirlenmesi
IDx	Mezarlık Sırları	29.9.2017	gizli (insan)	gizemli, esrarengiz
IDx	Cinayet Beni Seçti	16.9.2017	suçunu buldu	cezasını buldu

4.1.3. Çağrışım İlişkisi Bulunan Kelimelerin Karıştırılması

Çeviride bazen ses ve şekil, bazen de aynı kökten türemiş anlam ve kavram yakınlığı bakımından çağrışım ilişkisi içinde olan kelimeler birbirine karıştırılabilmektedir. “Yardımcı pilot irtifa bildirisini yapmıyor” (*Uçak Kazası Raporu*, 8.10.2017) cümlesinde çevirmen, “ilgililere duyurmak için yazılan yazı, tebliğ, deklarasyon” veya “bilimsel bir konuyu ele alan yazı, tebliğ” anlamındaki “bildiri” ile “bildirme işi” anlamındaki “bildirim” kelimesini (TDK Güncel Türkçe Sözlük) karıştırmıştır. Cümledeki hata, “bildirisini” kelimesi yerine “bildirimi” ifadesi kullanılarak veya cümle “Yardımcı pilot uçağın irtifasıyla ilgili bilgilendirme yapmıyor” biçiminde düzeltilerek giderilebilirdi. Bu konudaki diğer örnekler, Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2: Çağrışım ilişkisi olan kelimelerin karıştırılmasına ilişkin örnekler

KANAL	PROGRAM	TARİH	HATALI ÇEVİRİ	ÖNERİLEN ÇEVİRİ
Lifetime	I Survived	19.10.2017	yavaş çekim	ağır çekim
IDx	Güzellik Kraliçesi Cinayetleri	13.10.2017	gösteri	gösterge
Lifetime	I Survived	25.10.2017	çatı (araba için)	tavan
IDx	Senin İçin Öldürürüm	13.9.2017	gözünün bebeği	göz bebeği
National Geographic	Uçak Kazası Raporu	16.10.2017	elektrik bağları	elektrik bağlantıları
IDx	Öldüren Karşılaşmalar	7.10.2017	vaiz	vaaz
IDx	Kusursuz Cinayet	5.10.2017	olumsuz	aleyhinde
IDx	Tam Paçayı Kurtarıyordum ki	2.10.2017	atlamak	atlatmak
Lifetime	Cold Case Files	29.10.2017	geri sekme (tüfek)	geri tepme

Kelime düzeyinde çeviri hatalarıyla ilgili olarak kayda değer bir başka nokta, yabancı kelimelerin tercüme edilmeden aynen aktarılması sorunudur. Bu durum kanaatimizce çeviri hatası sayılır. Zamanla Türkçenin bir parçası hâline gelen ve yaygın şekilde kullanılan maksimum, limit, enformasyon vb. yabancı kaynaklı kelimeler için, bu geçerli olmayabilir. Ancak programlarda kaynak dildeki bir kelimenin, tercüme edilmeden, sanki Türkçe bir kelimeymiş gibi, Türkçe fonetiğe uygun şekilde telaffuz edilerek kullanıldığı gözlenebilmektedir. Örneğin, “40 kalibrelik mermi bir pistole aitti” (*Cinayet Beni Seçti*, 16.9.2017) cümlesinde çevirmen “tabanca” anlamına gelen *pistol* kelimesini, hâl eki ekleyerek, “pistole” şeklinde aynen kullanma yolunu seçmiştir. Türkçe bir kelime gibi kullanılan bu ifade, İngilizce bilmeyen seyircilerin zihninde hiçbir çağrışım yapmayacaktır.

Yine bir programda, Amerikan Kongresi’nin İngilizce ismi “Capitol” ve “Capitol Hill” kelimeleri, (*Chandra Levy*, 10.10.2017) tercüme edilmeden, aynen kullanılmıştır. “Paramedik” (*Acil Serviste İlk Saat*, 4.10.2017) diye çevrilen *paramedics* ifadesi için de, Türkçede “acil tıp teknisyeni” terimi vardır.

Bu bağlamda altı çizilmesi gereken bir konu da, çeviri metinlerde yabancı kökenli kelimeler yerine, dilimizde yaygın şekilde kullanılan Türkçe kelimelerin tercih edilmesinin daha isabetli olacağıdır. Örneğin, “Bu telefon kulübesi çok izole bir yerdedi” (*Magazin*, 10.10.2017) cümlesinde, Türkçede de kullanılmasına rağmen “izole” yerine, “tenha” veya “izbe” seçeneği daha isabetli olacaktır.

Yine, sıradan bir seyircinin zihninde pek çağrışım yapmayan “Bir sekans geliştirmemiz gerekiyordu” (*Uçak Kazası Raporu*, 16.10.2017) cümlesi yerine “İşleri sı-

raya koymamız gerekiyordu”; aynı programdaki “Tüm olay sekansı artık netleşti” cümlesi yerine de, “Olayların sıralaması artık netleşti” denebilir.

4.1.4. Deyimler

“Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, ilgi çekici bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeğine” deyim denir (TDK Güncel Türkçe Sözlük). Çeviri yaparken, kullanılan Türkçe deyimlerin aslına uygun olmasına dikkat etmek, deyime yanlış bir kelime eklemekten veya deyimi oluşturan kelimeleri değiştirmekten kaçınmak gerekir. İzlenen programlarda, deyimlerdeki kelimelerin ses, şekil, anlam veya kavram yakınlığı bakımından çağrışım ilişkisi bulunan başka kelimelerle karıştırıldığı gözlenmiştir. Örneğin, anlatım bozukluğu da bulunan “Bir çocuğun daha olmasını dört gözle bakıyordum” (*Cinayet Beni Seçti*, 16.9.2017) cümlesinde, “dört gözle beklemek” deyiminin hatalı kullanıldığı söylenebilir.

“Dedektiflerin ağzı açıkta kalmıştı” (*Mezarlık Sırları*, 22.9.2017) ifadesinde de çevirmen, ‘iş ve görev bulamamak, yersiz yurtsuz kalmak’ anlamına gelen “açıkta kalmak” deyimiyile ‘şaşırmak’ anlamındaki “ağzı açık kalmak” deyimini karıştırmıştır.

“Büyük kelime kullandı: Loren ölmüş olabilir” (*Cinayet Masası Benim*, 28.9.2017) ifadesinde, “büyük laf etmek”, aynı programdaki “Gözlerine duvar çekilmiş de olsa davaya sadık kalmalısın” cümlesinde de, “gözlerine perde çekilmek” deyimi hatalı şekilde yer almıştır.

“İşler ne kadar kötü olsa da, yola sokabileceğine inanıyordu” (*Kan Bağları*, 1.10.2017) cümlesi de, ‘iş veya görevi olumlu olarak yürütmek, sıkıntı çekmeden gerçekleştirmek’ anlamındaki “işini yoluna koymak” deyiminin yanlış kullanımına örnektir. Bu ifade, “İşler ne kadar kötü olsa da, yoluna koyabileceğine inanıyordu” olmalıdır. Aynı programda geçen “üniversitedeki geleceği ipin ucundayken” ifadesi, “üniversitedeki geleceği pamuk ipliğine bağlıyken” deyimiyile daha derin bir anlam kazanabilir.

Deyimlerle ilgili diğer yanlış kullanım örnekleri Tablo 3’te sıralanmıştır.

Tablo 3: Deyimlerde gözlenen çeviri hataları

KANAL	PROGRAM ADI	TARİH	HATALI ÇEVİRİ	ÖNERİLEN ÇEVİRİ
IDx	Mezarlık Sırları	29.9.2017	başı tehlikede	başı belada
IDx	Adnan Syed	3.10.2017	doldurup taşırdı	dolup taşı
IDx	Tam Paçayı Kurtarıyordum ki	6.10.2017	şansı bozulmak	şansı dönmek
IDx	Tam Paçayı Kurtarıyordum ki	8.10.2017	şansları yerindeydi	şansları yaver gidiyordu
Lifetime	I Survived	16.10.2017	hava almak	nefes almak
Idx	Yer Yarıldı İçine Girdi	11.10.2017	hayatına kıymak	canına kıymak
IDx	Tam Paçayı Kurtarıyordum ki	9.10.2017	kilit altındayken	demir parmaklıklar arkasındayken
Lifetime	Deadly Wives	10.10.2017	midem düğüm-lendi	mideme kramp girdi

4.1.5. Teknik ve Hukuki Terimler

İçinde teknik terimlerin geçtiği programlarda çeviri hatalarına daha sık rastlanmaktadır. Teknik terimlerin Türkçe karşılıklarının doğru şekilde ifade edilmesi, çeviri alanındaki önemli sorunlar arasında yer almaktadır.

Uçak kazalarının ele alındığı bir belgeselde, havada parçalanan uçak motorundan kopan parçalar, “şarapnel parçaları” (*Uçak Kazası Raporu*, 17.8.2017) şeklinde çevrilmiştir. Türkçeye Fransızca *shrapnel* kökünden geçen “şarapnel” sözcüğü, askerlik alanında kullanılan bir isim olup, “Patladığında etrafa küçük parçalar saçan bir tür top mermisi” (TDK Güncel Türkçe Sözlük) manasına gelir. Bu çeviri hatası, “motor parçaları” ifadesi kullanılmak suretiyle giderilebilir.

Bir programda da, “Hava desteği yüksek hızlı jetlerle yapılır” (*Geleceğin Ateş Gücü*, 20.9.2017) ifadesi geçmektedir. İngilizceden dilimize aynen geçen ‘jet’ sözcüğü için, “Tepkili motorlarla çalışan, özel cihazların çıkardığı gazla basınç sağlanan, hızı çok olan uçak” (TDK Güncel Türkçe Sözlük) tanımı yapılmaktadır. ‘Jet’ ifadesi başlı başına ‘yüksek hızlı uçak’ anlamına gelirken, önüne “yüksek hızlı” ibaresinin getirilmesi gereksizdir. Aynı programda bir savaş uçağı için “üzerine 14 roket ekleyebilirsiniz” denmektedir. Burada “ekleme” fiilini kullanmaktansa, “uçğa 14 roket takılabilir (veya ‘monte edilebilir’)” cümlesi daha doğrudur.

Patlayıcılardan söz ederken, sıradan seyirci için bir anlam ifade etmeyen “Onları yok etmenin yolu karşı şarj etmektir” (*Cold Case Files*, 16.9.2017) cümlesinin de, “Patlayıcılar boş bir arazide patlatılarak imha edilmeliydi” biçiminde olması gerekir.

Yine “adli tıp antropologları” (*Deadly Wives*, 17.9.2017) yerine “adli tıp uzmanları”, bir şahsın öldüğünü haber vermek amacıyla gelen telefondan bahsederken polislin kullandığı, “ölüm araması geldiğinde” (*Mezarlık Sırları*, 22.9.2017) ifadesi yerine de “ölüm ihbarı” terimi daha isabetli bir çeviridir.

Bu bağlamda bir başka örnek, “Pervane kanadı yorulma nedeniyle kırılıp kopmuştu” (*Uçak Kazası Raporu*, 3.10.2017) cümlesidir. İngilizce ‘metal fatigue’ kelimesinin eksik çevirisiyle aktarılan ifade, “metal yorulması” veya “metal yorgunluğu” olup, “makine, taşıt veya yapılardaki metal parçaların yinelenen gerilim veya yük altında zamanla dayanımını yitirerek, kırılacak duruma gelmesi” anlamına gelir. Dolayısıyla doğru çeviri, “Pervane kanadı metal yorulması (yorgunluğu) nedeniyle kırılıp kopmuştu” olmalıdır.

Polisin iş yerindeki güvenlik kamerası görüntülerini aldığını belirtmede kullanılan “Polis iş yerinin güvenlik kayıtlarını aldı” (*Mezarlık Sırları*, 6.10.2017) cümlesi de, “Polis, iş yerinin güvenlik kamerası görüntülerini aldı” şeklinde düzeltilmelidir.

Discovery Channel’da yayınlanan bir programda yer alan “Altı kenarlı bir altıgen vardı” (*Nasıl Olur*, 26.9.2017) ifadesinde de, “altı kenarlı” ifadesinin gereksizliği açıktır.

“Kartela” yerine “boya kılavuzu” (*Downtown Shabby*, 7.10.2017), aynı programdan “kulp” yerine “tutacak”, “bıçak sapı” yerine “tutma kısmı” (*Cinayet Masası Benim*, 12.10.2017), “anti-icing” için “buzlanma önleyici” yerine “buzlanma karşıtı” (*Uçak Kazası Raporu*, 2.10.2017) şeklindeki zorlama çeviri örnekleri de, bu kapsamda sayılabilir.

Bu bağlamda, hukuk terimleriyle ilgili çeviri yanlışlarına da değinmek yerinde olacaktır. Toplumsal düzeni sağlamak için devlet yaptırımıyla güçlendirilmiş kural ve yasalar bütünü ifade eden hukukun, kendine özgü literatürü bulunmaktadır. Doğal olarak hukuk alanındaki yabancı metinleri Türkçeye tercüme ederken kullanılacak kelimeler de, bu alanda yerleşmiş terimler olmalıdır. Bu duruma aykırı bir çeviri, hatalı olarak değerlendirilmelidir.

Hukuk alanındaki terimlerin Türkçe karşılıklarının ifade edilmesinde gözlenen en yaygın hata, “gözülmüne alma” ve “tutuklama” fiillerinin sürekli olarak karıştırılmasıdır. İngilizcedeki ‘gözülmüne almak’, ‘hapse atmak’ ve ‘tutuklamak’ anlamına gelen değişik kelimeler, neredeyse her zaman ‘tutuklamak’ şeklinde tercüme edilmektedir. Yasa uyarınca, ‘bir suçlama ile şüphelinin, kolluk kuvvetleri tarafından belli bir yerde belli bir süre alıkonulması’ anlamına gelen ‘gözülmüne alma’ ile “ağır cezalı bir suç sanığı hakkında hâkimce alınan hürriyeti kısıtlayıcı önlem” (Adalet Bakanlığı Hukuk Sözlüğü) anlamındaki ‘tutuklama’ farklı kavramlardır. Tutuklamada ‘hâkim veya mahkeme kararı’, gözülmüne almada ise ‘şüpheli üzerine savcı ve be-

lirli hâllerde kolluk güçlerinin değerlendirmesi' (Ceza Muhakemesi Kanunu) esas olduğundan, çevirinin buna göre yapılması gerekir.

Hatta bazen 'tutuklama' ifadesi 'yakalama' ile de karıştırılmaktadır. Örneğin, "Scott Roeder için tutuklama emri çıkarıldı" (*Öldüren Karşılaşmalar*, 7.10.2017) cümlesinde ifade edilmek istenen, "şahsın yakalanması için" manası olduğundan, burada "yakalama emri" terimi kullanılmalıdır.

Bu konuda, medyada çeviri ürünü olmayan metinlerde bile sıkça rastlanan bir başka hatadan söz edilebilir. "Dava" yerine "mahkeme" ifadesinin kullanılmasından kaynaklanan bu yanlışlık, "Yeniden bir mahkeme düzenlenmesini istiyordu" (*Deadly Wives*, 17.9.2017) cümlesinde karşımıza çıkmaktadır. Burada söz konusu kişi davanın yeniden açılmasını talep ettiği için, doğru çeviri "Yeniden dava açılmasını istiyordu" cümlesidir.

Başka bir programda yine hukuk terimleriyle ilgili olarak, "Burada, Ohio'da çözülmemiş çokça soğuk dava var" (*Cold Case Files*, 14.9.2017) şeklinde gülünç bir çeviri yer almıştır. Davanın sıcağının veya soğğunun olmayacağı açıktır. Buradaki İngilizce 'cold case' ifadesi, "faili meçhul" anlamına gelir. Dolayısıyla çeviri, "Burada, Ohio'da faili bulunamadığı için rafa kaldırılmış çokça dava var" şeklinde olmalıdır.

"Gözetimli tahliye kararı" (*Mezarlık Sırları*, 16.9.2017) ifadesi yerine, Türk hukukunda "denetimli serbestlik" terimi kullanılır (Ceza Muhakemesi Kanunu). Yine bir programda, "müebbet hapis cezası" veya "ömür boyu hapis cezası" için, "zorunlu hayat boyu hapis cezası" (*Cinayet Beni Seçti*, 16.9.2017) şeklinde yapay bir ifade kullanıldığını görmekteyiz.

Hukuki terimlerle ilgili çeviri hataları, mahkeme isimlerinin tercümesinde de karşımıza çıkmaktadır. Bir programda, "Yargıtay Mahkemesi Taylor hakkında beraat kararı verdi" (*Kan Bağları*, 22.9.2017) şeklinde bir cümle yayınlanmıştır. Yargıtay, Türkiye'deki adliye mahkemelerinin kararlarını temyiz yetkisine sahip Yüksek Mahkemenin özel adıdır. Buradaki hata, "Yargıtay Mahkemesi" yerine "Yüksek Mahkeme" veya "Temyiz Mahkemesi" ifadesi kullanılarak giderilebilir.

"Bu yüzde 100 olarak ortak kararlar verilmiş bir suçtur" (*Günah Şehrinde Adalet*, 2.10.2017) cümlesinde de, bir hukuk terimi olan "oy birliği"nin kullanılmamasından kaynaklanan yanlışlık vardır. Cümlenin "Oy birliğiyle suçlu olduğuna karar verilmişti" şeklinde çevrilmesi daha isabetli olacaktır.

5. Cümle Düzeyinde Çeviri Hataları

"Cümle bir fikir, düşünce, hareket, duygu veya hadiseyi tam olarak bir hüküm hâlinde ifade eden kelime grubudur. Hükümün genişliğine göre cümlede cümle

unsurlarından biri, birkaçı veya hepsi bulunur” (Ergin, 1962: 376). Herhangi bir unsur eksik, yanlış veya kurallara aykırı olursa cümle ifade işlevini tam olarak yerine getiremez. Bu bağlamda gözlenen çeviri hataları, cümlede anlam bütünlüğünün olmayışı, anlatım bozukluğu bulunması ve programda geçen konunun yanlış veya eksik aktarılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Cümlede anlam bütünlüğünün olmayışı, kullanılan kelime grubunun seyircinin zihninde ifade edilmek istenen anlamı çağrıştırmada yetersiz kalması demektir. “Olduğum adam için çok üzgünüm” (*Günah Şehrinde Adalet*, 9.10.2017) cümlesinde, aslında adamın sahip olduğu karakterle ilgili duygusu anlatılmaya çalışılmaktadır. Bunun yerine, “Kusura bakma ama benim huyum bu”, “Kusura bakma, ben böyle bir adamım” veya “Böyle bir karaktere sahip olmak, beni son derece üzüyor” gibi zengin mana içeren cümleler kullanılabilir.

“Kimsenin bunu görmemiş olmamasını anlayamıyorum” (*Disappeared*, 25.9.2017) cümlesinde de konuşmacı, “bunu muhakkak biri görmüştür” düşüncesiyle, durumu dolaylı yoldan olumsuz bir cümleyle ifade etmek istemiştir. Burada doğru çeviri, “Kimsenin bunu görmemiş olmasına anlam veremiyorum” olabilir.

İncirli kek tarifi yapılan bir programda, kekleri fırında pişirme süreci anlatılırken, “renkleri kızarıyordu” (*Nasıl Yapılmış*, 17.8.2017) denmektedir. Bu ifadenin doğru olduğu söylenemez; çünkü burada anlatılmak istenen, keklerin fırında kızarak pişmesidir. Cümlenin daha anlamlı olması için, “yiyeceklerin tavada kızgın yağ içinde veya ateşte kızılışarak pişmesi” anlamına gelecek şekilde, “kekler kızarıyordu” denmesi yeterlidir.

Cümlede anlatım bozukluğu da, karşılaşılan çeviri hataları arasında yer almaktadır. Örneğin, “Hastaneye benim için yaptıklarına minnettarım” (*Hayatta Kaldım*, 8.9.2017) cümlesinde, anlatım bozukluğu vardır. Burada, kişinin duyduğu “minnettarlık”, doğrudan hastaneye değil, hastanenin kendisi için yaptığı şeylere yöneliktir. Dolayısıyla cümledeki anlatım bozukluğu, ‘hastane’ kelimesine, ya iyelik eki getirilip “Hastanenin benim için yaptıklarına minnettarım” ya da -de hal eki getirilip “Hastanede benim için yapılan şeylere minnettarım” biçiminde düzeltilerek giderilebilir.

“Cinayet için dedektif Martin atanmış; ben de ona atanmıştım” (*Cinayet Beni Seçti*, 28.9.2017) ifadesinde de anlatım bozukluğu vardır. Burada söz konusu kişi, cinayetin soruşturulması için Dedektif Martin’in yetkili, kendisinin de yardımcı olarak görevlendirildiğini kastetmektedir. Böyle olunca, “Cinayeti soruşturmak için dedektif Martin ve ona yardımcı olarak da ben görevlendirilmiştik” şeklindeki çeviri daha isabetli olacaktır.

Aynı şekilde “Onun Shauna’yı vahşice öldürmüş ihtimali var mı?” (*Mezarlık Sırları*, 6.10.2017) cümlesindeki anlatım bozukluğu da, “öldürmüş olma ihtimali” veya “öldürme ihtimali” ifadesi kullanılarak giderilebilir. Aynı programdaki “Sayısız defa vurmaya devam ediyor” cümlesinde de, ‘sayısız defa’ yerine, ‘defalarca’ veya ‘durmaksızın’ kelimesi daha doğrudur.

Gramer kuralları bakımından doğru ve anlamlı gibi olmasına rağmen, cümle düzeyinde çeviri hatalarına, bazen olayın eksik veya yanlış ifade edilmesi biçiminde rastlanmaktadır. Bu noktada yanlışlık, program akışı içinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin, “Uçaktaki 140 yolcu ve mürettebatın 21’i öldü” (*Uçak Kazası Raporu*, 13.9.2017) cümlesinden bu şekliyle, iki anlam çıkarılabilir. Birincisi, “140 yolcu, 21 mürettebat toplam 161 kişi öldü”; ikincisi, “bazı yolcularla, mürettebatın tamamı 21 kişi öldü”. Programdan, bu iki anlamın da yanlış olduğu; kaptan pilotun yaralı kurtulduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda doğru ifade, “Uçaktaki 140 yolcudan 20’si ile yardımcı pilot öldü” olmalıdır.

“John Regan’ın DNA’sı Donna’nın saldırısıyla örtüşüyordu” (*Hayatta Kaldım*, 14.9.2017) cümlesinden de, saldırgan sanki Donna’yımış gibi bir anlam çıkmaktadır. Oysa Donna saldırıya uğrayan kişidir ve bu yüzden doğru çeviri, “John Regan’ın DNA’sı, Donna’ya düzenlenen saldırıya ilişkin elde edilen DNA ile örtüşüyordu” şeklinde olabilir.

“Gözlerimin üstünde kumaş vardı” (*Cinayet Beni Seçti*, 16.9.2017) ifadesi de, bu konuda verilebilecek ilginç örnekler arasındadır. İlk bakışta bir anlam verilemeyen bu cümleyle şahsın gözlerinin bağlı olduğunun anlatılmak istendiği, programın devamında anlaşılmaktadır. Dolayısıyla burada, “Gözlerim bağlıydı” şeklinde sade bir cümle kurulmalıdır.

6. Program Düzeyinde Çeviri Hataları

Çeviri hatalarının bir kısmı da, programın tamamı göz önüne alındığında ortaya çıkmaktadır. Bu konuda gözlemlenen hatalardan biri, program içi kavram standardının sağlanamamasıdır. Çeviri yaparken aynı kişi, nesne veya öge için, bütün program boyunca aynı kavramın kullanılmasına dikkat edilmesi gerekir. Bu standardın sağlanamaması, içerik hatası sayılır.

Örneğin bir programda tanıtılan aynı silah için bir yerde “mermi”, bir başka yerde “bomba” (*Geleceğin Ateş Gücü*, 20.9.2017) ifadesi kullanılmaktadır. Bunun, seyircinin zihninde anlam karışıklığına yol açacağı açıktır.

Bir başka programda, vurulan bir şahıs için, bir yerde “bir polis öldürüldü” (*Kâbusa Dönen Yolculuklar*, 22.9.2017), başka bir yerde “gardiyanın öldürülmesi” ifadesi kullanılmıştır. Bu durum, seyircide biri polis biri gardiyan iki ayrı kişinin öldü-

rüldüğü şeklinde yanlış bir algı oluşturabilir. Dolayısıyla bu programda ölen şahıs için kullanılması gereken standart ifade, –konu bir hapisanede geçtiği için– ‘gardiyan’ olmalıdır.

Köpek balıklarının tacizine maruz kalan kişilerin başına gelenleri ele alan bir belgeselde de, aynı köpek balıklarının uzunluğu için, bir yerde “6-7 feet”, bir başka yerde “6-7 metre” (*I Survived*, 31.10.2017) ifadesi yer almaktadır. Bu durum, seyircinin zihninde karışıklığa neden olacaktır.

Böyle kavram kargaşalarının anlatımın netliğini ve programın kurgusal bütünlüğünü zedeleyeceği açıktır. Çevirinin daha anlaşılır olması ve mesajın hedef kitleye açıkça iletilmesi için, metin bütünlüğü ve program akışı içinde kavram birliği önem arz etmektedir. Çünkü ele alınan olay, anlatı veya proje, ancak kullanılan kavramlarda sağlanan standart sayesinde başarılı bir çeviri metni olarak kabul edilebilir. Bu ve benzeri şekilde karşımıza çıkan program içi kavram standardının sağlanamaması, çevirinin kalitesini olumsuz etkileyen önemli bir sorun olarak değerlendirilmelidir.

Program düzeyinde gözlenen bir başka hata türü de, seslendirme metniyle kullanılan görsel materyal arasında uyum olmayışı, başka bir deyişle ekrandaki görüntü veya görsel grafik ile metnin çelişmesidir. Örneğin, bir programda ekranda grafik olarak 180 dereceden az koni şekli bulunan bir görsel materyal yer alırken, seslendirme metninde “360 derecelik bir koni” (*Geleceğin Ateş Gücü*, 20.9.2017) ifadesi geçmektedir. Bu durum, televizyon program metinlerinin çevirisinde, görsel boyutun gözden uzak tutulmamasının önemini vurgulamaktadır. Buradaki bir başka yanlışlık, “360 derecelik bir koni” olamayacağı gerçeğidir. Bundan hareketle, özgün program metninde yer alan bilime veya gerçeğe açıkça aykırı bir ifadeyi aynen çevirmek yerine, düzeltmek gerektiği söylenebilir.

Bu konuda bir başka örnek, İngilizce “choke” kelimesinin çevirisinde gözlenen yanlışlığa da değinerek verilebilir. Ekranda ölmediği görülen bir kişi hakkında bilgi verirken kullanılan ‘choke’ fiili, “Onu boğmuştu” (*Hayatta Kaldım*, 10.10.2017) şeklinde çevrilmiştir. Oysa “bir canlıyı, soluk almasına engel olarak öldürmek” (TDK Güncel Türkçe Sözlük) anlamındaki “boğmak” yerine, “öldürmeye çalıştığını” ifade edecek şekilde, “boğazını sıktı” veya “nefesini kesmeye çalıştı” denilmelidir.

Ekranda helikopter olduğu görülen cisim için “uçak sesi” (*Tam Paçayı Kurtarıyorum ki*, 5.10.2017) ifadesinin kullanılması da, bu konudaki bir başka örnektir.

7. Ölçü Birimlerinde Gözlenen Çeviri Hataları

Ölçü birimleriyle ilgili çeviri hatalarını iki grupta toplamak mümkündür. Bunlar-

dan biri, belirtilen birimlerin programda kastedilen veya gerçekte içerdiği manayı ifade etmekten uzak olmasıdır. Bu konuda ilginç bir örnek, konuşmacının, programda uçağın düşerek bir ağaca çarptığını anlatırken kullandığı, “Saatte 70 feet’lik bir hızla çarptık” (*Hayatta Kaldım*, 8.9.2017) cümlesidir. Burada sürat için kullanılan “saatte 70 feet”, uçak için gülünç sayılabilecek derecede çok düşük bir hızdır. Programdaki uçak, iki kişilik küçük bir uçak olduğundan, doğru ifade ‘saatte en az 70 kilometre’ şeklinde olmalıydı.

Ölçü birimlerinin yanlış çevirisine, seslendirme metniyle görsel materyal arasında çelişki olması biçiminde de rastlanabilmektedir. Örneğin, ekrandaki tartıda 2,1 kg olduğu görülen ifade, “iki kilo bir gram” (*Dubai Havaalanı*, 5.10.2017) biçiminde tercüme edilmiştir. Bu hatalı ifadenin doğrusu, 2 kilo 100 gramdır.

Bu bağlamda bir noktanın altının çizilmesi gerekir kanaatindeyiz. Program metinlerinde geçen ölçü birimleri, genellikle özgün metindeki şekliyle aynen tercüme edilmektedir. Türkiye’de kullanılmayan ölçü birimleri, yabancı film ve programlarda 30 feet, 3 galon, 25 mil, Manhattan Adası büyüklüğünde vb. şeklinde aynen aktarılmaktadır. Kaynak dildeki metnin anlam yükünün bütünüyle hedef dile aktarılabilmesi ve Türk seyircide ölçü algısının sağlıklı bir şekilde oluşturulabilmesi için, ölçü birimleri de ülkemizde kullanılan birimlere uyarlanarak tercüme edilmelidir. Şüphesiz bu seyircide daha bildik bir çağrışım oluşturacaktır.

8. Seslendirme ve Vurgulama Hatalar

Bu durum, Türkçe kelimeleri seslendirirken telaffuz kurallarına uyulmaması ve yabancı kelimelerin yanlış seslendirilmesi şeklinde gözlenmektedir.

Türkçe kelimelerin telaffuzuna ilişkin hatalardan biri, ünlü düşmesi kuralına uyulmamasıdır. Bir programda, “gövdenin, göğüs ve pelvis bölgeleri arasındaki kısmı, karın” (*Adfi Tıp Sözlüğü*) anlamındaki “batın” kelimesi, -in/in iyelik eki almış hâliyle kullanılırken, ünlü düşmesiyle doğru şekli olan batnın değil de, “batnının” (*Acil Serviste İlk Saat*, 4.10.2017) biçiminde seslendirilmiştir. ‘Batnının’ ifadesi, “yön” belirten “batı” kelimesinin -in/in eki almış hâlidir. Burada “batnın” kelimesi -in/in eki alırken ünlü düşmesi olur; dolayısıyla kelime “batnın” şeklinde seslendirilmiştir.

Seslendirme konusundaki bir diğer hata ise, ünsüz türemesi yapılması gereken yerde bu kurala uyulmadığında ortaya çıkmaktadır. “Bence çok fazla sıırı var” (*Mezarlık Sırları*, 29.9.2017) cümlesindeki “sırı” ifadesinin, ‘sırrı’ şeklinde, ünsüz türemesi yapılarak seslendirilmesi gerekir.

Türk dilini doğrudan ilgilendirmese de, programlarda yabancı kelime veya kısaltmaların telaffuzu konusunda da hatalara rastlanmaktadır. Bir programda, QAN-

TAS Havayolları firmasının adı doğru hâliyle “kantas” olması gerekirken, “kuan-tas” (*Uçak Kazası Raporu*, 17.8.2017) şeklinde, ABD’nin Illinois eyaleti, doğru şekli “ilinoi” yerine “ilinioiz” (*I Survived*, 1.11.2017) şeklinde yanlış telaffuz edilmiştir.

Bu bağlamda, cümlelerde çeviriden kaynaklanan vurgulama hatalarına da değin-mek yerinde olacaktır. Türkçede cümlelerin normal vurgusu fiilin önündeki ögede bulunur (Ergin, 1962: 377). Buna çeviri sırasında dikkat edilmesi gerekir. Örne-ğin, “İnsanlar onun hâlâ bildikleri konusunda şüpheli” (*Kan Bağları*, 1.10.2017) şeklinde çevrilen cümlede vurgulama hatası mevcuttur. Burada söz konusu kişi hakkında uzun süredir bir şüphe bulunduğu kastedildiği için, cümle “hala” keli-mesi vurgulanarak, “İnsanlar onun bildikleri konusunda hâlâ şüpheli” şeklinde düzeltilmelidir.

Aynı kanaldan bir başka programda geçen “Yoksa bu o aileyi hedef almış mıdır?” (*Kusursuz Cinayet*, 5.10.2017) cümlesindeki vurgulama hatası da, “Yoksa bu, o aileyi mi hedef almıştır?” şeklinde düzeltilebilir.

Vurgulama hataları, bazen “Ölü bir eş ve kocası cinayetle suçlanıyor” (*Gerçek Kâbuslar*, 7.10.2017) cümlesinde olduğu gibi, seyircide yanlış algı oluşturacak ölçüde anlam kaymasına bile yol açabilmektedir. Duraklamadan ve vurgusuz olarak seslendirildiği için, bu cümleye, “ölen eşle kocasının cinayetle suçlandığı” şeklinde yanlış bir anlam yüklenmiştir. Oysa burada “bir kocaya eşini öldürdüğü suçlaması” yöneltilmektedir. Bu durumda, ya cümlelerin duraklama ve vurgulama yaparak “Ölü bir eş... ve kocası cinayetle suçlanıyor” şeklinde seslendirilmesi ya da “Ölü bir eş... ve cinayetle suçlanan bir koca” veya “Ölü bir eş ve cinayetle koca-sı suçlanıyor” şeklindeki çeviri seçeneklerinin değerlendirilmesi gerekir.

“Acaba kızının gerçek katili mi yakalanmıştır?” (*Angie Dodge’u Kim Öldürdü*, 12.9.2017) cümlesi yerine, vurgulanmak istenen durum için, “Acaba yakalanan, gerçekten kızının katili miydi?” şeklinde bir cümle daha isabetli olacaktır.

9. Sonuç ve Tavsiyeler

Programlarda tercüme hatalarına, özellikle hukuk ve teknik terminoloji gibi spe-sifik alanlarla, Türkçe deyimler konusunda daha sık rastlandığı söylenebilir. Bu bakımdan, bu alanlardaki çeviri metinlerinin konunun uzmanları tarafından da gözden geçirilmesi, hataların önlenmesine önemli katkı sağlayacaktır.

İzlenen programlardaki çeviri hatalarının önemli bir kısmının, çağrışım ilişkisi için-de bulunan kelimelerin karıştırılmasından kaynaklandığı gözlenmiştir. Bu nedenle çevirmenlerin, ses ve şekil yapıları, aynı kökten türetilen anlam ve kavram ya-kınlığı bakımından çağrışım ilişkisi taşıyan kelimeler konusunda çok iyi bilgi sa-hibi olmaları gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu tür hataların giderilmesi için, çeviri

metinlerinin deneyimli redaktörlerin incelemesinden geçirilmesi, bir çözüm yolu olabilir.

Bazı gülünç çeviri örneklerine bile rastlandığı gerçeğinden hareketle, program ve film metni tercümelerinin, çeviri tekniğinde tecrübe sahibi, kaynak dil, Türkçe ve Türk kültürü konusunda yetkin, uzman çevirmenlere yaptırılması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Çeviri sırasında, programın özgün metninde yer alsa da, bilime veya gerçeğe aykırı bir ifade, gerektiğinde sorgulanabilmeli ve doğru şekli araştırılarak düzeltilmelidir.

Özellikle televizyon programı metinleri tercüme edilirken, görsel boyutun da gözden uzak tutulmaması önem taşımaktadır.

Yabancı kaynaklı programların ekranlardan Türkçenin özellikleri ve kuralları bozulmadan doğru, güzel ve anlaşılır şekilde yansıtılabilmesi, çalاکalem, hatalı veya eksik çevirilerle değil, ancak deneyimli ve profesyonel çevirmenlerin dilimizin en-gin güzelliklerini sergileyen metinleri sayesinde mümkündür.

Kaynakça

- Acil Serviste İlk Saat.* (Belgesel). Discovery Channel. (4.10.2017).
Adalet Bakanlığı Hukuk Sözlüğü. <http://www.sozluk.adalet.gov.tr>.
Adli Tıp Sözlüğü. <http://www.abchukuk.com/cezahukuku/adli-tipsozlugu.html>.
Adnan Syed. (Belgesel). IDx, (3.10.2017).
 Akay, Recep. (2002). "Edebiyat Tarihinde Çevirinin Önemi", *Kuramsal ve Uygulamalı Çeviri Sorunları Sempozyum Bildirileri, 3-4 Kasım 2000*, Bursa: Ankara Üniversitesi TÖMER. s. 26-31.
 Aktaş, Tahsin. (1996). *Çeviri İşlemine Genel Bir Bakış*. Ankara: Orsen.
Aldanış. (Belgesel-Drama). IDx, (1.10.2017).
Angie Dodge'u Kim Öldürdü. (Belgesel-Drama). IDx, (12.9.2017).
Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. TDK. <http://tdk.gov.tr>.
Büyük Türkçe Sözlük. TDK. <http://tdk.gov.tr>.
Ceza Muhakemesi Kanunu. (17 Aralık 2004). *Resmî Gazete*, 25673.
Chandra Levy. (Belgesel). IDx. (10.10.2017).
Cinayet Beni Seçti. (Belgesel-Drama). IDx. (16.9.2017).
Cinayet Beni Seçti. (Belgesel-Drama). IDx. (28.9.2017).
Cinayet Masası Benim. (Belgesel-Drama). IDx. (28.9.2017).
Cinayet Masası Benim. (Belgesel-Drama). IDx. (12.10.2017).
Cold Case Files. (Belgesel). Lifetime. (18.8.2017).
Cold Case Files. (Belgesel). Lifetime. (14.9.2017).
Cold Case Files. (Belgesel). Lifetime. (29.10.2017).
Deadly Wives. (Belgesel-Drama). Lifetime. (17.9.2017).
Deadly Wives. (Belgesel-Drama). Lifetime. (10.10.2017).
Disappeared. (Belgesel-Drama). IDx. (25.9.2017).

- Disappeared.* (Belgesel-Drama). IDx. (8.10.2017).
- Downtown Shabby.* (Belgesel). Lifetime. (7.10.2017).
- Dubai Havaalanı.* (Belgesel). National Geographic. (5.10.2017).
- Ergin, Muharrem. (1962). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, No: 785.
- Geleceğin Ateş Gücü.* (Belgesel). Discovery Science. (20.9.2017).
- Gerçek Kâbuslar.* (Belgesel-Drama). IDx, (7.10.2017).
- Göktürk, Akşit. (1994). Çeviri: *Dillerin Dili*. (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Günah Şehrinde Adalet.* (Belgesel-Drama). IDx. (2.10.2017).
- Günah Şehrinde Adalet.* (Belgesel-Drama). IDx. (9.10.2017).
- Güncel Türkçe Sözlük.* TDK. <http://tdk.gov.tr>.
- Güzellik Kraliçesi Cinayetleri.* (Belgesel-Drama). IDx. (13.10.2017).
- Hayatta Kaldım.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (8.9.2017).
- Hayatta Kaldım.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (14.9.2017).
- Hayatta Kaldım.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (10.10.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (10.10.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (16.10.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (19.10.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (25.10.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime, (31.10.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime, (1.11.2017).
- I Survived.* (Belgesel-Drama). Lifetime. (3.11.2017).
- Kâbusa Dönen Yolculuklar.* (Belgesel-Drama). National Geographic. (22.9.2017).
- Kan Bağları.* (Belgesel-Drama). IDx. (22.9.2017).
- Kan Bağları.* (Belgesel-Drama). IDx. (1.10.2017).
- Kuran, Nedret Pınar. (1993). *Kültürlerarası İletişim Aracı Olarak Çeviri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Kusursuz Cinayet.* (Belgesel-Drama). IDx. (29.9.2017).
- Kusursuz Cinayet.* (Belgesel-Drama). IDx. (30.9.2017).
- Kusursuz Cinayet.* (Belgesel-Drama). IDx. (5.10.2017).
- Magazin.* (Belgesel). IDx. (10.10.2017).
- Mezarlık Sırları.* (Belgesel-Drama). IDx. (16.9.2017).
- Mezarlık Sırları.* (Belgesel-Drama). IDx. (22.9.2017).
- Mezarlık Sırları.* (Belgesel-Drama). IDx. (29.9.2017).
- Mezarlık Sırları.* (Belgesel-Drama). IDx. (6.10.2017).
- Nasıl Olur.* (Belgesel). Discovery Channel. (26.9.2017).
- Nasıl Yapılmış.* (Belgesel). Discovery Channel. (17.8.2017).
- Öldüren Karşılaşmalar.* (Belgesel-Drama). IDx. (7.10.2017).
- Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun. (3 Mart 2011). *Resmî Gazete*. 27863.
- Saklanacak Yer Yok.* (Belgesel-Drama). IDx. (29.9.2017).
- Savory, Theodore. (1961). *Tercüme Sanatı*. Prof. Hâmit Dereli (çev.). Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Senin İçin Öldürürüm.* (Belgesel-Drama). IDx. (13.9.2017).
- Sesli Sözlük.* <https://www.seslisozluk.net>.
- Sosyete Sırları.* (Belgesel-Drama). IDx. (2.10.2017).

- Sosyete Sırları*. (Belgesel-Drama). IDx. (5.10.2017).
Şeytan Ayrıntıda Gizlidir. (Belgesel-Drama). IDx. (1.10.2017).
Tam Paçayı Kurtarıyordum ki. (Belgesel-Drama). IDx. (5.10.2017).
Tam Paçayı Kurtarıyordum ki. (Belgesel-Drama). IDx. (6.10.2017).
Tam Paçayı Kurtarıyordum ki. (Belgesel-Drama). IDx. (8.10.2017).
Tam Paçayı Kurtarıyordum ki. (Belgesel-Drama). IDx. (9.10.2017).
Tam Paçayı Kurtarıyordum ki. (Belgesel-Drama). IDx. (13.10.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (17.8.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (18.8.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (13.9.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (2.10.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (3.10.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (8.10.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (9.10.2017).
Uçak Kazası Raporu. (Belgesel). National Geographic. (16.10.2017).
Yer Yarıldı İçine Girdi. (Belgesel-Drama). IDx. (11.10.2017).

Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tarihsel Bir Yaklaşım Denemesi

İBRAHİM YENEN

Öz

Bu makale, tarihsel kronoloji dikkate alınarak Türk Sinemasındaki “din adamı” tiplerini değerlendirmektedir. Araştırmanın temel bulguları Türk sineması örnekleri arasında, içerisinde din adamı karakteri bulunan film örneklerinden elde edilmiştir. Çalışmanın veriler açısından sonuçlarına bakıldığında Türk sinemasında din adamı karakterinin üç farklı dönemde üç farklı sınıflama ile değerlendirilebileceği anlaşılmaktadır. Bu üç farklı sınıflamanın “dışlanmış din adamı”, “daraltılmış din adamı” ve “kabullenilmiş din adamı” şeklinde olduğu kabul edilmiştir. Özellikle 2000’li yıllar Türk sinema örneklerinin farklı din adamı tipolojisinin oluşturulmasına imkân verdiği tespit edilmiştir. Buna göre 2000’li yıllar Türk sinemasında “yobaz imam”, “geleceksel imam” ve “modern imam” olarak üç farklı tipoloji geliştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Din, Din Adamı, Karakter, Temsil

An Historical Approach to the Specification of Religious Men in Turkish Cinema

İBRAHİM YENEN

Abstract

This article evaluates the “cleric” types encountered in Turkish cinema considering the historical chronology. The main findings of the study were obtained from the samples of Turkish cinema samples, including cleric characters. When we look at the results of the study in terms of the data, it is understood that the character of the cleric in Turkish Cinema can be evaluated with three different classification in three different periods. It is accepted that these three different classifications are in the form of “excluded clergy,” “narrowed clergy,” and “accepted clergy.” Especially in the years of 2000, it has been determined that the samples of Turkish Cinema allow the formation of different clerical typology. According to this, three different typologies were tried to be developed as “bigot imam”, “traditional imam” and “modern imam” in Turkish Cinema in 2000’s.

Key Words: Turkish Cinema, Religion, Religious Man, Character, Representation

1. Giriş

İnsanların başkalarıyla ilişkili olarak elde ettikleri ve tepki gösterdikleri süreci ifade eden toplumsal etkileşim, statü ve rol gibi önemli kavramlarla sosyal gerçekliği yapılandırmaktadır. Çünkü toplum üyeleri, bireysel durumlarını anlamlandırmak için bu toplumsal yapıya dayanmaktadırlar. Böylece insanlar gündelik hayatlarını sahip oldukları sosyal konumlarını kullanarak inşa etmektedirler. Zira statü, başkalarıyla geliştirilecek ilişkinin niteliğini belirleyen sosyal kimliğin parçasını oluşturmaktadır. İkinci önemli sosyal yapı olarak rol ise belirli bir toplumsal statüye sahip bireylerden beklenen davranış kalıplarını ifade etmektedir. Çünkü bütün statüler, konumuna uygun bir rolü gerektirmektedir. Gündelik hayatın dinî anlamlarını inşa eden bölümleri için de statü ve rol kavramları önemli görünmektedir. Toplumsal alanın bir parçası olarak dinî alan da belirli statü ve roller çerçevesinde şekillenmektedir. Hoca, imam, müftü, şeyh, seyit, şerif, molla ve âlim gibi kavramlar, ülkemizde yaygın olarak kullanılan dinî statü tiplerini oluşturmaktadır. Bu kavramların meydana getirdiği dinî statüleri belirli şartları dikkate alarak genel olarak din adamı kategorisi başlığı altında değerlendirmek mümkündür.

Din adamı kavramının pratik güncel kullanımının yansımalarını değerlendirebilmek için öncelikle söz konusu kavramın toplumsal tarihine kısaca göz atmak gerekecektir. İslam dini literatüründe din işleriyle meşgul olan kimselerin ayrıcalıklı bir statüye sahip olmadıklarını vurgulamak amacıyla “din adamı” sınıfının yokluğu sıklıkla ifade edilmiş olsa da reel-teolojik yapılanmanın bu şekilde teşekkül etmediği görülmektedir. Klasik dönem Osmanlı toplumunda ilmiye sınıfından beslenen dinî bürokrasinin temel aktörleri (kadı, naib, subaşı, müftü vb.), dinsel alanın dışında sosyal ve ekonomik alanlarda da siyasal merkez politikalarının uygulayıcısı konumunda idiler (Okumuş, 2005: 109). Bu şekliyle kamusal işlerde de etkin bir şekilde yetki sahibi olan dinî aktörler, idari görevli ve sorumluluk sahibi kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu durum, Osmanlı siyasal yapılanması içerisinde kısaca “ulema” olarak adlandırılan dinî kişilikleri, din adamı kategorisinde değerlendirmeye imkân vermemektedir. Çünkü klasik Osmanlı devlet örgütlenmesinde dinî olanla olmayan belirgin hatlarla ayrılmamıştır. Din ve dünya alanlarının birbirinden ayrılmamasında temel etken ise devlet işlerinin sürekliliğine yapılan vurgudur. Dolayısıyla “ulema”nın görev tanımı da süreklilik arz etmesi gereken siyasal paradigmaya sağladıkları katkılarla ortaya çıkmaktadır. Bu katkılar ise ulemanın devlet işlerini dinî anlamda “meşrulaştırması” ile gerçekleşmektedir (Taş, 2005: 85). Yönetimsel unsurların dinî gerekçelerle temellendirilmesine önem atfeden siyasal bir düzende ise dinî kişiliklerin ayrıcalıklı bir statü kazanmaları kaçınılmaz görülmektedir (Okumuş, 2005: 112).

Ancak devletin siyasal, sosyal ve ekonomik uzanımlarının işlerliğiyle doğrudan veya dolaylı yollarla sağlanan bu itibarın, sistemin aksamaya başlamasından da etkilenmemesi mümkün görünmemektedir. Nitekim klasik Osmanlı dönemi siyasal ve ekonomik yapılanmasının tarihsel yeterliliğini yitirmeye başlamasıyla kendisini her alanda hissettiren sorgulamalar gündeme gelmiştir. On sekizinci yüzyıl başlarıyla tarihlenen yapısal manevraların merkezinde yer alan ilmî, dinî özneler, farklı sebeplerle geçirdiği dönüşümler dolayısıyla bu arayış çabalarının karşısında pozisyon almış veya almak zorunda bırakılmıştır. Çünkü varlığını dayatan yenilenme ihtiyacının kurumsal transferlerle gerçekleşmeyeceği, çeşitli tecrübeler sonucu anlaşılmıştır. Hâliyle “zamanın gerisinde kalmama” çabalarının seyri, egemen zihniyet kodlarının değiştirilmesine yönelmiştir. Ancak, sahip olunması arzu edilen bu yeni siyasal ve kültürel kodların şifreleri ise toplumsal mirasın yapısıyla farklılık göstermektedir. Dolayısıyla geri kazanılmak istenilen kendinden menkul ve kendine yeterli geçmişin toplumu kuşatan bütün alanlarındaki meşruiyet kaynağı olarak işlev gören dinsel referansların etkinliği, değişmeye başlamıştır. Üç yüz yıllık reformasyon çabalarında dinin bireysel temsilcileri ve toplumsal uzanımları, bu değişim taleplerinin genellikle karşısında yer alarak ortaya çıkmış görünmektedir. Fakat özellikle Tanzimat sonrası dönemin ilmî, dinî temsilcileri, devletin ve kendilerinin bekasını sağlayacak formülü, başlatılan köklü değişikliklerin yaygınlaştırılması ve tamamlanmasında görmeye başlamışlardır (Cihan, 2004: 273).

Toplumsal pratikler veya kültürel algılamalar ile tesis edilen bu ön kabul, köklü devlet geleneğinin yapılanmasında Cumhuriyet’in sonrasında sabit bir gerçeklik olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Kaldı ki bu dönemde benimsenen çağdaş medeniyet seviyesine erişme hedefi, keskin bir zihinsel dönüşümü gerektiriyordu. Bu dönüşümün motor gücü ise meşruiyetini kaybettiğine inanılan tarihsel ve kültürel değerlerden değil, yeni bir hamle için gerekli olduğuna inanılan bilimsel olgulara dayanıyordu. Bunların başında ise din ve devlet ilişkilerinin birbirinden ayrılması yer almaktaydı. Çünkü dönemin egemen önderleri, çağcıl düzenden uzak kalmamak için daha önce gerçekleştirilen siyasal ve kültürel ilerleme hamlelerinin akamete uğramasının en önemli nedenini, din-devlet ilişkilerinin düzensizliğinde görüyorlardı. Böylece Türk modernleşmesinin bu evresini oluşturan Türk aydınlanma zihniyetinin teşekkül arayışlarında dinin konumunun yeniden belirlenmesine ihtiyaç duyulmaktaydı. Çünkü bu yerel aydınlanma teşebbüsünün fikrî temelleri Batı’nın bilim ve tecrübe birikimine dayanmaktaydı. Bu birikimin dinî algı boyutu ise bilimsel pozitivizmin hayatın her alana uygulanması sonucu şekillenmişti. Yani Batı’nın kendi tarihsel serüveni içerisinde Rönesans, reform ve Aydınlanma gibi kavramsal dönemlendirmelerin hedefi, dinî statülerin (Kilise) etkinlik alanlarını sınırlamaya yönelikti. Zira Kilise, başta devlet olmak üzere sosyal, siyasal ve kültürel hayatın temel dinamikleri üzerinde etkin bir güce sahipti. So-

nuçta Batı, kendi tekâmül sürecini Kilise'yi devre dışı bırakan bir formülle tamamladı ve bu sürecin sonunda başta insan hak ve hürriyetleri olmak üzere önemli ekonomik ve bilimsel gelişmeleri gerçekleştirebildi. Bu gerçekleştirilmiş tarihsel başarının anahtar kavramı ise din-devlet ilişkilerinin yeniden ve farklı bir şekilde düzenlenmesiydi. Toplumsal ve siyasal hayatın her alanında başarılı olmuş bu süreç, aynı zamanda "modernleşme/çağdaşlaşma/Batılılaşma" kavramlarıyla imgeleştirilerek ulaşılmaması gereken temel seviye olarak belirlenmiştir.

Çağdaşlaşmanın Türkiye seyrinin başat fraksiyonları ise Batılı tarihsel sürecin takip edilmesiyle bu sürecin sonunda ulaşılan istendik seviyeye gelineceğini benimsemişlerdi ve bu çağdaşlaşma/modernleşme/Batılılaşma hamlesinin Türkiye yorumunun belirgin özelliği ise Batı'da olduğu gibi din ve temsilcileri din adamlarının siyasal, sosyal ve kültürel alanlardaki etkinliğini sınırlamalarıdır. Konunun çözüme kavuşturulması gereken noktası ise din-devlet ilişkilerinin niteliğidir. Saltanatın kaldırılması, halifeliliğin ilgası ve Diyanet İşleri Reisliğinin tesisi gibi bazı köklü reform örnekleri bu ilişkinin niteliğini ortaya çıkarmaya başlamıştır. Ancak, 1937 yılından itibaren Türk modernleşmesinin din-devlet ilişkilerinde laikliği resmî bir kimlik olarak sahiplenmesi bu ilişkinin içeriğini sorunsallaştırmıştır. Çünkü laik bir devlet örgütlenmesi içerisinde resmî bir din kurumunun yer alması, laikliğin niteliği tartışmalarını gündeme getirmiştir. Ancak, bu tartışmalar, bütün tarafların kendi tezlerinin inka ediciliğinden ziyade "Türk tecrübesi" açıklamasıyla genel bir kabul görme eğilimi göstermiştir.

Neticede din-devlet ilişkileri çerçevesinde Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren benimsenen yeni politikalar gereğince dinî statüler "din bürokrasisi" içinde yeniden organize edilmiştir (Dursun, 1992: 175). Bu yeniden düzenleme iki önemli ayrıntıyı içermektedir. Birincisi, geçmişte toplumsal ve siyasal hayatın genelinde söz sahibi olan dinî statülerin şimdi sınırları tanımlanmış bir "alan"la devlet bürokrasisine dâhil edilmiştir (Kara, 2008: 58-61). Din bürokrasisinin düzenlenmiş bu yeni şekli, "Diyanet İşleri Reisliği" ismiyle teessüs ettikten sonra "Diyanet İşleri Başkanlığı" olarak varlık alanını devam ettirmektedir (Gözyayın, 2009: 69). İkincisi ise teşekkül eden bu yeni dinî bürokrasi kendisini besleyecek geleneksel eğitim tabanından ayrıştırılmıştır. Yeni bir zihniyetle şekillendirilen bu yeni din bürokrasisi, devamlılığını sağlamak amacıyla "İmam-Hatip Mektepleri"nin açılmasına karar verilmişse de bu mektepler öğrenci yetersizliği sebebiyle 1930 yılında kapatılmıştır. Ancak, 1949 yılında tekrar "İmam-Hatip Kursları" ismiyle öğrenim faaliyetlerine başlamış ve bu kurslar zaman içerisinde "İmam-Hatip Okulları"ndan "İmam-Hatip Lisesi"ne dönüştürülmüştür (Çakır, 2004: 57-64). Dolayısıyla ilköğretim ve yükseköğretim seviyesinde din eğitimi sürecini tamamlayan bir öğrenci, Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesinde çalışmak için yeterli dinî bilimsel birikime sahip kabul edilmektedir.

Din bürokrasisinin bu şekilde örgütlenmesi, dinî statülerin “din adamı” adı altında sınıfsal olarak tanımlanmasını da engellemiş görünmektedir. Çünkü bu hâliyle din işleriyle ilgili herhangi bir kimse bürokrasi düzeneği içerisinde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bürokratik örgütlenmede farklılaşan unsur ise resmî “görev”lerle belirginleşmektedir. Bu sebeple din bürokrasisinin insan unsuru da “din görevlisi” sıfatıyla tanımlanabilmektedir. Sonuç olarak geleneksel dinî jargon içerisinde kutsal ve sınıfsal anlamda bir ayrıcalığa prim vermemek amacıyla kullanılması uygun görülmemeyen “din adamı” kavramı, aynı amaçla fakat farklı bir zihniyetle “din görevlisi” kavramıyla karşılanmaya çalışılmıştır.

Bu kavramsal çerçeve neticesinde “din adamı” kavramı, genel olarak resmî ve resmî olmayan bir mesleki statüyü tanımlamak amacıyla kullanılacaktır. Sonuç olarak “din adamı” olarak tanımlanan kavram, toplumsal hayatın farklı alanlarda ortaya koyduğu değişik davranış kalıplarıyla bir kimlik inşa edilmesine sebep olmaktadır. Oluşan bu kimliğin temel içeriğinin, din görevlisinin toplumsal fonksiyonlarından kaynaklandığı anlaşılmaktadır (Buyrukçu, 1995: 335). Ancak bu kimlik, sadece toplumsal işlevin tezahürleriyle sınırlı kalmamış sosyal, ekonomik ve ideolojik yüklemelerle de inşa edilmiştir. Sonuçta içsel ve dışsal sebeplerle oluşturulan din adamı kimliği, farklı sosyal ve kültürel ürünlerin kullandığı bir unsur olarak da karşımızda durmaktadır.

Türk sinema tarihi içerisinde din adamı olgusunu farklı dönem, zihniyet ve yönetmen bakış açılarını temsil etmesi açısından üç kategoride incelemek mümkündür. Aslında bu kategori, Türk sinemasında din temsilleri için kullanılabilir ölçüye uygun bir tanımlama olacaktır.

A. 1922-1960 yılları arasında kültürel modernleşmesinin dine yaklaşım tarzına uygun olarak özellikle Kurtuluş Savaşı dönemini konu alan filmlerde temsil edilen “**dışlanmış din adamı**” tiplemesi.

B. 1960-2000 yılları arası Türk sinemasının akım, tür, dönem ve yönetmen sineması ürünlerinde temsil edilen geleneksel halk dindarlığının yozlaşmış karakteri olarak “**daraltılmış din adamı**” tiplemesi.

C. 2000’li yıllardan sonra örnekleri çoğalan Türk sinemasında temsil edilen sosyal hayatın bir gerçekçi aktörü olarak “**kabullenilmiş din adamı**” karakteri.

2. Türk Sinemasında Din Adamı Tipleneleri

2.1. Dışlanmış Din Adamı Tiplenmesi

Konusunu genellikle romanlardan alan ilk dönem (1922-1960) Türk filmlerinde, kahraman karşısındaki ana karakter olarak tasvir edilen din adamı tiplenmesi, toplumsal hayat düzenlemesinde kendisine yer bulmakta zorlanan bir kişiliktir. Dinin, siyasal ve kültürel hayatta son iki yüz yıllık gerilemenin başlıca sebeplerinden biri olarak algılanması sebebiyle dinî aktörler de gerilemeyi temsil eden “gerici” karakterler şeklinde değerlendirilmiştir. Fakat dönemin yönetici seçkinleri, ‘gerileme’ ve ‘gericilik’ metaforlarıyla gündeme gelen dinin, özü itibarıyla “iyi bir şey (ilerletici)” olduğunu ancak, zihniyeti bozulmuş kişiler tarafından “kötü bir şey (geriletici)”e dönüştüğünü kabul etmişlerdir. Bu düşüncelerle toplum hayatının vazgeçilmez unsuru olarak gördükleri din ve din işlerini de siyasal-sosyal ve kültürel yeniden yapılanma çerçevesinde Diyanet İşleri Başkanlığı kurumuyla düzenleme yoluna gitmişlerdir. Böylelikle din, hurafe ve batıl inançlara göre değil, bilimsel verilerle dinî bilgi üreten ve toplumu aydınlatan bir kurumsal yapıya kavuşturulmuştur. Burada dikkatimizi çekmesi gereken nokta şudur: yönetici seçkinlerin din algısı iki boyutu içermektedir. Birincisi, Osmanlı devletinin özellikle son iki yüz yılda din eğitimi ve din bürokrasisi işlevlerinin aşınması sonucu toplumsalı yakalayabilen “sahih” dinî bilgi üretilmemesidir. Böylece tekke ve tarikatlar aracılığıyla üretilen hurafe ve bidatlara dayalı dinî bilgiler halk dindarlığın esasını teşkil etmektedir. İkincisi ise dinin asıl kaynaklarına dayalı bilgi üretimi, tarihin belirli bir döneminde sabitlenmiş olduğu için din ve dindarlık anlayışını “reform” etmek gerekmektedir. Fakat bidat ve hurafelerden temizlenmiş ve toplum kalkınmasına engel olmayacak şekilde düzenlenmek istenen din, aynı zamanda yeni siyasal yapılanmaya karşı girişilen eylemli muhalefet (ayaklanma, isyan vb.) hareketlerinin referans aldığı bir olguya dönüşmüştür. Bu hâliyle din, muasır medeniyet seviyesine ulaşmayı hedeflemiş siyasal yapılanmaya karşı çıkan hareketleri motive etmesi sebebiyle “çağdaşlık karşıtı (gerici)” özelliğiyle anılmaya devam etmiştir.

Sonuç olarak Cumhuriyet’in ilk yıllarında dinin hem reforme edilmesi gereken özellikleri hem de yeni siyasal paradigmaya karşı iktidar aracı olarak kullanılmak istenmesi sebebiyle merkezin “dışında” kontrol edilmesi gereken bir olguyu temsil ettiği ifade edilebilir. Siyasal reflekslerden bağımsız yönelişlerine sahip olmasının düşünülmesi mümkün görünmeyen ilk dönem Türk sineması da dinin toplumsal temsilini aynı özelliklerle din adamı karakteri aracılığıyla perdeye taşımıştır.

İlk dönem Türk sinemasında gözlenen din adamı temsili, siyasal ve toplumsal merkezin inşasında “dışlanmış” bir karakterle ortaya çıkmaktadır. Fakat bu noktada Karakaya tarafından vurgulanan din adamı kavramının tekabül ettiği karşılık dikkat çekmektedir:

Bu bağlamda Türk toplumsal yapısı içerisinde kökleşen “din adamı” kavramı daha çok, halkın peşinden gittiği veliler, şeyhler, cinci ya da muskacı hocalar olarak ön plana çıkmaktadır... Devletin tayin ettiği eğitimli imamlar çoğunlukla bu kavramın dışında tutulmuştur. Ancak, genel olarak Türk filmlerinde din adamı olarak bu cinci, büyücü ya da muskacı tiplerin öne çıkarıldığını ifade edebiliriz (Karakaya, 2008: 114).

Zira *Nur Baba* (Boğaziçi Esrarı-1922) filminde hikâye edilen gerçek işlevinden uzaklaşmış tekkenin şeyhi, yukarıda bahsedilen hurafelere dayalı köhneleşmiş bir dinî hayatın temsilcisi olmasıyla toplumsal hayatın dışında temsil edilmektedir. Aynı şekilde Kurtuluş Savaşı yıllarında sağladıkları katkılar kayıtlara geçmesine rağmen yeni yönetime karşı ortaya çıkan ayaklanma girişimlerinin (özellikle Şeyh Said isyanı) dinî referanslara sahip görünmesi, din adamlarının “hain” tanımlanmasıyla siyasal hayatın dışında temsil edilmesine yol açmıştır. Özellikle Muhsin Ertuğrul sinemasında belirginleşen bu durum, *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1929), *Bir Millet Uyanıyor* (1932) ve *Ayranoz Kadısı* (1938) filmlerinde görülebilmektedir. Aynı şekilde *Vurun Kahpeye* (1949) filminde de, modernliğin ve Batılı hayat tarzının temsilcisi olan öğretmen (Aliye) karşısına şahsi menfaat temin etmek için dinî duygulardan istifade eden hatta ihtirası uğruna işgalci güçlerle iş birliği yapan vatan haini hoca (Hacı Fettah) tiplemesi yerleştirilerek din adamının statüsü sosyal hayatın “dışında” ve “dışlanmış” bir konumda temsil edilmiştir.

2.2. Daraltılmış Din Adamı Tiplemesi

Genel bir tarihsel sıralamayla 1922-1960 yılları arası Türk sinemasında dışlanmış bir karakter olarak tanımladığımız din adamı temsilleri, 1960-2000 yılları arasında ise dinsel ve toplumsal işlevleri belirli konularla sınırlandırılarak “daraltılmış” bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Toplumsal hayat içerisinde dinî alanın daraltılması, din anlayışının farklılaşmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim bilginin toplumsallaşmasında önemli bir aracılık görevi üstlenen aydınlar (entelektüeller), farklılaşan din anlayışa örneklik teşkil etmektedir. Türk aydınının din anlayışının kaynaklarını “Hristiyan teolojisi”, “Aydınlanma”, “pozitivizm”, “ateizm”, “tarihî materyalizm”, “oryantalizm” ve “varoluşçuluk” gibi etkenler olarak belirleyen Subaşı, bu kaynaklar ışığında yapılan değerlendirmelerin de “dinden bağımsız bir kanaatin” yorumlarına benzeyeceğini ifade etmektedir (Subaşı, 1996: 134). Sanat ve kültür anlamında Türk sineması örnekleriyle ortaya çıkan yönetmenler, aynı zamanda aydın veya entelektüel olarak değerlendirildikleri için din hakkındaki kanaatleri de bahsedilen kaynaklardan beslenmektedir. Dolayısıyla Türk sinemasında rastlanan din temsilleri de bu düşünme biçimlerine uygunluk gösterecektir. Zira özellikle 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında etkinlik gösteren akım

ve anlayış denemelerinde din temsilinin, (ulusal, toplumsal gerçekçi, devrimci, dinsel, millî vb.) pozitivism, ateizm, tarihî materyalizm ve İslamcılık gibi düşünce sistemlerine uygun bir şekilde daraltıldığı görülmektedir.

Bundan dolayı Türk sinemasının bu yıllarında farklı filmlerde genellikle yan karakter olarak temsil edilen din adamı tiplerini, yobaz, üçkâğıtçı, muskacı, büyücü, kırsal otoritenin koruyucusu, eğitimsiz, modernleşme ve sosyal değişimin retoriği Aydınlanmaya karşı, İslam'ın gerçek değerlerine dayanmayan ve dini, kişisel çıkarları uğruna araçsallaştıran kişiliklerle ortaya çıkmaktadır (Karakaya, 2008: 160). Bu dönem içerisindeki filmlerde tespit edilen din adamı temsillerine göz atıldığında üç özellik dikkat çekmektedir. Öncelikle birkaç istisnası olmakla birlikte din adamları genellikle "köy" ortamlarında temsil edilen bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci olarak din adamları, "büyü, muska, üfürme, nazar" gibi uygulamalarla ilişkilendirilmiş bir konumdadırlar. Son olarak din adamı, yaşadığı bölgenin siyasi düzenini devam ettiren "yandaş" bir tutuma sahiptir. Tabii bu özelliklerin toplam çıktısı, genel din adamı portresinin "belirsiz" şahsiyetini tamamlamaktadır.

Bu dönem içerisindeki filmlerde din adamları genelde köy konulu filmlerde yer almaktadırlar. Bu hâliyle din adamı temsili, hayatın mekânsal pratiğinde "çevre"-ye karşılık gelen kırsal kesimde yoğunlaşmaktadır. İslam'ın şehir dini olması ve dinî hayatın köylülüğü üzerindeki negatif vurguların yoğunluğuna rağmen dinin, "köy" ve "köylü" ile özdeşik hâle getirildiğini ifade etmek mümkündür. (*Yılanların Öcü* (1962), *Kuma* (1974), *Sürü* (1978), *Kibar Feyzo* (1978), *Hazal* (1979), *Davaro* (1981), *Züğürt Ağa* (1985)).

Din adamları temsiliinde dikkat çeken bir unsur da "muska, büyü, üfleme" gibi ritüellerdir. Geleneksel halk dindarlığında önemli bir yere sahip olan bu uygulamalar, özü itibarıyla dinî açıdan tanımlanan bir inanç veya ibadet kategorisine girmemektedirler. Ancak, geçmiş kültürlerin etkisi ve metafizik konulara duyulan ilgi gibi sebeplerle insanların "dinsel" bir anlam yüklediği bir semboller kümesine dönüşmüşlerdir. Bu sebeple bu tarz inanışlar, din ve dinî hayatın yanlış yorumlarla ortaya çıkmış "heretik" yönüne işaret etmek için başvurulan bir gerekçe olmuşlardır. Fakat bu tarz inanışlarda incelenmesi asıl gereken konu, insanın fiziki ve sosyal gerçekliğin çemberinden metafizik boyutlara yöneltilmesidir. Çünkü bu yönelimlerde akıl ve bilinçli eylem devre dışı kalmakta ve sonucunda "dünyevi" bağlantılar zayıflamaktadır. Böylelikle filmlerde büyü, nazar ve üfleme gibi uygulamalar, din adamıyla özdeşleşmiş hâle getirilerek, aslında din adamlarının hayatla kuramadıkları bağlantının zayıflığına dikkat çekilmektedir. Tabii bu durumda bilim, bilgiye ve tekniğe de karşı bir tavır örtük veya açık bir şekilde anlaşılmaktadır. (*Şafak Bekçileri* (1963), *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Umut* (1970), *Hazal* (1979), *Üçkâğıtçı* (1981), *Bir Yudum Sevgi* (1984)).

Din adamları temsillerinde dikkat çeken üçüncü konu ise haksız işleyen düzenin destekleyicileri olmalarıdır. Bu yerleşik sistem koruyuculuğu, filmlerin mekânı olan köylerde daha çok görülmektedir. Köylüleri “kul” olarak gören feodal sistem aktörü ağa veya resmî sistemin temsilcisi muhtarın haksız işlerinin en büyük destekçisi din adamı olmaktadır. Böylelikle hak ve adaletin dinî referans gücü de zayıflamaktadır. (Yılanların Öcü (1962), Kibar Feyzo (1978), Hazal (1979), Züğürt Ağa (1985)).

Bütün bu örneklerin yanında 1960-2000 yıllarını kapsayan dönemde yukarıda özetlemeye çalıştığımız “dışlanmış” ve “daraltılmış” din adamı tiplerinin belki tek istisnası, Halit Refiğ tarafından perdeye taşınmıştır. Refiğ tarafından yönetilen Kurtar Beni (1987) filmi, bir mahalle imamıyla fahişelik yaparak geçimini sağlayan bir kadının aşkını anlatmaktadır. Kadın bir gün kendisini günahlarından kurtarması için Allah’a dua etmek amacıyla bir camiye gider ve imam ile tanışarak gerçek kimliğini gizler. İmam ile aralarındaki ilişki önce yakın arkadaşlığa ve sonra da aşka dönüşür. İmam gerçeği öğrenmesine rağmen kadınla evlenir. Fakat tepkilere dayanamayarak imamlığı bırakır ve başka bir semte taşınmak zorunda kalır. Din adamı olarak bir imamı kent hayatında ve farklı bir duygusal ilişki içerisinde temsil etmesine rağmen film, Türk sinemasında din adamı olgusunun hangi özellikleriyle imaja dönüştüğünü göstermektedir:

Kurtar Beni’yi yaptığımızda, ben bu filme reaksiyonun daha çok muhafazakâr dinî çevrelerden geleceğini sanıyordum. Çünkü bir fahişeye evlenen, evlenmek için imamlığı bırakan bir adam var. Hayır, tam tersine muhafazakâr çevrelerden çok büyük destek geldi. En büyük muhalefet ilericilerden geldi. Çünkü onlar, vicdansız, din sömürücü imamlara alışmışlar. Burada vicdanı ağır basan, içinde kötülük olmayan, iyilik yapmaya çalışan bir imamla karşılaşınca dinsiz takımı film-den epey rahatsız oldu (Türk, 2000: 364).

2.3. Kabullenilmiş Din Adamı Tiplerine

Türk sinemasının başlangıcından 2000’li yıllara kadar çekilmiş, içinde din adamı bulunan filmlerde, dışlanmış ve daraltılmış özellikleri ile imam-hoca tiplerinin, 2000 yılı sonrası Türk sineması örneklerinde yerini “olgusal” karakterlere bıraktığını gözlemlemek mümkündür. Her ne kadar yeni Türk sineması filmleri arasında geleneksel imam tiplerine rastlansa da genel olarak 2000’li yıllardan itibaren, dinin sosyolojik aktörü sıfatıyla din adamları, sinematografik imge tarafından sosyal bir gerçeklik olarak kabul edilmişlerdir. Filmsel bir tema olarak bu kabullenme, sosyolojik muhayyilede olguların toplumsal bağlamda ifade ettikleri anlamları, kendi gerçeklikleri üzerinden yapılandırma anlayışa dayandırılabilir. Çünkü son on yıllık zaman dilimine tekabül eden süreçte, tema ve

karakter zenginliği açısından yeni bir atılım gerçekleştiren Türk sineması örneklerinde, icra ettikleri fonksiyonların karşılığı olarak elde ettikleri sosyal statülerinin –indirgemeci ve olumsuzlayıcı yaklaşımlardan uzak– olduğu gibi temsil edildiği din adamı karakterlerine rastlamak mümkündür.

Bu yıllarda geleneksel Türk filmlerindeki din adamı temsillerinden farklılığın iki boyutta ortaya çıktığı görülmektedir. Birincisi, yeni Türk sinemasında dinî bir kişilik olarak yer alan karakterlerin çoğunluğu “resmî din görevli (imam)” sıfatına sahiptirler. İkincisi ise kendi aralarında tipoloji oluşturmaya imkân sağlayacak ölçüde farklı temsil edilen bu imamlar, köyün dışında “şehir” ortamında temsil edilmektedirler. Bu iki önemli nokta ise din adamının toplumsal gerçekliğe nüfuz edebilme kapasitesinin artmasına sebep olmaktadır. Bu din adamı karakterlerinin toplumsal sahiciliği, bazen kaybolan bir çocuğu arama uğraşısında, bazen Hristiyan bir kıza âşık olma potansiyelinde, bazen de karizmatik bir dinî şahsiyet olarak toplumsal bir organizasyona öncülük edebilme şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hâliyle bu durumda tasvir edilen din adamları, ayrı âlemlerden gelmiş bir varlık gibi varoluş gerçeğine muhalif bir dille vaaz vermemekte, örf, âdet ve geleneğe uygun düşmeyen kılık kıyafetlerle insanlar arasında dolaşmamakta, iletişim aracı olarak inandırıcılığı sorgulanmaya müsait bir dil kullanımını tercih etmemektedirler. Kısaca ifade etmek gerekirse din adamları, gündelik hayat içerisindeki beşerî olgusal özellikleriyle yeni Türk sineması filmlerinde “kabullenilmiş” karakterlere dönüşmektedir. Sonuç olarak geleneksel Türk sinemasının farklı söylemlerle indirgediği din adamı tiplerini, yeni Türk sinemasının üretmeye başladığı çeşitli temsillerle dinî bir karakter tipolojisi oluşturmaya imkân sağlamaktadır. Bu tipolojiyi ise dört başlıkta ifade etmek mümkündür. Bunlar, “yobaz imam”, “klasik imam”, “çağdaş imam” ve “modern imam” şeklinde tanımlanacaktır.

3. 2000’li Yıllar Türk Sinemasında Din Adamı Tiplerine Tipolojik Yaklaşım

Toplumsal dünyada gözlenen nesnelere, grupları, davranış şekillerini ve kültürel değerleri, aralarından soyut örnekler, tipler seçerek kategorileştirirken iki ya da daha fazla tip olarak kullanılan tipoloji, sosyal olguları kolaylıkla açıklamak için başvurulan sosyolojik analitiğin ilk basamağını oluşturmaktadır. Böyle bir işlemde en önemli unsur, nicelik değil, olgular arasında gözlemlenen temel niteliksel özelliklerdir (Kirman, 2004: 231). Din sosyolojisi çalışmalarında tipolojik yöntemin uygulanışını, Durkheim’in “*intihar tipleri*”, Tönnies’in “*toplumsal tipolojisi*”, Max Weber’in “*ideal tip*”, Joachim Wach’ın “*dinî gruplar, otorite ve din-devlet ilişkileriyle ilgili tipolojileri*”, Gustav Mensching’in “*dinî cemaat, teşkilat ve önder tipleri*”ne kadar birçok alanda görmek mümkündür (Günay, 1999: 259). Bu amaçla 2000’li yıllar Türk sineması filmlerinden seçilmiş üç örnek üzerinden din adamı tipolojisi geliştirilmiştir. Bu tipolojilerin, 2000’li yıllar Türk sinemasında örnekle-

rini tespit ettiğimiz imam karakterleri üzerinden geliştirilmesi amaçlanmaktadır. 2000’li yıllar Türk sinemasında *Adem’in Trenleri* (2006), *Hayatın Tuzu* (2009) ve *The İmam* (2005) filmlerindeki imam karakterleri, bu tipoloji denemesinin temelini oluşturmaktadır. Böylece din adamı tipolojisi denemesi, “yobaz imam”, “geleceksel imam” ve “modern imam” kavramlarıyla değerlendirilecektir.

3.1. Yobaz İmam

Din adamı tipoloji denemesinde “yobaz imam” kavramıyla kılık-kıyafetinden dinî zihniyet algısına kadar olumsuz tasvir edilen, insani özellikleri ön planda tutulmayan, toplum içerisindeki sınırlı saygınlığını kişisel farklılıklarından değil sahip olduğu dinî itibar üzerinden elde eden, dar kalıplara indirgenmiş bir karakter anlatılmak istenmektedir. Bu hâliyle Türk sinemasında belirli kalıplar içerisinde tanımlanarak sıkça kullanılan imam şablonuna benzer şekilde “*Adem’in Trenleri* (2006)” filmindeki Hasan Hoca karakteri, alışılmış yobaz imam tiplerinin iyi niyetli, sempatik bir yeniden üretilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü filmin temel karakteri olarak Hasan Hoca, geleneksel Türk filmlerinde rastlanan (*Vurun Kahpeye*: Fettah Efendi, *Hazal*: Hoca, *Üçkâğıtçı*: Arif

Efendi) tiplerinin modern hâli olarak da değerlendirilebilme özelliklerine sahip olmasıyla dikkat çekmektedir.

Başka bir erkekle evlilik dışı ilişkiye girmesi sonucu hamile kalan bir kadınla (Hacer) göstermelik olarak evlenen filmin başkarakteri Hasan Hoca, başkasından olan çocuğuna sahip çıkarak bunu kendisi için bir imtihan olarak görmektedir. Bir gün çocuğun gerçek babasının (Bekir) geri geleceğine kendini inandırarak yaşamakta ve bu nedenle de ne eşiyse ne de kızıyla (Fatmacık) duygusal bir bağ kurmaktadır. Kendi hâllerinde kurdukları bu düzen devam ederken kızın babasıyla karşılaşacakları bir tren istasyonuna imamlık yapmak için giden Hasan Hoca’nın hikâyesi, merhamet duygusu etrafında kurgulanan bir değişim vurgusuyla anlatılmaktadır.

Hasan Hoca, köylülerin ücretlerini ödeyerek kendi imkânlarıyla istihdam ettikleri, hayatını farklı yerlerde imamlık yaparak kazanan ve en son bir tren istasyonuna (Karaağaçlı-Manisa) ramazan ayında imamlık yapmak için –istasyon sakinlerinin ‘gelmesin’ diye haber yollamasına rağmen– gelen ve resmî bir sığata sahip olmayan “*fahri*” bir imamı temsil etmektedir. Görünüşte başında takkesi, elinde doksan dokuzluk tespihi, yakasız gömleği ve kirli sakalı ile özentisiz bir görünüme sahip, insanlarla ilişkilerinde kendisine ulvi bir sorumluluk yüklenmişçesine üst perdeden sert konuşan, eşine, çocuğuna ve diğer çocuklara karşı merhametsiz davranan bir karakterdir. Öyle ki akşamları kendi evinde başına takkesi ve pijamasıyla sedirin üzerinde namaz kılar pozisyonda Kur’an okurken, eşi ve çocuğu arkasında ‘*aslanın avını boğuşunu seyreder gibi*’ hazır kıta beklemektedirler. Çünkü

okumasını tamamladıktan sonra anlamlı bir öksürükle su istemesi, mesajı anlayan eşinin yerine getirmesiyle hocanın özel hayatının ayrıntıları da yansıtılmaktadır. Aynı şekilde istasyona imamlık yapmak için gelişini öğrencilere anlatırken *“Buraya Allahu Teâlâ’nın emriyle geldiğini”* söylediğinde filmin çocuk karakteri Âdem, bu emrin ne anlama karşılık geldiğini yanındaki arkadaşına *“İnanma, kendisi geldi”* diyerek yorumlamaktadır.

Öncelikle bir imam olarak Hasan Hoca’nın toplumsal imajı, çevresindekilerin – özellikle kadınların–, kendisi hakkında kendisinin ve çocuk karakter Âdem’in annesinin bakış açısıyla üç farklı şekilde yansıtılmaktadır. Çevresindekilerin hocayı tanımlamaları onun eşi ve çocuğuna karşı acımasız yaklaşımı dolayısıyla özel hayatına ilişkindir. *“Yılan gibi tısladı imam olacak, başı taşa gelesice vicdansız adam, dışı imam içi şeytan ve adam sanki buzdağı”* sözleri istasyon sakinleri tarafından hoca için kullanılmaktadır. Özellikle kadınlar tarafından dile getirilen bu sözlerle olumsuzlanan hoca, olayların gerçek sebepleri anlaşılınca *“Allah Hocadan razı olsun, boşuna günahını aldı”* itirafıyla aynı kişiler tarafından anlayışla karşılanmaya dönüşür. Hasan Hoca’nın kendisini tanımlaması, hakkında çıkan dedikodulara cevap vermek için bir cuma namazı minberde,

...nefsi yokmuş gibi yaratana ibadet eden; dünya nimetlerine yüz çeviren, insanların kendisini dışladığı sırt çevirdiği bir yük taşıyan, işinden, dostundan, akrabasından, yurdundan uzaklaşmış; aldatılmış, anne-babası tarafından lanetlenmiş, bedeni yüklü bir kadını nikâhına almış ve o yükün cana bulup dünyaya gelişini sağlamış, iyi kötü ona sahip çıkarak karnını doyuran; ekmek parası için küçük bir istasyonda hocalık yapan; insanları sırtından tanıyacak kadar hayat tecrübesi olan ve acılı bir huzura alışık.

sözleriyle aktarılmaktadır. Üçüncü olarak kendisinin bu dünyada nasıl bir insan olarak bilindiğini kursa gelen öğrencilerine soran Hasan Hoca’nın toplumsal imajı ise, Âdem’in annesinin *“ilk geldiğinde zalim, sonra mübarek adam, şimdi de zavallı”* sözlerini aktarmasıyla ortaya çıkmaktadır. Aslında bu cümle filmde sunulan hoca karakterinin özellikleri özetlemektedir.

Filmde Hasan Hoca kişiliğiyle temsil edilen imam tiplemesi aracılığıyla aktarılan unsurlardan biri, hocanın din anlayışıdır. Bu anlayış, film boyunca sürekli Kur’an kursu olarak kullanılan mekânda öğrencilerle gerçekleştirilen derslerde ortaya çıkmaktadır. Mekân olarak tercih edilen Kur’an kursu sınıfı, terk edilmiş bir ev görüntüsü veren, bakımsız bir odada öğrencilerin ‘rahle’lerde oturduğu bir ortamla sunulmaktadır. Hocanın din algısı ve anlatımının görüldüğü sahne ise, öğrencilere ilk ders olarak anlattığı ilk insan Hz. Âdem’in yaratılış hikâyesidir. Hocaya göre Allahu Teâlâ kâinatı yarattıktan sonra ona efendi olacak bir varlık seçmiş ve *“Âdem*

babamızı” yaratmış daha sonra onun sol kaburga kemiğinden *“Havva anamızı”* yaratmıştır. Hz. Âdem’in kâinatın efendisi olarak çamurdan ve Hz. Havva’nın ise onun sol kaburga kemiğinden yaratılması şeklindeki bu dinî söylem, geleneksel halk dindarlığına yerleşmiş ilk insanın yaratılışı hakkındaki inanca denk düşmektedir. Ayrıca efendi olarak yaratılmış olan insanın dünyadaki konumu da hocanın anlatımıyla belirginleşmektedir. Şöyle ki insanın dünyaya geliş amacının öğrenciler tarafından *“oruç tutmak”* ve *“süt taşımak”* şeklinde cevaplanması üzerine Hoca, süt taşımak meselesinin Âdem’in, annesinin kendisini iki günde bir başka bir köye süt getirmek için gönderdiğini anlamasıyla *“Anne babanın sözünü dinlemek de ibadet kadar sevaptır”* diyerek anne-babaya saygının dinî açıdan değerini de vurgulamaktadır.

Din derslerine yaratılış hikâyesiyle başlayan hoca, dinî bilgi aktarımının ikinci konusunu, kursun içinde bulunan ve sembolik araç olarak kullandığı *“kantar”* imgesiyle ahiret inancı olarak belirlemektedir. Kantar imgesiyle açıklamaya çalıştığı öteki dünya tasavvurunu, dersin muhataplarının algı seviyesine uygun olarak karikatürize ederek açıklamaya çalışmaktadır. Bu durumda kantardaki topuzun işlevinin tersine mahşerde hesap gününde sevabı ağır olan insanlar yukarı kalkacak ve orada bulunan diğer bütün varlıklar buna şahit olacaklardır. *“Sevap ağırlığı fazla tartılanlar kalabalığın üzerinden uçarak cennete gideceklerdir. Cennete gidecek bu gruptaki insanların oranının az olması dolayısıyla mahşerde bekleyen diğer kalabalık günahkâr topluluğu, azap melekleri tarafından kızgın topuzlarla hizaya sokulacaklardır. Bu grup, günahları dolayısıyla defalarca tövbe edecek olmalarına rağmen yaratıcı tarafından bu tövbeleri asla kabul edilmeyecektir.”* Dini uyarma sorumluluğu ve sınıftaki çocukların dehşet ve korku içinde dinlemeleri eşliğinde şekillenen ahirete yönelik bu dinsel söylemin, günah, sevap, azap, cennet ve cehennem kavramlarıyla gerçeklikten uzak bir dile dönüştüğü görülmektedir. İnsanın içsel saiklerce farklılaşan dinî hayatını, ödev sorumluluğuna dönüştüren bu ödül beklentili dindarlık anlayışı, filmde rakamsal sonuçlar (ceza) üreten günah ve tövbe kavramları üzerinden inşa edilmektedir. Çünkü bireysel dinî pratiğin önemli bir göstergesi olarak oruç ibadetinin bir gün bile ihmal edilmesi, hocaya göre ancak 61 gün oruç tutmakla telafi edilebilmektedir.

Dinin insanlara yönelik taleplerini hayat sonrası karşılaşılabilecek muhtemel tecrübelerle sınırlayan kısıtlayıcı dindarlık anlayışını Allah ile insan arasında gerçekleşen derinlikli bir iç tecrübeden yoksun ilmihâl bilgilerine dayalı dindarlıkla açıklamak mümkündür. Zira İslam’ın temel prensiplerinin belirlenmiş bazı formüllerle günümüze hitap etmeyen bir dil ve çerçevede ilmihâl bilgileriyle sınırlandırıldığını belirten Kırbaşoğlu, bu bilgiler aracılığıyla oluşan dindarlığın çağın gereklerine uygun olmayan bir din anlayışının yerleşmesine sebep olduğunu vurgulamaktadır

(Kırbaçoğlu, 2002: 115). Bu durumda din, namaz, oruç, zekât gibi gerekliliklerin şekilci bir tarzda içselleştirilmeden tecrübe edilen pratiğine dönüşmektedir.

Sonuç olarak bir köy istasyonunda fahri imamlık yapan Hasan Hoca tiplemesi, kişiliği, geleneksel Türk sinemasında görüldüğü gibi “resmî” bir görevli değil, ücreti halk tarafından karşılanan “fahri” görevliyi temsil etmektedir. Böylece din adamı tiplemelerinde ince bir ayrıntı olarak dikkat çeken “imam” ve “din adamı” ayrımı tercih edilmektedir. Din algısı ve toplumsal imajı açısından geleneksel dinî statüsünü bireysel özellikleri aracılığıyla kazanamayan bir dinî karakter, resmî imam yerine geçici imamla perdeye taşınmaktadır.

3.2. Geleneksel İmam

Teşkilatlanmış bir dinin toplumsal pratiği olarak din hizmetleri, dönemsel uygulamalardaki değişikliklerle birlikte tarihî devamlılık içerisinde kendisine ait bir meslek grubunu da oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesinde farklı dinî unvanlara sahip insanlar tarafından oluşturulan din hizmetleri sınıfı, resmî kanunların kendilerine tahsis ettiği alan içerisinde faaliyet göstermektedirler. Bu din hizmetleri sınıfına mensup kimseler tarafından gerçekleştirilen dinî faaliyetlerin temel özelliği ise resmî bir görev niteliği taşımasıyla farklılaşmaktadır.

Bu hâliyle günümüz Türk toplumunda dinin toplumsala yönelik uygulamalarını resmî bir kimlik altında gerçekleştiren imam, müezzin, vaiz ve müftülerin oluşturduğu “din görevliliği” mesleğinden bahsetmek mümkün hâle gelmektedir. Aynı zamanda din görevlileri, sosyal hayat içerisinde örgütlenen farklı cemaat ve cemiyet yapılanmaları çerçevesinde dinî faaliyetlerde bulunan aktörlerden ayrılmaktadır. Dolayısıyla tipolojik kategori olarak geleneksel imam, yukarıda bahsedilen din görevlileri grubu kapsamında değerlendirilebilecek toplumsal rol ve statüye sahip dinî kişiliklerden meydana gelmektedir. *Hayatın Tuzu* filminde Şehsuvar tiplemesiyle temsil edilen imam, klasik din görevlisi tipolojisine uygun bir örnek teşkil etmektedir.

Bitlis’in tarihî camilerinden birinde imamlık yapan Şehsuvar, takkeli, elinde tespihi, bıyıklı, sigara içen, güzel sesli, gençliğinde türkü kaseti çıkarmayı denemiş ama plakçının kendisini dolandırması sebebiyle başarılı olamamış ve evlenmek üzere olduğu kızın başka birisine kaçmasıyla hiç evlenmemiş; hayata küskün, içinde yaşadığı sosyal çevre tarafından saygı duyulan bir karakterdir. Sahip olduğu naif ve sıradan özellikleri dolayısıyla Şehsuvar’ın yaşadığı bölgede oluşturduğu toplumsal kimlik, çevresindekilerin saygıyla karşıladığı imamlık görevi üzerinden değil, sahici insani nitelikleri üzerinden tanımlanmaktadır. Filmde Şehsuvar; cami, Kur’an kursu veya herhangi bir dinî ortamda değil, sosyal hayatın içinde bir birey olarak

temsil edilmektedir. Çünkü o da bir insandır ve günlük hayatın uğraşları arasında açık bir şekilde ortaya konulan bu temel insanlık vasfı, görevi gereği sürekli dinî mesaj verme kaygısından bağımsız bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Zaten filmin ana teması, başkarakter Şehsuvar'ın imamlık görevi değil, kaybolmuş genç bir kıza ait fotoğrafı ailesine ulaştırma sürecinde yaşadığı olaylardır. Yani filmde imamlık olgusu, arka fon olarak sunulmaktadır. Çünkü Şehsuvar karakteri, gündelik işlerle hayatına devam ederken imam olduğu da seyirci tarafından anlaşılabilir şekilde kurgulanmıştır. Filmde hayata dair bu sıradan uğraşlar, birlikte yaşadığı annesi, üniversite sınavlarına hazırlanan kız kardeşi, biri tütün fabrikasında çalışan diğeri İstanbul'da korsan CD işiyle uğraşan fakat başarılı olamayarak Bitlis'e dönen erkek kardeşiyle olan ilişkilerindeki iniş-çıkışlarla da temsil edilmektedir. Öyle ki kardeşlerini, uğraştıkları tutarsız işler nedeniyle genellikle eleştirel ve yargılayıcı bir üslupla sorgular. Hatta uzun bir zamandan sonra İstanbul'dan dönmesini hoş karşılamadığı ve gıyabında "Allahsız" dediği küçük kardeşine "Gece bir rüya gördüm, rüyamda sen hariç herkes vardı Harun, dana bile" sözleriyle dışlayıcı bir tavır sergilemektedir.

Klasik bir imam olarak Şehsuvar Hoca'nın dinî eğitim seviyesi, filmde açıkça belirtilmemekle birlikte geleneksel bir din eğitimi gördüğü anlaşılmaktadır. Çünkü görev yaptığı caminin tamirat işlerini gerçekleştiren ustanın minare duvarında bulduğu beş yüz yıllık bir metni okuyup anlama ve yorumlama özelliğine sahip olduğu görülmektedir.

Dinî konularda ayrıntılı bilgiler kullanarak mesaj verme durumundan uzak bir şekilde sunulan hocanın hayat üzerinde derinlikli düşüncelere sahip olduğu da anlaşılmaktadır. Şöyle ki, minare ustasının "Hocam ezanı çok güzel okuyorsunuz, Allah vergisi bir sesiniz var" şeklindeki iltifatı üzerine "Allah vergisi diye bir şey mevzubahis değildir usta, güzellik de çirkinlik de muğlak kavramlardır. Bir şey güzel ya da çirkin demek onu yanlış anlamaktan ileri gelir, aslında etrafa bakarsan güzel ya da çirkin diye bir şey olmadığını görürsün" diyerek eşyanın tanımlamasında asıl unsurun insanın dünyaya bakış ve algılayış tarzından kaynaklandığını vurgulamaktadır. Aynı şekilde "Gurur hayatın tuzudur" ve "İnsan istedikten sonra etrafında gurur meselesi yapacak o kadar çok şey bulur ki" sözleriyle de bu farklı yaklaşımının örneklerini sergilemektedir.

Bu özellikleri yanında cami içerisinde sadece bir cuma namazında vaaz ederken görülen hoca, konuşmasında da dinî konular yerine insanların günlük yaşamlarında sorun olarak gördüğü güncel konuları anlatmayı tercih etmektedir:

Malumdur ki Allah Teâlâ bizleri imtihan için bu dünyaya getirmiş, birtakım vazifelerle mükellef tutmuştur. Bizim saadetimiz ancak bu vazifelere riayetle kaimdir.

Ey cemaati müslimin! Çocuklarının kuşların kafalarını koparmalarını, bir kedinin, köpeğin canını yakmalarını eğlenceli bulan ana babalara sesleniyorum. Çürümenin, vahşetin, cinayetin ve tahakkümün temeli işte budur. Şehrimizde günlerdir bir dana meselesi konuşulmaktadır. Dikkatinizi çekerim, söz konusu olan yaralı, zulme uğramış bir candır. İslam âleminin büyük düşünürlerinden Hâkim Firdevsi bakın ne diyor: Sırtında tohum taşıyan bir karıncaya bile eziyet etme. Çünkü o da bir canlıdır ve hayat onun içinde tatlıdır.

Netice itibarıyla *Hayatın Tuzu* filminde Şehsuvar Hoca karakteriyle temsil edilen din görevlisi kişiliği, gündelik dinî hayatın bir ögesi olarak örneklerine sıkça rastlanma ihtimali yüksek olan geleneksel imam tasvirleriyle paralellik göstermektedir.

3.3. Modern İmam

İmam-Hatip Lisesi mezunu olduğunu iş ortağından bile yıllarca gizleyen bilgisayar mühendisi Emre (Emrullah), okul yıllarından sınıf arkadaşı köy imamı bir arkadaşının, hastalığı sebebiyle ramazan ayında köyünün hocasız kalmaması amacıyla kendisinden yardım istemek için iş yerine gelmesi üzerine geçmişiyile yüzleşmeye başlar.

“The İmam” filminin anlatısı iki temel soruna dayanmaktadır. Birincisi, farklı dönemlerde ve özellikle de son on beş yılda gündemde bir şekilde kendisine yer bulan İmam-Hatip Lisesi meselesi, ikincisi ise bu okullardan mezun olan öğrencilerin yerine getirmesi beklenen imamlık mesleğidir. İmam-Hatip Lisesi mezunu gençlerin toplum tarafından kabullenilmesi ve bu kimliğin açık bir şekilde taşınması sorunsalı etrafında ‘filmin başrol oyuncusu Emre’, lise mezuniyeti sonrasında bilgisayar mühendisliği tahsili için bir Avrupa ülkesine gitmiştir. Ülkesine döndükten sonra eğitimini aldığı meslek üzerine bir şirket kurarak kendisi gibi bir dinî eğitim geçmişi olmayan ‘modern bir kadınla boşanmak üzere olduğu bir evlilik hayatına’ devam eder. Lise yıllarında kızların kendisine “ölü yıkayıcı” diyerek bağrımlarını travmatik bir şekilde sürekli hafızasında taşıyan ve İmam-Hatip Lisesi mezunu olmasını yakınlarından bile saklayarak yaşamasının komik olduğu ortağı tarafından ifade edilen Emre, geçmişinden kaynaklanan kimliğine sahip çıkamamasını “*hürriyetini kaybetmekle ve piyasanın kölesi olmakla*” eş değer görmektedir.

Okul arkadaşının ricasını, “*o caminin bana ihtiyacı yok benim onlara ihtiyacım var*” düşüncesiyle kabul eden Emre, iş ortağının o köye niçin gittiği sorusunu şöyle yanıtlar: “Niye gittiğimi ben de tam olarak bilmiyorum, sadece gitmek zorunda olduğumu biliyorum. Belki iş dünyasının acımasızlığından arınmış bir ramazan geçirmek belki de İmam-Hatipli olduğumu yıllardır gizledim diye kendime inat gidiyorum.”

Harley Davidson motoruyla köye gelen güneş gözlüklü, deri ceketli, tişörtlü, kot pantolonlu ve uzun saçlı bir görünümle köylünün karşına çıkan Emre, halkın alışık olduğu bir imam tipi değildir. Cami ve cami hizmetleri gibi alanlardaki faaliyetleri fazlaca yansıtılmayan bu yeni imam, iki temel özelliğiyle ön plana çıkar. Birincisi, çocukların binmek için can attığı ve peşinden koştukları motor ve camide çocuklara kullanmayı öğrettiği dizüstü bilgisayar. Bu iki teknik alet, yükledikleri zamansal anlamları özgürlük (motor) ve bilgiyi (bilgisayar), imamın temsil ettiği karakter üzerinden icra ederler ve mesaj bu şekilde iletilir: Artık imam dediğimiz kimseler klişe davranışlardan uzak, kişisel özelliklerini ortaya koyabilen ve çağın gerekliliklerini yeni bir söylem geliştirerek yerine getiren insandır. Bu yeni söylem, imamın cuma hutbesinde net bir şekilde görülmektedir. Emrullah Hoca, hutbe-yeye geleneksel bir hitapla (muhterem cemaat, değerli Müslümanlar vb.) değil oldukça hümanistlik yaklaşımıyla “güzel insanlar” (hutbe içerisinde 3 defa tekrarlar) hitabıyla başlar ve içeriğinde ise yine alışılmış konulardan değil çocuk eğitiminde sabır, sevgi gibi konulardan bahseder. Bu yöntemi ise camiye okumaya gelen çocuklara şefkatle yaklaşarak onlara dizüstü bilgisayarında oyun oynatarak, köyün içerisinde motorla dolaştırarak gösterir. Hocanın rahat davranış ve tavırları, yağmur altında traktörü çamura saplanan bir genç kızı motorunun arkasına bindirmesi, kahve önünde oturan cemaatin önünden geçerek kızı evine bırakmasıyla doruğa ulaşır. Bu hareketi dolayısıyla ve hakkındaki dedikodular da açıkça konuşulmaya başlanır. Hoca yaptığı iyiliğin sonunda hakkında çıkarılan dedikoduları, Hz. Aişe’ye atfen İslam tarihinde “İfk Olayı” olarak bilinen hadiseyle açıklamaya çalışır ve bunun normal bir yardım olarak görülmesini ister. Bu durumun yanlış olup olmadığını köydeki en büyük destekçisi Hasan’a sorduğunda aldığı cevap, köy imamı özelinden genelde imamlık vasfına sahip bir kişinin farklı yorumlara sebep olabilecek davranışlardan kaçınması gerektiğini öğütlemektedir: “*Mehmet Hoca olsaydı böyle yapmazdı.*”

Farklı bir imam karakteri olarak imgelenen Emrullah Hoca’nın modern durumu, Hacı Fezullah tiplemesiyle temsil edilen katı, yobaz, bağınaz ve müsamahasız din anlayışı karşısında belirgin vurguyla ortaya çıkmaktadır. Başında takkesi, elinde tespihi, oğlunu zorla hafız yapmaya çalışan Hacı Fezullah, baskılar karşısında dayanamayarak ortadan kaybolan oğlunun acısıyla hocanın motorunu alır ve sürekli motorla oğlunu arar. Neticede özgürlüğe giden araçla (motor) ve hocanın yardımıyla oğlunu bulan Hacı Fezullah, katı benliğini ve etrafına verdiği zararı anlar ve hocayı özgün hâliyle kabullenir. Köyde bulunan ve kendisine yüklenen anlam dolayısıyla hocayı rahatsız eden dilek ağacının filmin sonunda kendiliğinden kurumaya başlaması da modernin karşısında ve gerisinde olmazsa olmaz gereken hurafeyi temsil eder ve modern imamlığın alametifarikası tamamlanmış olur.

Sonuç

Yaklaşık yüz yıldan daha fazla bir geçmişe sahip olan Türk sinemasında sosyal ve kültürel kategori olarak dinin farklı yaklaşımlarla değerlendirildiği görülmektedir. Bu farklı yaklaşımlar, özellikle dinin gündelik hayat pratiği içerisindeki mesleki tabaka olarak temsilcisi konumundaki din adamı statüsü aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Türk sinemasındaki din adamı temsillerinin kronolojik seyir dâhilinde farklı kültürel, düşünsel, siyasal ve sosyal iktidarı belirleyen bakış açılarına göre farklılaştığı anlaşılmaktadır. Türk sinemasındaki din adamı tiplerini yaklaşımlarının dinin toplumsal temsiliyet konumunda yer aldığı varsayılan imam kategorisindeki kişiler tarafından temsil edildiği anlaşılmaktadır. Sinemada “imam”ın temsili özelliklerinin modernleşme sürecindeki din-toplum ve özellikle din-devlet ilişkileri çerçevesinde anlam kazandığı görülmektedir. Nitekim din-toplum ve siyaset üçgenindeki ilişkilerin niteliğinin “iktidar” temelli bir yaklaşımla belirginlik kazanmaktadır. Böylece filmin çekildiği zamanın siyasal gerçekliklerinin sosyal gerçeklikleri önceliği/öncelediği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Buyrukçu, Ramazan. (1995). *Din Görevlisinin Mesleğini Temsil Gücü*. Ankara: TDV.
- Cihan, Ahmet. (2004). *Reform Çağında Osmanlı İlimiye Sınıfı*. İstanbul: Birey.
- Çakır, Ruşen; Bozan, İrfan; Talu, Balkan. (2004). *İmam-Hatip Liseleri: Efsaneler ve Gerçekler*, İstanbul: TESEV.
- Dursun, Davut. (1992). *Din Bürokrasisi, Yapısı ve Gelişimi*. İstanbul: İşaret.
- Günay, Ünver. (1999). *Erzurum ve Çevre Köylerinde Dini Hayat*, İstanbul: Erzurum Kitaplığı.
- Gözaydın, İhtar. (2009). *Diyanet-Türkiye Cumhuriyeti’nde Dinin Tanzimi*, İstanbul: İletişim.
- Kara, İsmail. (2008). *Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslâm*, İstanbul: Dergah.
- Karakaya, Handan. (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Elazığ.
- Kırbaçoğlu, M. Hayri. (2002). “İlmihâl Dindarlığının İmkânı Üzerine”, *İslâmiyât*, V (4), 109-124.
- Kirman, Mehmet Ali. (2004). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Rağbet.
- Okumuş, Ejder. (2005). *Klasik Dönem Osmanlı Devleti’nde Din-Devlet İlişkileri*, Ankara: Lotus.
- Subaşı, Necdet. (1996). *Türk Aydınının Din Anlayışı*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Taş, Kemalettin. (2005, Ocak-Temmuz). “Osmanlı Yönetim Sisteminde Şeyhülislamlık Kurumu –Sosyolojik Bir Çözümleme–”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), 81-101.
- Türk, İbrahim. (2000). *Halit Refiğ –Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler–*, İstanbul: Kabalıcı.



The Passion of Joan of Arc, Carl Theodor Dreyer, 1928

Değişen Film İzleme Alışkanlıkları ve Sinema'da Hollywood Gerçeği: Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğrencilerinin Konuya Yaklaşımı

EMRAH ALPARSLAN KONUKMAN

Öz

Lumier Kardeşler, 22 Aralık 1895'te Paris'te Grand Cafe'de sinematograf adını verdikleri cihaz ile düzenledikleri ilk film gösterimiyle sadece sinema tarihini başlatmamışlar; bugün milyarlarca dolarlık küresel bir sektör haline gelmiş olan sinemanın da temellerini atmışlardır. Hollywood bu anlamda küresel bir aktör olarak karşımıza çıkmakta, yerli filmler gişe noktasında Hollywood yapımlarıyla yarışmamaktadır. Öte yandan, filmler artık sinemanın büyüğü beyaz perdesinin dışında televizyon, ağırlık olarak bilgisayar (internet,dvd) tablet ve cep telefonu gibi çeşitli teknolojik ürünlerden izlenebilmekte, bu da izleme kültüründe ekrana doğru bir kayışı göstermektedir. Bu çalışmada bu iki varsayımın, sinema sektörüne kazanımlar sağlayan iletişim fakültelerinin Radyo Televizyon ve Sinema (RTS) Bölümü'nde okuyan öğrencilerin gözünden nasıl değerlendirildiğini tespit edilmeye çalışılmıştır. Ankara'da özel ve kamu üniversitelerinin iletişim fakültelerinde RTS bölümünde lisans eğitimi alan öğrencilerin sinemaya mı gittikleri, filmleri hangi platformda daha çok izlemeyi tercih ettikleri, Hollywood ve yerli film açısından hangisini tercih ettikleri, yerli filmlerin en büyük sorununun ne olduğuna ilişkin düşüncelerine ilişkin veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada sinema, sinemanın doğuşu, Hollywood'un yerli filmler karşısındaki başarısı ve beyaz perdeden ekran kültürüne geçiş irdelenmiş, ardından RTS öğrencilerine uygulanan anketin bulguları değerlendirilmiştir. Araştırmada; Ankara, Başkent ve Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo ve Televizyon Bölümü'nde öğrenim gören öğrenciler örneklem olarak alınmıştır. Nicel araştırma yöntemi çerçevesinde öğrencilere 12'si seçmeli 2'si açık uçlu 14 soru yöneltilmiş, veriler SPSS programında değerlendirilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre, sinema eğitimi alan öğrencilerin bile düzenli olarak sinemaya gitmediği, bilgisayardan film izlemeyi daha çok tercih ettikleri görülmüştür. En çok Hollywood ve bilim kurgu filmlerini seyretmeyi tercih ettikleri tespit edilmiştir. Yerli filmleri tercih etmedikleri, bunda en önemli etkenin, iyi senaryoların ortaya çıkmadığına ilişkin düşüncelerinin olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Hollywood, Yerli Film, Ekran

Makale Geliş Tarihi : 05. 12. 2017

Makale Kabul Tarihi : 09. 01. 2018

Changing Movie Watching Habits and Reality of Hollywood in Cinema: The Attitude of Radio Television and Cinema Students to the Issue

EMRAH ALPARSLAN KONUKMAN

Abstract

Lumier Brothers, not only started the history of cinema by first movie exhibition, which they carried out with a device called Cinematograph that they invented in 22 December 1895 in Paris Grand Cafe, but they also established cinema, which is billions-worth global sector today. In this sense, Hollywood appears as a global agent, and local movies can not compete with Hollywood productions at the box office. On the other hand, movies, apart from magical silver screen, are also watched several other technological devices such as; television, computer (internet, dvd), tablet computer, and mobile phone. And for movie culture, this shows the tendency to screen. In this research, it was tried to be figured out that, how those two assumptions are evaluated by students of Radio Television and Cinema at Communications Faculties, which make significant contributions to Cinema sector. The data if about the preferences of those students who study Radio Television and Cinema at private and state universities in Ankara were tried to be collected. For example, if they prefer going to cinema or not, if not, which platform they prefer more, their preferences between local movies and Hollywood productions, what are the most important problems of local movies. In this study, the emerge of cinema, the success of Hollywood against local movies, and transition to screen culture from silver screen were analysed. Then, the findings of the poll applied to Radio Television Cinema students were evaluated. Students studying Radio Television and Cinema at Ankara, Başkent and Gazi Universities were taken as sample of the research. Based on quantitative research method, 14 questions, 2 of which are open-ended, were asked to the students. And datas were evaluated in SPSS program. Depending on the results, it was revealed that even students studying cinema prefer watching movies on computer, instead of going to cinema. It was also found out that, they prefer Hollywood and science-fiction movies. Furthermore, it was brought out from the research that, the reason why they don't prefer local movies is lack of good scripts

Keywords: Cinema, Hollywood, Local Film, Screen

1. Giriş

Senaryosu, oyuncularını, yapımcısı, yönetmeni ve set ekibiyle geniş bir ekip tarafından büyük bütçeler harcanarak hazırlanan filmler, beyaz perdede seyirciyle 'sinema'da buluşmakta, görücüye çıkmaktadır. Özellikle Hollywood sineması, çekim teknikleri, stüdyoları, dünyaca ünlü film yıldızları ve yönetmenleri, post prodüksiyon ekibi ve tüm ülkelere dağıtım şirketleriyle sinemanın nasıl küresel bir sektör hatta bir sanayi haline geldiğinin bir göstergesidir.

Hollywood'un anlatısını "küresel" seyirciyi düşünerek oluşturduğu ve üstün yapımlarının gelir getirebilmesi için kendi ülkesindeki seyircisi dışındaki diğer ülke sinemalarının seyircilerine yani dış pazarlara gereksinim duyduğu ve anlatısını bu amaca yönelik olarak ve birçok değişkeni birden hesap ederek şekillendirdiği de konunun bir başka boyutunu oluşturmaktadır (Kirel,2014:58).

Filmlerin gişe ve hasılatlarına bakıldığında da, seyircilerin yerli ve yabancı film tercihinde büyük bir oranda Hollywood yapımlarından yana tercihlerini kullandıkları görülmektedir. Bu çalışmada da Radyo Televizyon ve Sinema (RTS) Bölümü'nde eğitim gören öğrenciler Türk Sineması ve Hollywood yapımları arasında hangisini tercih etmektedir, Türk Sineması hakkında ve sinema sektöründe hangi kariyer planını yapmaktadır, sinemaya gitme sıklığı ve alışkanlığı gelişen ve değişen teknolojilerle birlikte azalmakta mıdır? sorularına yanıt aranmaktadır. Zira, televizyon, dijital platformlar, DVD, bilgisayar, tablet, akıllı cep telefonu, ucuz ve daha kolay ulaşılabilir olması nedeniyle özellikle gençlerin sinemaya gitme alışkanlıklarını ve izleme kültürünü de değiştirmiştir. Saha araştırması yöntemi çerçevesinde, bu çalışmada RTS bölümü öğrencilerinin de sinemaya gitme, filmleri izleme noktasında hangi platformu tercih ettiklerine ilişkin bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır.

2. Beyaz Perdenin büyüü: Sinema

Sinema, yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki ve belki de en büyüğüdür. Panayır meydanlarındaki mütevazı başlangıcının ardından zaman içinde milyar dolarlık bir endüstri ve en görkemli ve özgün çağdaş sanat biçimi haline gelmiştir. (Smith, 2003:13) Sinema bir sanattır; bu sanatın var olabilmesi için temelinde sinemasal ürünü (film) bir meta sayan, imal edene ve pazarlayan bir sanayinin bulunması gerekir, öte yandan sinema bir sanayi olarak, özelliklerinden dolayı kendi ekonomik kurallarını kendi kurup kendi değerlendirmelidir (Scognamiallo, 1994:27).

Etimolojik açıdan sinema sözcüğü sinematografi (cinematographe) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumiere kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (cinematographe) adını vermişlerdi. Yununca – kinema, -atos = devinim – ile – graphein

= yazmak – sözcüklerinden türetilen sinematografi de devinimi yazma, saptama anlamına gelirdi (Özön,1984:3).

Sinemanın küresel bir sektör haline gelmesinde belki de en önemli gücü, bir senaryonun, düşün, bir hikayenin 80 ila 120 dakika gibi bir süre içerisinde oyunculuğun, ışığın, görüntünün ve sesin çeşitli efektlerle desteklenerek seyirciye ulaştırılarak etkilemesidir.

Öyleyse, sinema görüntülükte karşımıza hem resme hem sese dayanan bir görsel – işitsel imler (işaretler) dizgesi olarak çıkar. Bu özelliğinden dolayı sinema çok yönlü bir araçtır. Çünkü bu görsel – işitsel imler sinemanın bir iletişim, bildirişim aracı olmasını sağlar; sinema dünyanın dört bir köşesindeki olayları, bilgileri saptayıp bunları yine dünyanın dört bir köşesine yayabilir. Sinema aynı zamanda bir anlatım aracıdır, çünkü bu görsel – işitsel imler bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olguyu anlatabilecek yapıdadır (Özön, 1984: 4). İşte sinema yaşamı algılamayı bazen bir karabasana göstererek bazen gerçeği olduğu gibi gözler önüne sererek yapıyor. Sinema toplumdaki, tarihten, siyasetten ve ekonomiden soyutlanamaz, gücünü bunlardan almaktadır. Bir toplumun geçirdiği tarihsel, siyasal ve ekonomik gelişimler sinema yapıtlarında kendini gösterecektir (Biryıldız, 2016:5).

O yıllardaki adıyla sinematograf, yani sinemanın dünya üzerindeki resmi tarihi belgelere göre 22 Aralık 1895 olarak bilinir. İki Fransız genci Louis ve Aguste Lumier kardeşlerin Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenledikleri bir gösteriyle dünya sinemasının resmi tarihi doğar (Özgüç,1988:5). Lumiere kardeşlerin kendi icatlarına verdikleri isim cinematographe'ydı. Film şeridinin hareketini, saniyede on altı kare esasına dayalı "tırnak itişli" bir düzenek sağlıyordu. Çok da hafif olan bu aygıtın adı Cinematographe'tı. Edison'un elektrikle çalışan Kinetograph'ına karşılık Cinematographe elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabiliyordu (Abisel,2007: 31).

Lumiere kardeşlerin 1895'de gerçekleştirdikleri ilk gösterimin ardından Osmanlı Devleti döneminde sinemanın gecikmeden tanıştığı görülmektedir. Rivayet muhtelif ama yazılı kaynaklara ve Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarına bakılırsa Türkiye'de ilk film gösterisi Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Halka açık ilk film gösterisi ise 1896 ya da 1897 yılında Beyoğlu'nda Hammalbaşı sokaktaki Avrupa Pasajı'nda yapılır (Kıraç, 2012:23). 1908 yıllarından başlayarak çeşitli kentlerde halka açılan sinema salonları, gösterilerini yabancı uyruklu ve Türkiye'deki azınlıkların egemenliğinde sürdürürken devreye Cevat Boyer ile Murat Bey girer. Ve Şehzadebaşı'nda Milli Sinema adı verilen ilk Türk Sineması açılır (19 Mart) (Özgüç, 1988:5).

3. Beyaz Perdeden Ekran Kültürüne

Sinemanın hızlı bir şekilde ivme kazanması seyirciler için yeni mekanların oluşturulmasına da zemin hazırlamıştır. 1905’le birlikte sinema salonu (film theatre) anlayışı yerleşti. Lumiere Kardeşler 1897’de tamamen film gösterimine ayrılmış ilk salonu açmışlardı (Monaca,2000:225). Tüm dünyada 1905’e kadar film izleme yerleri; vodvil evleri, lunaparklar ve fuar alanlarıydı, 1905’den itibaren kalıcı sinema salonlarına eğilim başlamıştır. Daha zengin ve eğitilmiş sınıflar sinema ile ilgilenmeye başlamış ve bununla beraber sinema izlemek için gidilen salonlara ihtiyaç duyulmuştur (Ünal,2011:11).

Sinema için sadece kapalı salonlar düşünülmemiş, bir dönem açık hava sinemaları da popülerliğini korumuştur. Ancak, hızla değişen ve gelişen teknoloji sinema ve izleme alışkanlıklarını da şekillendirmiş, değişime uğratmıştır. Bu da, sinema endüstrisinin seyirciyi elinde kaçırmaması için büyük bir çaba sarfetmesini gerektirmektedir.

Ang’a göre, “Sinema endüstrisinin yaşamını sürdürebilmesi ve film üretebilmesi için, toplum içinde yeterli sayıda insana ulaşarak, onların düzenli bir film seyircisi olmalarını sağlaması gerekmektedir. Ancak sinema endüstrisinin yerini koruyacağına ve potansiyel seyircilerini elinde tutacağına dair hiçbir garantisi yoktur. 1950’li yıllarda televizyonun yaygınlaşması ve evlere girmesiyle özellikle ABD’de sinema seyircisinde yaşanan düşüş de bunun açık bir göstergesidir. Televizyon izleyicisi olmanın tamamen gönüllü bir faaliyet olması ve bunun kişilerin kendi tercihine bağlı olması, televizyonun da sinema gibi aynı belirsizlik ve güvence sorununu yaşadığını göstermektedir” (Günel, 2007: 116).

Televizyon, vizyona giren filmleri belli bir süre sonunda yayınlayabildiği için sinema için çok büyük tehdit oluşturmuyor gibi gözükse de; özellikle dijital platformlar aboneliği olan kullanıcılarına sinema kanallarıyla ucuz ve kolay bir şekilde binlerce filme ulaşma imkanı veriyor. Öte yandan, DVD sinemaya gitme alışkanlığını azaltan bir diğer unsur olarak son yıllarda karşımıza çıkmaktadır.

Seyircinin film izlerkenki konumu birçok açıdan önemlidir. Sinema izleyiciliğinde; sinema perdesinde film izlenen geleneksel seyirciliğin ardından televizyon, video, DVD olanakları ve dijital uydu alıcıları ile evlere giren filmlerde sınır tanımayan bir seyircilik konumlanması oluşmuştur. Burada seyircinin tanımının artık değiştiğini ve giderek uluslar arası ölçekte bir küresel seyir haline geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz (Kirel, 2014:59).

Culkin, 2006 yılında Gerbrandt tarafından yapılan bir araştırmaya referansla, izleyicilerin % 66’sının eğer bir film eş zamanlı olarak sinema perdesinden ya da DVD kaydından izleme tercihi ile karşı karşıya kalsalardı, DVD kopyasından izlemeyi

tercih edeceklerini belirttiklerini ifade eder. Culkin, sözünü ettiği araştırmanın ortaya koyduğu gibi, sinemada film izleme deneyimine yönelik özel bir bağlılığı olmayan genç izleyicilerin, gösterim işinde olanlar bakımından en büyük tehdidi oluşturduğunu belirtir. Ancak, yazara göre, bu tehdit sinema salonlarına alternatif platformlar üzerinden film sunanlar bakımından da bir fırsat yaratmaktadır (Özen - Çelenk,2006: 92).

Sinemadan ekran kültürüne bir geçişin son yıllarda arttığı bir gerçektir. “Görüntü ya da alfanümerik şekil gösterimi yapan elektronik ve fiziksel yapı” (Yayıncılık ve Medya Sözlüğü, 2015:120). olarak tanımlanan ekran, gündelik hayatın her aşamasında karşılaşıldığı veya kullanıldığı bir kültür haline gelmektedir, kendi kültürünü oluşturmaktadır.

Bilgisayar, tablet ve akıllı cep telefonları da artık film izleme mecrası olarak en sık kullanılan alanların başında geliyor. Özellikle, vizyona giren filmlerin internet üzerinden kısa bir sürede izlenebilmesi, maliyetinin sinema biletine oranla daha düşük olması her an ve tekrar izlenebilme olanağı sağlaması açısından özellikle gençler tarafından çok tercih edilen bir mecra haline gelmiştir. Bu da, sinemaya giderek beyaz perdeden izleme alışkanlığını azaltmaktadır. Beyaz perdenin büyü- sünü, ses donanımı ve kalabalık yığınların içerisinde film izleme kültüründen; tablet, cep telefonu gibi daha küçük ekranlarda, ses ve görselliğin daha az hissedildiği bir film izleme alışkanlığına doğru yol alınmaktadır.

4. Küresel Güç Hollywood Karşısında Yerli Filmler

Sinema denilince ilk akla gelen, çekim teknikleri, sahneleri, ünlü oyuncularını ve dünya çapında gişe rekorları ile elde edilen gelirler açısından dünyanın her bir tarafında izleyici ile buluşan Hollywood'dur.

Chaplin İngiliz vodvil ardyöresiyle Atlantik'i geçtiğinde Hollywood, Los Angeles'ın artan büyük şehir karmaşasına yeni dahil edilen, portakal bahçeleriyle dolu, 'yollarında biber ağaçlarının sıralandığı bir köy'dü (Briggs – Burke, 2011:202).

Bu köy yüzyıl içerisinde evrildi; küresel bir güç haline geldiği için verilmek istenen mesajları sinema yoluyla tüm dünyaya yayabilen bir araç haline gelmiştir.

Hollywood filmleri, biçimleri kadar içerikleri ile de küresel boyutta ülkelerin popüler kültüründe egemenliklerini sürdürdükleri için bu etki altında bir anlatı biçiminin seyirciler ve sinema yapanlar tarafından – açık ya da örtük bir biçimde benimsendiği varsayılabilir (Kirel,2014:54). Hollywood neredeyse ilk yıllarından itibaren büyük şirketlerin egemen olduğu, dışarıdan kolay kolay girilemeyen monopolistik bir yapıya sahiptir. ABD hükümetleri tarafından da desteklenen bu yapılanma sonucu Hollywood, hem içeride hem de dışarıda büyük bir etki ve güç

kazanmıştır. Bu anlamda Hollywood ABD'nin gerçekte ilk küreselleşen medya sektörüdür (Özen - Çelenk,2006: 91). Özellikle, 1980'lerden sonunda başlayan yatay ve dikey yoğunlaşma birçok firmanın sinema sektörüne girmesini Hollywood üzerinden tüketim ve kültürel değişimin dünya genelinde algılanması noktasında önemli bir güç haline gelmiştir.

Bu güç elde edilen gişe rakamlarıyla da kendini göstermektedir. 2017 yılının en çok gişe yapan filmleri ve hasılatları Hollywood'un sinema sektöründe nasıl paya sahip olduğunun işaretidir. *Güzel ve Çirkin (Beauty and the Beast)* bin 263 milyar dolar hasılat ile ilk sırada yer alırken, onu bin 235 dolar hasılat ile *Hızlı ve Öfkeli (Fast and Furious)* takip ederek ikinci olmuş; *Örümcek Adam: Eve Dönüş* ise 880 milyon dolarlık gişesiyle üçüncü sırada yer almıştır.

Togan Gökbakar'ın yönettiği, Şahan Gökbakar'ın hem yazıp hem de başrolünde yer aldığı *Recep İvedik 5* filmi şubat ayında vizyona girdi. Komedi türündeki bu film, 7 milyon 437 bin 50 kişi tarafından izlendi. Filmden 85 milyon 986 bin lira gelir elde edildi. *Ayla* filmi Kore savaşında yaşanan gerçek ve duygusal bir hikayeyi ele alıyor. Bu çok ağlatan filmi 5 milyon 110 bin 62 kişi izledi. (<http://www.milliyet.com.tr/2017-de-en-cok-izlenen-filmler-belli-oldu-mola-6363/?Sayfa=3>)

Yukarıdaki veriler, 2017 yılı için Türk filmlerinin gişe başarısı olarak kaydedilirken, yabancı filmlerin özellikle Hollywood yapımlarının yerli filmlere oranla daha çok tercih edildiği görülmektedir.

Göral, 2016 – 2017 yılında vizyona giren yerli filmlerle ilgili kıyaslamasında bunu şu cümlelerle ifade ediyor: Geçen yıl yani 2016'da vizyona giren 135 yerli filmde 58'i 10 bin seyircinin altında kalmıştı. Neredeyse bu filmlerin yarısı çok kötü batmıştı yani. Bu yazı yazılırken 2017'in bitmesine henüz 10 gün kadar vardı. Bu zamana kadar gişede 10 bin seyirciyi bulamayan film sayısı 51. Bu sene ise vizyona giren film sayısının 145'i bulması bekleniyor. Demek ki, neredeyse seyirci önüne çıkan her üç filmde biri çok kötü şekilde batıyor. 10 bin seyirciyi geçip de batanları da dahil edersek tablo hiç de iç açıcı gözüküyor. (<http://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/2017-turk-sinemasinin-gise-telasi/>),

Yerli filmlerin daha az tercih edilmesinde, iyi bir gişe sağlayamamasında en önemli etken nedir? İyi senaryoların çıkmaması mı, başarılı bir oyunculuğun sergilene-memesi mi; yoksa film yapımında yaşanan maliyet problemleri mi? İlk etapta, günümüz dünya sineması ve Hollywood ile kıyaslandığında en önemli sorunun seyircinin ilgisini çekecek senaryoların ortaya çıkmaması düşünülmektedir.

Özellikle de 2000'li yılların Türk sinemasında en büyük sorunun senaryo olduğu her fırsatta dile getirilen bir gerçek. Bunu yönetmenler de, yapımcılar da çok iyi biliyor. Herkes iyi senaryo sayısının azlığından ve senarist bulamamaktan şikayet

ediyor. Türk sinemasının ciddi bir senaryo sorunu var. İçerik anlamında en büyük sorunu budur ve çözümü için de hiçbir şey yapılmamaktadır! İçeriden biliyoruz ki kimi zaman iyi senaryolar da yapımcılar, yönetmenler ve hatta bazen de oyuncular tarafından bozulabilmekteler. Senaristler ya da yönetmen senaristler de kendi senaryolarını egosal sorunları yüzünden mahvedebilmekteler. Oysa senaryolar üzerinde sıkı çalışılması gereken teknik metinlerdir. Doğru insanlara okutulmaları. Üzerine emek verilmeli, saatlerce konuşulmalı, günlerce çalışılmalı. (<http://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/2017-turk-sinemasinin-gise-telasi/>)

5. Araştırmanın Amacı

Gelişen medya teknolojileriyle birlikte bireylerin izleme alışkanlıkları da değişmektedir. Sinema perdesinden televizyon, bilgisayar, tablet ve cep telefonlarına doğru bir geçiş ve değişen bir ekran kültürüyle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu da sinemaya gitme alışkanlığını, gitme sıklığını, film izleme platformunu şekillendirmektedir. Peki, bu alanda Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde eğitim gören öğrencilerin sinemaya gitme alışkanlıkları da bu çerçevede nasıl şekillenmektedir? Hollywood ve yerli yapımlar arasında hangisini ve ne gibi sebeplerle tercih etmektedirler? Bu çalışmada, bu sorulara cevap bulmak amaçlanmıştır; öte yandan öğrencilerin film tercihleri, yerli ve yabancı yönetmen beğenileri ve sinema sektörüne bakış açılarına ilişkin de çeşitli veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

6. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, yukarıda belirtilen sorulara cevap bulabilmek için nicel araştırma yöntemi olarak saha araştırması çerçevesinde deneklere anket tekniği uygulanmıştır. Araştırmanın amacına ulaşmak için belirlenmiş 14 soru yöneltilmiştir. 12 soru seçmeli, 2 soru da açık uçludur. Anketler, örneklem olarak alınan iletişim fakültelerinde uygulanmıştır. Elde edilen veriler SPSS programına girişi yapılarak ortaya çıkan frekans değerleri üzerinden değerlendirilmiştir.

7. Araştırmanın Örneklemi

Çalışmanın evrenini Ankara'da eğitim veren özel ve devlet üniversitelerin iletişim fakülteleri oluşturmaktadır. Ankara Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi gibi devlet üniversitelerinin yanı sıra; özel üniversite olarak Başkent Üniversitesi örneklem içerisinde yer almıştır. Örneklem, zaman ve maliyet açısından, Ankara'da iletişim fakültelerinde RTS'de eğitim gören lisans öğrencileri ile sınırlı tutulmuştur. Fakültede, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Bölümü öğrencileri örneklem dışında tutulmuştur. Ankette örneklem olarak 200 öğrenci planlanmış, ancak anket formunu doldurup doldurmama konusunda öğrencilerin iradesine bırakılmıştır. Ankete; Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümünden 34, Başkent Üniversitesi

İletişim Fakültesi RTS Bölümünden 40 ve Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümünden 45 olmak üzere toplam 119 öğrenci katılmıştır. Ankete katılan öğrencilerin 63 ü kız, 56'sı erkek öğrencidir. Ağırlıklı olarak son sınıf öğrencilerine uygulanması tercih edilen ankete katılanların 63'ü 4. Sınıf, 21'i 3. Sınıf, 15'i 2. Sınıf ve 8'i de 1. Sınıf öğrencisidir.

8. Bulgular

Tablo 1: Hangi sıklıkla sinemaya gidersiniz?

Her hafta	16
Ayda bir – iki kez	52
2 – 3 ayda bir	24
Düzenli olarak sinemaya gitme alışkanlığım yok	27
Toplam	119

Her hafta sinemaya düzenli olarak gittiğini belirten öğrenci sayısı sadece 16, ayda bir iki kez gittiğini belirtenlerin sayısı 52'dir. İki üç ayda gittiğini ya da düzenli olarak gitmediğini belirtenler ise toplamda 51 öğrencidir.

Tablo 2: Filmleri en çok hangi platformda izlemeyi tercih ediyorsunuz?

Sinema	37
Televizyon	13
Bilgisayar	63
Tablet	4
Cep Telefonu	2
Toplam	119

Bilgisayardan film izlediğini belirten öğrencilerin sayısı 63, sinemaya gitmeyi tercih edenlerin sayısına ise 37'dir. Öğrenciler ağırlıklı olarak bilgisayar ortamında film izlemektedir.

Tablo 3: En çok hangi tür film seyretmeyi tercih edersiniz?

Gerilim	17
Macera / Aksiyon	20
Romantik	11
Bilim Kurgu	31
Dram	28
Komedi	3
Diğer	9
Toplam	119

Öğrencilerin Bilim Kurgu izlemeyi tercih edenlerin sayısı 31, dram 28, macera – aksiyon izlemeyi tercih edenlerin sayısı ise 20'dir. Komedi filmi tercih edenlerin sayısı ise sadece 3'tür.

Tablo 4: En çok hangi ülke yapımı sinemaları izlemeyi tercih ediyorsunuz?

Hollywood	75
Türk Sineması	12
İran Sineması	7
Bollywood	5
Fransız Sineması	11
Rus Sineması	2
Diğer (İspanyol, İtalyan, Bağımsız vb.)	7
Toplam	119

Ankete katılan öğrencilerin büyük bir bölümünün Hollywood filmi izlemeyi tercih etmektedir.

İkinci sırada 12 izleyici tercihi ile Türk Sineması, üçüncü sırada ise 11 kişi ile de Fransız Sineması gelmektedir.

Tablo 5: Vizyondaki filmleri seyretmeden önce en çok neye dikkat edersiniz?

Konusuna veya türüne bakarım	63
Fragmanını izleyerek karar veririm	34
Medyadaki tanıtımlarına bakarım	11
Sinemaya gittiğimde o an karar veririm	1
Arkadaş ve çevre tavsiyesine dikkat ederim	10
Toplam	119

Vizyondaki filmi seyretmeden önce filmin konusu ve türüne göre tercihte bulduklarını ifade eden öğrencilerin sayısı 63, fragmanını izleyerek karar verdiklerini belirtenlerin sayısı ise 34'tür. Sadece 1 öğrenci sinemaya gittiğinde o an karar verdiğini belirtmiştir.

Tablo 6: Sinema eğitimi ve güncel konuları takip etmek için, daha çok hangi kaynaklardan yararlanıyorsunuz?

Gerek duymadığım için yararlanmıyorum	9
Sinema dergilerini takip ediyorum	14
İnternet siteleri ve sosyal medya	88
Ders notları yeterli oluyor	5
Kitap	3
Toplam	119

Sinemaya ilişkin güncel konuları ve eğitim amaçlı yazıları internet ve sosyal medyadan takip ettiklerini belirten öğrencilerin sayısı 88'dir. İkinci sırada sinema dergileri gelmektedir. 14 öğrenci sinemaya ilişkin güncel konuları dergilerden takip ettiğini belirtmiştir. Kitaplardan yararlandığını belirten öğrenci sayısı ise sadece 3'tür.

Tablo 7: En çok beğendiğiniz yerli yönetmen kim? Lütfen yazınız

Nuri Bilge Ceylan	24
Zeki Demirkubuz	13
Çağan Irmak	10
Yılmaz Güney	8
Onur Ünlü	5
İsim Belirtmemiş	18
Diğer (F.Akın, M. Erksan, B. Aksak, R. Erdem, L.Akad...)	41
Toplam	119

Açık uçlu bu soruda öğrencilerin en çok beğendiği yerli yönetmen ismini yazmaları istenmiştir.

En çok beğenilen yerli yönetmen olarak 24 öğrenci Nuri Bilge Ceylan, 13 öğrenci Zeki Demirkubuz, 10 öğrenci de Çağan Irmak ismini yazmıştır.

Tablo 8: En çok beğendiniz yabancı yönetmen kim? Lütfen yazınız

Quentin Tarantino	17
Christopher Nolan	14
S. Spielberg	9
Kubrick	8
Amir Khan	7
İsim Belirtmemiş	17
Diğer (Einstein,Bergman,Torkosky, Comeron....)	47
Toplam	119

Açık uçlu bu soruda öğrencilerin en çok beğendiği yabancı yönetmen ismini yazmaları istenmiştir. En çok beğenilen yabancı yönetmene ilişkin cevaplarda ilk sırada Quentin Tarantino gelmektedir. 17 öğrenci en çok Tarantino'yu beğendiğini ifade ederken, Christopher Nolan 14 cevap ile ikinci sırada yer alırken, onu Steven Spielberg takip etmiştir. 17 öğrenci ise hiç isim yazmamıştır.

Tablo 9: Hiç kısa bir film çektiniz mi ya da kısa filmde görev aldınız mı?

Evet	85
Hayır	34
Toplam	119

Ankete katılan 119 öğrenciden 85'i herhangi bir kısa film çekmiş ya da projede yer almışken, hiç kısa film de görev almadığını belirtenlerin sayısı ise 34'tür.

Tablo 10 : Mezuniyet sonrası sinema alanında hangi kariyeri planlıyorsunuz?

İyi bir yönetmen olmayı planlıyorum	23
Senarist olarak çalışmayı düşünüyorum	15
Dizi – film setinde bir görev olmayı planlıyorum	20
Bu alanda çalışmayı düşünmüyorum	36
Kamera önünde oyuncu olmayı düşünüyorum	8
Akademik alanda çalışmayı düşünüyorum	5
Diğer	12
Toplam	119

Sinema sektöründe kariyer planlamasını içeren bu soruya; 36 öğrenci sinema sektöründe çalışmayı düşünmediği cevabını verirken, 23 öğrenci iyi bir yönetmen, 20 öğrenci dizi – film setinde görev olmayı planladığını belirtirken, sadece 5 öğrenci akademik alanda kariyer planlaması yapmayı düşündüğünü belirtmiştir.

Tablo 11: Fakültede aldığınız eğitimle birlikte filmleri içerik ve teknik açıdan farklı bir gözle izleyebiliyor musunuz?

Evet	70
Hayır	11
Kısmen	38
Toplam	119

Film izlerken aldığı eğitimle birleştirerek içerik ve teknik açısından izlediğini belirten öğrencilerin sayısı 70'dir, bunları uygulamadan izlediğini belirtenlerin sayısı ise sadece 11'dir. Kısmen uygulayabildiğini belirtenler ise 38 öğrencidir.

Tablo 12: Günümüz Türk Sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kaliteli yapımlar ortaya çıkmıyor	45
Konu ve oyunculuk açısından yetersiz	35
Son dönemlerde kaliteli yapımlar arttı	30
Diğer	9
Toplam	119

Günümüz Türk Sineması'nda kaliteli yapımların ortaya çıktığını düşünen öğrencilerin sayısı 45 iken, konu ve oyunculuk açısından yetersiz bulanların sayısı 35, son dönem kaliteli yapımların arttığını ifade eden öğrencilerin sayısı ise 30'dur.

Tablo 13: Sizce Günümüz Türk Sinemasının en büyük sorunu nedir?

Film için gerekli bütçeyi bulma zorluğu	27
Kaliteli senaryoların ortaya çıkmaması	67
Sinema sektörünün İstanbul ile sınırlı kalması	9
Günümüz aktörlerinin çok iyi olmaması	2
Diğer	14

Günümüz Türk Sinemasının en büyük sorununun kaliteli senaryoların ortaya çıkmaması olarak değerlendiren öğrencilerin sayısı 67'dir. Film için gerekli bütçenin bulma zorluğu olduğunu düşünenlerin sayısı ise 27. Sinema sektörünün İstanbul ile sınırlı kalmasının buna neden olduğunu ifade edenler ise sadece 9 kişidir.

Tablo 14: Sizce bir filmin gişe rekoru kırmasını sağlayan en önemli unsur nedir?

Filmin Yönetmeni	15
Filmin Senaryosu	35
Filmde rol alan oyuncular	22
Filmin medyadaki reklamı	42
Diğer	5

Öğrencilere göre bir filmin gişe rekorunu kırmasını sağlayan en önemli unsur olarak filmin medyadaki reklamı olduğunu düşünenlerin sayısı 42 iken, bunu 35 ile

filmin senaryosu ve 22 cevap ile filmde rol alan oyuncuların etkili olduğu düşünülmektedir.

Tablo15: Sinema gitme alışkanlığının özel ve devlet üniversitesi öğrencilerine göre dağılımı

Sinemaya gitme sıklığı	Ank.Üni.	Gazi.Üni.	Başkent Üni.	Toplam
Her hafta	4	4	8	16
Ayda 1-2 kez	12	18	22	52
2-3 ayda bir	7	13	4	24
Düzenli olarak sinemaya gitme alışkanlığım yok	11	10	6	27

Özel ve kamu üniversitelerinin RTS bölümü öğrencilerinin sinemaya gitme alışkanlıklarına bakıldığında, her hafta düzenli olarak veya ayda 1 -2 kez gidenlerin özel üniversitede öğrenim gören öğrencilerin daha yüksek oranda olduğu gözlenmiştir.

Tablo 16: Sinema izleme platformunun özel ve kamu üniversitesi öğrencilerine göre dağılımı

Film izleme platformu	Ank.Üni.	Gazi.Üni.	Başkent Üni.	Toplam
Sinema	8	11	18	37
Televizyon	5	1	7	13
Bilgisayar	17	33	13	63
Tablet	2	0	2	4
Telefon	2	0	0	2

Özel üniversitede RTS bölümünde eğitim gören öğrencilerin ağırlıklı olarak filmle-ri sinemada izlemeyi tercih ettikleri, devlet üniversitesindeki öğrencilerin ağırlıklı olarak bilgisayar ortamında film seyrettikleri tespit edilmiştir.

Sonuç

Medya teknolojilerinin gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmesiyle birlikte, sinema izleme alışkanlığında da bu teknolojik ürünlere doğru bir evrilme görülmektedir. Sinema perdesinden daha küçülen ama her an ulaşılabilir ve ucuz olması nedeniyle gençler açısından daha çok tercih edilen bu mecralarda, okudukları bölüm gereği RTS öğrencileri de tercihlerini beyaz perdeden ekran kültürüne mi kaydırmaktadır? Araştırmanın sonuçlarına göre, Ankara'da RTS bölümünde lisans eğitimi gören ve ankete katılan öğrencilerin büyük bir bölümünün sinemaya az gittiğini, ayda bir – iki kez gidenlerin ağırlıkta olduğu, düzenli olarak sinemaya gitme alışkanlığının olmadığı tespit edilmiştir. Öğrencilerin en çok bilgisayar üzerinden film izlediği sonucu elde edilmiştir. Gerek internet gerekse DVD ile daha ucuz ve her an izlenebiliyor olması öğrencilerin bu yolu daha

çok tercih ettiğini düşündürmektedir. Özel Üniversitenin RTS bölümünde öğrenim gören öğrencilerin sinemaya daha sık gittiği; devlet üniversitesindeki öğrencilerin bu alışkanlığa fazla sahip olmadığı daha çok bilgisayardan film izlemeyi tercih ettiği görülmüştür. Her hafta veya ayda bir – iki kez sinemaya gitme alışkanlığının olmamasında bilet fiyatları ve sosyo- ekonomik durumun etkili olduğu da düşünülebilir. Fakat, sinema bölümü öğrencilerinin vizyona giren filmleri merakla, senaryosundan oyuncularına, sahnelerinden kurgu ve yönetmenine kadar eleştirel bir merakla beyaz perdede izlemesi ve bu anlamda sinemanın sadık izleyicileri arasında olması gerekmektedir.

Radyo Televizyon ve Sinema bölümü öğrencilerinin, sinema eğitimi ve güncel konuları daha çok hangi kaynaklardan takip ettiğinin tespitine yönelik soruya verilen cevaplarda, öğrencilerin internet ve sosyal medya üzerinden bunları okuduğu (88 kişi) görülmektedir. Kitapları (3 kişi) ve dergileri takip ettiğini (14 kişi) belirtenlerin oranı çok az olduğu için, basılı materyallerin çok da tercih edilmediği, okuma tercihinin daha çok internet ve sosyal medya üzerinden olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu durum, gençlerin okuma alışkanlıklarının basılı materyallerden ziyade belki de gündelik bilgilerle çevrili blog ve köşe yazılarıyla sınırlı kaldığını göstermektedir. Bu da beyaz perdeden ekrana geçiş gibi, yazılı materyallerden ekran kültürüne kayışın da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında bu da, gençlerin gündelik hayatlarının her aşamasında bu teknolojilerin yer edindiğini ve kullanıldığını göstermektedir.

Milyon dolarlık bütçelerle çekilen ve dünya çapında gişe yaparak küresel bir sermaye ve güç haline gelen Hollywood sineması, bu çalışmada da ön plana çıkmaktadır. Çünkü en çok hangi yapım filmi izlemeyi tercih ettiklerine ilişkin soruya 119 öğrenciden 75'i Hollywood cevabını vermiştir. Türk sinemasına olan ilginin ise sadece 12 kişiyle sınırlı kaldığı tespit edilmiştir. Bu da küresel bir güç haline gelen Hollywood'un sinema eğitimi alan öğrenciler açısından da ilk tercih olduğunu, Türk sinemasına ise ilginin oldukça düşük olduğunu göstermektedir. Ankete katılan öğrencilerinin en çok bilim kurgu ve dram filmlerine ilgi gösterdiği sonucuna ulaşılırken, 119 denekten sadece 3'ün komedi filmi izlemeyi tercih ettiğini belirtmesi gençlerin komediden uzak durduğunu göstermektedir. En çok hangi tür filmleri seversiniz sorusuna verilen yanıtlarda ilk sırayı 'bilim kurgu' cevabı yer alıyor. Burada gençlerin Hollywood yapımı filmleri tercih etmeleri, bu tür filmlerdeki Hollywood'un üstünlüğü mü yoksa gençlerin bilim kurguya olan ilgilerinden dolayı mı Hollywood'un bu türü ilgi odağına aldığını iyi analiz etmek gerekir.

Peki, yerli filmlerin tercih edilmemesinde en önemli sebep nedir? Günümüz Türk Sineması'nın mevcut durumu hakkında, iletişim fakültesinde sinema eğitimi alan öğrencilerin düşünceleri önemlidir. Zira, mezuniyet sonrası yönetmen, senarist,

görüntü yönetmeni, yapımcı vb. sinema sektöründe çeşitli kademelerde görev alacak olan gençlerin ülke sinemasına ilişkin düşüncelerinin tespit edilmesi düşünülmüştür. Araştırmaya katılan 119 öğrenciden sadece 30'u son dönemlerde kaliteli yapımların olduğunu belirtirken, 80 öğrenci kaliteli yapımların ortaya çıkmadığını, konu ve oyunculuk açısından da yetersiz bulunduğunu belirtmiştir. Yine buna bağlantılı olarak ülke sinemasının en büyük sorunun ne olduğu öğrencilere sorulmuş kaliteli senaryoların ortaya çıkmaması ilk sırada belirtilmiştir. 27 öğrenci ise film için gerekli bütçenin bulma zorluğu olduğunu ifade etmiştir. Bu verilere göre, sinema bölümü öğrencileri günümüz Türk sinemasını kaliteli bulmamakta, bunda da özellikle kaliteli senaryoların üretilmemesini görmektedir. Senaryo ve hikaye açısından kaliteli yapımların ortaya çıkmaması nedeniyle yerli filmlerin Hollywood yapımı filmlerle gişe bakımından mücadele edememesine ilişkin varsayım, öğrencilerin de katıldığı görülmektedir.

Öğrencilerin film tercihlerini ve sektöre ilişkin değerlendirmelerini tespit etmeye yönelik olarak, vizyondaki bir filmi izlemek için en çok neye dikkat edildiğine ilişkin soruya, öğrencilerin filmin konusuna veya türüne bakarak karar verdiği gözlenmiştir. Fragmanı izleyerek karar verenlerin oranı da ikinci sırada yer almıştır. Bu da öğrencilerin, beğenilerine göre konu ve tür açısından belli tercihleri yaptığını göstermektedir. İlgi alanı dışındaki tür ve konu halinde medyadaki tanıtımların ya da arkadaş ve çevre tavsiyesinin çok etkili olmadığı görülmüştür.

Sinema eğitimi alan öğrenciler için eğitim döneminde çektiği kısa filmler mesleki tecrübe kazanması ve uzun metrajlı film sürecinde olumlu katkıları sağlaması açısından önemli bir pratiktir. Ankete katılan öğrencilere bu nedenle herhangi bir kısa film çekip çekmediği, ya da kısa film de görev alıp almadığı sorulmuştur. 119 öğrenciden 85'i Evet yanıtı, 34 öğrenci Hayır yanıtı vermiştir. Bu rakamlarda, öğrencilerin büyük bir bölümünün kısa film tecrübesi olduğunu, buna ilgi gösterdiklerini ve pratik kazandıklarını göstermektedir.

Eğitimde alınan teorik eğitimin pratikte de uygulanması bilginin daha kalıcı olması ve öğrenilenin daha pekişmesi açısından önemlidir. Sinema eğitimi alan öğrencilerin derslerde öğrendikleri bilgileri film izlerken göz önünde bulundurup bulundurmadığını ölçmek için yöneltilen soruya verilen cevaplarda 70 öğrenci Evet, 38 öğrenci Kısmen ve sadece 11 öğrencinin ise Hayır dediği görülmüştür. Bu verilere göre öğrencilerin filmlere sadece salt bir izleyici olarak yaklaşmadığı, konu, çekim teknikleri, içerik vs. gibi unsurları da dikkate alarak sektörel açıdan da izlediği, bilgilerini uygulamaya çalıştığını ortaya çıkarmıştır.

Öğrencilerin en beğendikleri yerli ve yabancı yönetmenleri öğrenmek için ankete iki tane açık uçlu soru konulmuştur. Verilen cevaplara göre, en beğenilen yerli

yönetmen ilk sırada Nuri Bilge Ceylan (24 kişi) ikinci sırada Zeki Demirkubuz (13) ismi ön plana çıkmaktadır. 18 öğrenci ise hiçbir isim yazmamıştır. Yerli yönetmen noktasında bu da öğrencilerin günümüz yönetmenlerine karşı bir ilgisinin olduğunu göstermektedir. Yabancı yönetmenlerde ise ilk sırayı Quentin Tarantino (17 kişi) ardından Christopher Nolan (14) almaktadır. Farklı senaryo ve çekim teknikleriyle ilgiyi üzerine çeken *Ucuz Roman* ile çıkış yakalayan Tarantino'nun, sinema bölümü öğrencileri tarafından en çok beğenilen yönetmenler arasında ilk sırada yer aldığı tespit edilmiştir.

İletişim fakültesinden mezun olan öğrencilere, sinema sektöründe çalışmayı düşünüp düşünmedikleriyle nasıl bir kariyer planı yaptıkları soruları yöneltilmiştir. Verilen cevaplara bakıldığında; 119 öğrenciden 36'sı bu sektörde çalışmayı düşünmediğini ifade ederken, 23'ü yönetmen, 20'si dizi veya film setinde görev almayı planladığını, 15'i ise senarist olmayı düşündüğünü ifade etmiştir. Ankete katılanların üçte biri bu sektörde çalışmayı düşünmemektedir. Bunun nedenleri arasında öğrencinin bu bölümü bilerek ve isteyerek okuyup okumadığı, kendisine uygun bir alan olup olmadığına ilişkin kanaatleri ve istihdam sorunu gibi 3 ana temel konunun etkili olduğunu düşündürmektedir. Sinema alanında akademik bir kariyer planlayanların ise sadece 5 kişi ile sınırlı kalması; öğrencilerin ağırlıklı olarak sektörde yer almayı düşündüğünü ortaya çıkarmıştır.

İletişim fakültesinin radyo televizyon ve sinema bölümünde eğitim aldıkları alanda çalışmayı düşünmeyen öğrenciler, dört yıl boyunca bu bölüme neden devam etmektedirler? İletişim fakültelerinin eğitim verdikleri öğrencilerin üçte birinin böyle düşünmesinin altında yatan temel sebepleri araştırması, sorunun temeli ve çözümü noktasında önemli ipuçları vereceğini düşündürmektedir.

Son olarak, özel ve devlet üniversitesi öğrencilerinin sorulara verdiği yanıtlar açısından bakıldığında, oransal açıdan büyük bir farklılığın olmadığı, verilen cevapların birbirine çok yakın ve aynı doğrultuda olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Devlet veya özel bu 3 üniversitede öğrencilerin sorulara verdiği cevaplar açısından birbirleri arasında çok büyük bir farklılığın olmadığı gözlenmiştir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara. De Ki Basım Yayım.
- Abisel, N. ve Eryılmaz, T. (2011) Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, *Sinema Araştırmaları*. (Der.) Murat İri. İstanbul. Derin Yayınları.
- Briggs A. ve Burke P. (2011) *Medyanın Toplumsal Tarihi Gutenberg'den İnternete*. (Çev.) Ümit Hüsrev Yolsal, Erkan Uzun. İstanbul. Kırmızı Yayınları.
- Biryıldız E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul. Beta Basım Yayım.
- Göral, B. (2017, 20 Aralık). 2017: *Türk sinemasının gişe telaşı*. <http://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/2017-turk-sinemasinin-gise-telasi> Erişim Tarihi: 29.12.2017.
- Günalp, C. (2007). *Kamu ve Özel Televizyon Yayıncılığında İzleyici Araştırmaları ve Ratingin Rolü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler Anabilim Dalı, Ankara.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si Teknolojik Buluştan Sanata*. İstanbul. Say Yayınları.
- Kirel, S. (2014). *Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi. Cilt 4 (4): İstanbul.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev.) Ertan Yılmaz. İstanbul. Oğlak Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı. Ankara.
- Özen, E. ve Çelenk, S. (2006). *Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği*. İletişim: Araştırmaları – 4 (1). Ankara.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul. Gerçek Yayınevi.
- Scognamillo, G. (1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul. Ağaç Yayıncılık.
- Smith G.N. (Edi.)(2003). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev.) Ahmet Fethi. İstanbul. Kabcacı Yayınevi.
- Ünal, G.T. (2011). Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği. Murat İri (Der.). *Sinema Araştırmaları*. İstanbul: Derin.
- Yayıncılık ve Medya Sözlüğü. (2015). Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. <http://www.milliyet.com.tr/2017-de-en-cok-izlenen-filmler-belli-oldu-mola-6363/?Sayfa=3>ErişimTarihi: 29.12.2017.

Seyirci Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alımlanması: Recep İvedik Örneği

IŞKIN ÖZBULDUK KILIÇ

Öz

Recep İvedik serisi, yeni dönem Türk sinemasında en çok izlenen filmlerin başında gelmektedir. Öyle ki serinin vizyona giren 5 filminden 4'ü o yılın birincisi olmuştur. Bu çalışma bu film serisinin neden bu kadar çok izlendiği sorusundan yola çıkmıştır. Bu amaçla da iki temel soruya yanıt aramıştır. Bunlardan ilki, seyircinin bu filmleri neden izlemeyi tercih ettiği, ikincisi ise Recep İvedik karakterini nasıl anlamlandırdıklarıdır. Çalışma alımlama çalışmalarından esinlenmiş, veri toplama yöntemi olarak derinlemesine görüşme kullanılmıştır. Seyircinin alımlama süreçlerini incelemek için iki aşama kullanılmıştır. Bunlardan ilki, filmleri izlemeden önce tercih etme süreçleriyken, ikincisi film izleme sırasında filmleri nasıl yorumladıklarıdır. Ankara'da yaşayan, film serisinin tamamını izlemiş ve bu serinin en az 3'ünü sinema salonunda izlemiş, 24-37 yaş arası, farklı eğitimlere sahip, farklı meslek gruplarına mensup 6 kadın ve 6 erkek gönüllü katılımcıdan oluşan 12 kişilik görüşme grubuyla yapılan görüşmelerden elde edilen sonuçlar, nitel çözümlenmeye tâbi tutulmuştur. Çalışmanın bulgularına göre seyircinin her ne kadar film seçme sürecinde ve izleme sürecinde etkin ve bilinçli bir rolü olsa da seyircinin alımlamalarının üzerinde filmin içerik ve biçimsel olarak yönlendirici ve belirleyici etkisi olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte bu film serisinin izlenme nedenleri daha çok "eğlenme" olarak gözlense de gizil olarak, modern kent yaşamının gereklilikleri içerisinde yapması gerekenlerden bunalan bireylerin, tam da bu noktada aykırı tavırlar sergileyen Recep İvedik karakteriyle baskıdan kurtulma duygusu hissettikleri, bu nedenle de bu filmlere yöneldikleri tespit edilmiştir. Bununla birlikte kadın ve erkek katılımcılar arasında hem tercih aşamasında hem de alımlama sürecinde farklılıklar gözlense de öz sebepler üzerinde birbirlerine yakın sonuçlar elde edilmiştir.

Anahtar Kelime: Recep İvedik, Alımlama, Seyirci, Seyir Deneyimi

The Motivations that Effect the Movie Selection of Audience Experience and the Reception of Movies: The Example of Recep İvedik

IŞKIN ÖZBULDUK KILIÇ

Abstract

Recep İvedik film series are one of the most watched films in new period Turkish cinema. The 4 films of the serial became the most watched movie of the year. The main goal of this article is to explore, the tendency of the audience about this film serial. This study has come out of the question of why this film series has been watched so much. Two basic questions have been sought for this purpose. The first one is why the audiences prefer to watch these films and the second is how they understand the character of Recep İvedik. The study was inspired by the study of reception and depth interview was used as the data collection method. Two stages have been used to examine to review the reception process of the audience. These are the process of choosing before watching the films, and the second is how they interpreted the movies in duration of movie. The results of the interviews, which have been made with an interview group including 6 female and 6 male voluntary participant, by the age of 24 between 37, from different career field and educational attainment, who live in Ankara and watched all of the serials, (at least the three of movies have been watched at Cinema), have been subjected to the qualitative analysis. Beside this, reasons of the choice of Recep İvedik movie serial have been evaluated. The most important outcome of the research is that even though the audience has conscious and effective role in the progress of movie selection, the movie has a determinant and directive impact with the content and form on the audience. However the reasons of this movie serial has been observed as "entertainment", in the necessity of modern city life, the audience, who suffocates from the obligations, converges these kind of movies potentially with the sensation of being out of pressure. However male and female participants, differ by the recipient progress and selection, in point of main reasons, closely results have been obtained.

Key words: Recep İvedik, Reception, Audience, Viewing Experience

1. Giriş

1980 ve 1990'larda sinema akademisyenleri ve film çalışmaları alanında incelemeler yürüten araştırmacılar, sadece filmlerin ve sinemacıların anlamı nasıl açığa çıkardıklarıyla değil, seyircinin filmlere yönelik hangi anlamları ürettikleriyle de ilgilenmişlerdir. “*Seyir Deneyiminde Film Tercihini Etkileyen Motivasyonlar ve Filmlerin Alımlanması: Recep İvedik Örneği*” adlı bu çalışmanın amacı iki aşamalı olarak belirlenmiştir. Bunlardan ilki, seyircilerin *Recep İvedik* serisini izlemeye yönelik tercihlerini etkileyen motivasyonları incelemek; ikincisi ise bu film serisinden *Recep İvedik* karakterini nasıl anlamlandırdıklarını ve alımladıklarını araştırmaktır. Bunu gerçekleştirmek için öncelikle seyirci kavramının anlamına ve sınırlılıklarına değinilmiş, ardından seyir deneyimi süreçleri ve bu süreçte seyircinin konumlanma noktası ele alınmıştır. Çalışma ilkin, seyircinin filmleri neden izlediği meselesini incelemekte, daha sonra bu filmlerden elde edilen doyumun ne olduğu üzerinde durmaktadır.

Çalışma öncelikle, seyirci kavramı üzerinde durarak, çalışma kapsamında sözü edilen seyircinin kim olduğunu ele almaktadır. Ardından, seyir deneyiminin bilinçliliğinin ve aktifliğinin üzerinde durarak seyir deneyimini film tercihlerinden başlayarak ele almıştır. Seyircinin hem izlemede hem de film tercih etmede aktif bir rolü olduğu, ancak bu aktifliğinin sınırsız bir aktiflikten ziyade, daha belirlenmiş sınırlar içerisinde bir aktiflik içerdiği belirlenmiştir. Sonraki bölümde ise 2008-2017 yılları arasında 5 filmlik bir seri olarak Türk sinemasında yer edinen *Recep İvedik* serisinin yeni Türk sineması ve onun popüler damarına etkisi üzerinde durulmuştur.

Çalışmada kullanılacak verileri elde etmek için alımlama çalışmalarından faydalanılmıştır. Alımlama kavramı Latince *recipiere*'den gelmekte ve “karşılama, alma, bir eserin etkisi” anlamlarında kullanılmaktadır (Ekiz, 2007:120). Alımlama, 1960'lardan günümüze dek öncelikle edebiyat yapıtlarında, yapıtla birlikte var olan anlam ve yorum gibi sorunlara ilişkin ve okurun bu noktadaki işlevini, yapıtla kurduğu ilişkiyi inceleyen kuramlara verilen genel addir. Alımlama çalışmaları, Hans Robert Jauss'un tarihselleştiren yaklaşımı ve Wolfgang Iser'in yaklaşımlarıyla tamamlanarak açığa çıkar (Stam, 2014: 38; Ötgün, 2009: 166). Iser'e göre alımlama çalışmaları, sanat yapıtıyla iletişime geçen, onu kavrayan ve alımlayanın duygu ve düşüncelerini odağa alır. Yani alımlama çalışmaları, eserin “çok anlamlılığından” söz eder. Jauss ise bir yapıt üretildikten sonra çeşitli zamanlarda alımlayıcı tarafından nasıl yorumlandığını sorgulamaktadır (Ötgün, 2009: 166). Ayrıca Iser'e göre bir eserin anlamı, metnin içinde hazır bir şekilde değildir. Metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süreci sırasında yavaş yavaş kurulur (Moran, 2007: 241). Alımlama çalışmaları, özellikle eleştirel kuram, gösterge bi-

lim, söylem analizi ve ayrıca etnografik çalışmalardan kaynaklanarak doğmuştur ve özünde, anlamın alıcı tarafından atfedilmesi ve oluşturulmasını belirlemek vardır. Bu yaklaşıma göre kitle iletişim araçlarından yönelen mesajlar, polisemik yapıdadır ve bu nedenle de alıcı tarafından yorumlanmalıdır (McQuail ve Windahl, 2010: 182). Bu çalışma, alımlama çalışmalarının sinema çalışmalarındaki boyutlarını ele almaktadır.

Sinema ve seyircinin ilişkisini araştırmak önemlidir; çünkü 1960'larda kullanımlar ve doyumlar yaklaşımıyla temelleri atılan, 1970'lerde İngiliz Kültürel Çalışmalar Ekolü aracılığıyla gelişen *izleyici aktifliği* meselesi, 1980'lerde edebiyat akımlarından devşirilen alımlama kuramıyla taçlanarak medya çalışmalarında önemli bir yer edinmiştir. Alımlama çalışmaları, araştırmacının hem metinleri çözümlemesini hem de izleyici tepkilerini değerlendirmesini gerektirmektedir. Bunun yanında bu yöntem, sinema ve seyirci ilişkisinde özellikle de seyirci alımlamalarındaki farklılıkları açığa çıkarmak üzere oldukça elverişli olmasına yaramaktadır.

Çalışmada, alımlama çalışmalarının doğasına uygun veriler elde edebilmek ve amaçlanan sonuçları açığa çıkarabilmek için, niteliksel veri toplama yöntemlerinden olan derinlemesine görüşme yöntemi kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış sorular içeren görüşme formlarıyla her katılımcıyla ayrı ayrı derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Örneklem olarak, olasılıklı olmayan amaçlı örneklem tercih edilmiştir. Ankara'da yaşayan, film serisinin tamamını izlemiş ve bu serinin en az 3'ünü sinema salonunda izlemiş, değişik eğitim seviyelerine sahip, farklı mesleklerle mensup 24-37 yaş arası, 6 kadın ve 6 erkek gönüllü katılımcıdan oluşan 12 kişilik görüşme grubuyla yapılan görüşmelerden elde edilen sonuçlar, nitel çözümlenmeye tâbi tutulmuştur.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Kavramsal Olarak Sinema Seyircisi

Sinema ve seyirci ilişkisinden söz etmeden önce, seyircinin kim olduğu üzerinde durmak gereklidir. Türkçede "seyirci" ve "izleyici" kavramları birbiri yerine sıkça kullanılmaktadır. Resmî dayanağımız Türk Dil Kurumu sözlüklerine göre izleyici ve seyirci kavramlarının tanımları "güncel" sözlüklerde ve "bilim ve sanat" sözlüklerinde ayrı ayrı yerini almış bulunmaktadır. Güncel sözlüğümüze göre seyirci, "Bir olayı gören, izleyen kimse, izleyici. İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici" olarak tanımlanırken; izleyici ise "İzleme işini yapan kimse" olarak kısaca tanımlanmıştır. Ancak, bilim ve sanat sözlüklerine bakıldığında "seyirci" sözcüğünün anlamına *Gösteri Sanatları Sözlüğü* ile *Tiyatro Sözlüğü*'nde yer verildiğine rastlanmıştır "Aynı yerde, bir oyunu başkalarıyla birlikte seyreden kişi." olarak *Gösteri Sanatları Sözlüğü*'nde yer alırken, "Toplu olarak bir yerde aynı oyunu ya da gös-

teriyi, gözle görünen bir durumu, kişiyi, olayı, tiyatro yapıtı içinde seyreden kişi.” şeklinde de *Tiyatro Sözlüğü*’nde tanımlanmıştır. İzleyici kavramı ise “Sinemaya giden, filmi izleyen kimse”, “Televizyon yayını izleyen kimse” şeklinde *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*’nde yer almıştır (www.tdk.gov). Bu tanımlar irdelendiğinde, seyirci kavramında “aynı yerde ve birlikte” izleme vurgusu, sinemadan çok tiyatroyla ilişkilendirilmiş, izleyici kavramında ise doğrudan sinemayla bağlantı kurulduğu gözlenmiştir.

Hart, “izlemek” (*watching*) ve “seyretmek” (*viewing*) sözcüklerinin aslında “pasif” bir içerik taşıdığına altını çizer. İzleyici kavramına yöneltilecek etimolojik bir bakış onun sorunlu bir yapıda olduğunun fark edilmesine olanak verir. Etimolojik olarak izleyici (*audience*) sözcüğü, özünde “duyma” sürecine işaret etmektedir. Aynı biçimde seyirci (*viewer*) sözcüğü de bir kanala yönelik sürekli odaklanmaya işaret etmektedir. Ancak, kitle iletişim araçları ve bunların ürünlerini tüketenler arasındaki ilişkiler tanımlanırken bu kavramlar yetersiz kalmaktadır. Çünkü bu ilişkide birden fazla duyu organının kullanımı söz konusudur (Hart’dan aktaran İlhan, 2010: 47). Aynı karmaşık ilişkiyi İngilizcede “izleyici” veya “seyirci” yerine kullanılan *audience* ve *spectator* terimlerinin etimolojik kökenlerine inildiğinde de yaşanmaktadır. *Audience* yukarıda da belirtildiği gibi duymayı içeren bir kökten gelirken, *spectator* kavramının kökeninde ise “izlemek” ve “seyretmek” anlamları bulunmaktadır ve daha çok, film çalışmalarında bu kavram kullanılmaktadır. Asıl sorun, izleyici kavramının basit ve tekil bir sözcük olmasına rağmen, izleme eyleminin birçok parçaya bölünen çok kompleks bir gerçekliği olmasından ötürü hem farklılaşmasından hem de sıkça değişime uğramasından kaynaklanmaktadır. Sosyal ve kültürel değişimler ve teknolojik gelişmeler izleyici olmanın doğasını değiştirmekte kelime aynı kalsa da aslında içerik dönüşmektedir (McQuail 1997: 1-4).

Film endüstrisi açısından ele alındığında seyirciye bakışın tarihine hâkim olan tartışmalı iki yaklaşım söz konusudur. Bunlardan ilki, çoğu zaman tercihlerle ilintili bir şekilde, “onlar” ve “biz” olarak hayal edilmiş, yaratıcının bakış açısından, varsayım ve ön yargılarından oluşan seyirci; ikincisi ise ekonomiktir. Bu yaklaşımlara ek olarak gelişen sosyal bilimler ve bununla paralel olarak modernleşen sinema sonucunda açığa çıkan üçüncü bir yaklaşım söz konusudur. Onu sosyoloji, psikoloji ve antropoloji açısından değerlendiren yaklaşım *bireysel seyircidir* (Christie, 2012: 11). Bu çalışma, seyircisini bireysel seyirci olarak ele alan araştırmaların izinden gitmektedir. Bu tür çalışmalarla birlikte artık sadece demografik bilgilerden ibaret olmayan çok daha kapsamlı ve katmanlı, tanımlanması oldukça güç bir “seyirci kavramı” ile karşı karşıya kalınmıştır. Nezih Erdoğan, *Sinema ve Seyirci* isimli çalışmasında, sinema ve seyirci ilişkisinde seyircinin açıklanması zor bir kavram olduğunun altını çizerek farklı yaklaşımlarda farklı ele alındığını belirtir.

Öyle ki seyirci bir yandan psikanalizin terimleriyle, “psişik aygıtıyla sinematografik ‘özne’ olurken” başka bir açıdan bakıldığında varsayımlarını bilişsel süreçlerle test eden, kendi birikimlerini kullanarak zihinsel süreçler yürüten “kurumsal bir modeldir” (Erdoğan, 1997: 6). McQuail’e (2005: 330) göre izleyici kavramıyla pasif bir gruptan söz edilmektedir. Ancak kitle iletişiminin gerçek alınlanması hem çeşitli hem de karmaşık deneyimler içeren bir süreçtir.

Özsoy’a (2017) göre “filmler insanlarla paylaşılmak için üretilmektedir. Seyirci, sinemanın önemli varlık nedenlerinden biridir.” Dolayısıyla sinemanın ve seyircinin ilişkisi varoluşsal ve diyalojik bir ilişki olup birbirinden ayrı düşünülemez bir olgudur. Kirel (2010: 14) seyirciyi, filmin “tanığı” olarak değerlendirir. Bir şey varlığını tanığıyla ispatlayabilir. Bu nedenle seyirci, filmin temel parçasıdır. Deleuze için seyirci demek, bir insanın film ile iletişim kurması demektir; çünkü bir filmi seyreden seyirci diye bir şey yoktur. Seyirci zaten sadece bir filmi izlendiğinde var olur (Aktaran Rushton, 2009). Seyir, sinema ve seyirci arasında yaşanan karmaşık bir süreçtir ve sinemayla ilgili yapılan bir çalışmada seyirciyi dışarıda bırakmak mümkün değildir. Seyircinin bir filmi “okuması” ve “anlamlandırması” kaçınılmaz bir süreçtir. Bu yüzden filmsel anlam, ancak seyirciyle buluştuğunda tamamlanır ve artık başladığı yerde olmaz. “Film değişir, başka bir film olur [...] Artık ona aynı gözlerle bakmak mümkün değildir” (Benjamin, 2003: 267).

Buraya kadarki açıklamalar ışığında gözlemlenebileceği gibi, seyircinin tanımı bağlamsaldır ve esasında güç bir kavramdır. Bu nedenle de bu çalışma için seyircinin ne anlama geldiğini açıklamak, çalışma için önem arz etmektedir. Bu çalışma bağlamında ve kapsamında ele alınan seyirci; içerikle aktif ilişki kuran, içeriği okuyan ve tüketen, içeriğe yönelik anlamlar üreten ve bu anlamları yorumlayan, filmlerle arasında dinamik bir ilişki kuran, aynı zamanda psikolojik ve bilişsel etkenlerin de etkisinde bulunan algılayıcı öznedir. Her sinema seyircisi farklı bir anlam üretme potansiyelini barındırır ve anlam, seyircinin seyir deneyimi sırasında film ile seyirci arasındaki ilişkiden doğar. Hem film hem de seyirci, film izleme deneyimi sırasında yeniden var olur. Bir sonraki başlıkta seyircinin film izleme deneyimine ve bu deneyimdeki rolüne değinilecektir.

2.2. Seyircinin Seyir Deneyimi ve Aktifliği

Sinema alanında çalışma/inceleme yapan bir araştırmacının, seyircinin seyir sürenine mi yoksa filmsel metinlerin içeriğine mi odaklanmak gerektiği tercihi, çalışmanın ilerleyişi ve bulguları açısından önemli değişimler yaratır. Sinema ve seyirci ilişkisine yönelik gerçekleştirilen çalışmaların, bu ilişkiyi bir “deneyim” olarak adlandırması, seyircinin sinema filmi karşısında ne yaşadığına odaklanması manasına gelmektedir. Seyircinin sinema filmleriyle olan deneyimlerinin 1895

yılında/22 Mart 1895 tarihinde Lumière kardeşlerin gerçekleştirdikleri ilk gösterimle başlayan ve bugün gelişen teknoloji sayesinde farklılaşarak devam eden bir öyküsü vardır. Başka bir deyişle seyirci deneyimi meselesi, sinema tarihi kadar eskidir. Ancak bunun bir araştırma konusu hâline gelmesi oldukça yeni bir olaydır. Francesco Casetti, 2009 yılında yazdığı “Sinemasal Deneyim” adlı makalesinde kullanılan “deneyim” sözcüğünün anlamı şöyle açıklamıştır “*Deneyim* terimi burada (...) bir yandan, bizi şaşırtan ve ele geçiren bir şeye maruz kalmak (‘deneyimlemek’) anlamına gelir. Diğer yandan bu maruz kalma durumunu bilgiye ve güce dönüştürmek, diğer bir deyişle söz konusu şeylerin üstesinden gelme becerisine sahip olduğumuz için birikimli hâle gelmekle ilişkilendirebilir.” Deneme, kanıt ya da deney anlamına gelen Latince *experientia*’dan türetilen deneyim sözcüğünün İngilizcesi *experience*, Fransızcası *expérience*, İtalyancası *esperienza*’dır ve hâlâ bilimsel deney anlamını içermektedir. Yunanca “denemek” ve “tehlike” aynı kökten gelmekte olup, deneyim ve tehlike arasında örtük bir bağ söz konusudur. Bu bağlamda deneyim, “badire atlatmak ve bu karşılaşmadan bir şey öğrenmiş olarak çıkmayı akla getiriyor. Belki de bu nedenle deneyim, hayatta karşılaşılabilecek engelleri göğüsleyip aşmak” ile ilgilidir (Jay, 2012: 29). Seyirci de film izleme deneyimine girdiğinde, aslında filmle birlikte birçok badire atlatır. Bu deneyim sona erdiğindeyse artık ne seyirci aynı seyircidir ne de film izlenmeden önceki filmidir. Seyirci filmle dönüşür, filmdeki anlamı da alımlayarak tamamlar. Jay (2012: 29) deneyimi badire olarak aktarırken, onun sonucunda “masumiyeti kaybederek dünyevileşmekten” de söz eder. Bu bakış açısını film izleme deneyimine aktardığımızda, deneyimi filmsel anlamın seyircide dünyevileşmesi olarak tanımlamak mümkündür.

Film izleme deneyiminin iki etmeni, film ve seyircinin her ikisi de kendi içlerinde bir bilinçle gelir ve bu deneyim sırasında bu iki bilinç çarpışır. Filmler bir bilincin ürünüdür ve imajlar aracılığıyla bir düşünme biçimi gerçekleştirir. Sinema hiç de saf olmayan dünyayı, görüntüler içinde görme, yönlendirme, temsil etmeye yönelik dürtüler aracılığıyla belgesel, kurmaca gibi çeşitli dallara ayrılmıştır. Bu alanlar garip bir biçimde birbirine karışmaktadır. Film dünyayı çoğunlukla kesipşen perspektifler aracılığıyla görür. Hareketli görüntünün kökeni çeşitlidir; ancak, hangisinden geliyor olursa olsun içerisinde imgelem, kültür, ideoloji ve ekonomi barındırır. Bu bileşenler görüntülerin perdeye gelerek seyirciyle buluşmasına aracılık eder ve onları biçimlendirir. Seyirci ise kendilerini bir anlam içinde sunmaya çalışan bu görüntüleri kendi anlığında yorumlayarak bu üretime katılır (Kolker, 2009: 44). “Film ve seyirci düşünceye birlikte katılır, bu buluşma süreci de dolaysız bir anlam ve bilgi üretir” (Frampton, 2013: 231). Herhangi bir metnin (bu dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme ânının yanı sıra (ya da üretilme ânı yerine “bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alı-

cısının (gönderilen) oynadığı rol hem de metnin bu tür katılımın biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir” (Eco, 1991: 17). Filmlerin bilincinin yanı sıra seyircinin de bilinci vardır. Deleuze’a göre, bilinç dediğimiz mesele, şeylerle açığa çıkan bir meseledir. Seyircinin bilinci de ancak filme yönelik olarak film izleyerek açığa çıkar. Seyircinin filmle olan ilişkisi, filmde neler olup bittiği konusunda bir bilinç kullanma durumundan ziyade bilinç filmde olanlar tarafından oluşur (Rushton, 2009). Seyir deneyimine filozofik bir yaklaşım getiren Öztürk’e (2016: 71) göre, “film seyretme edimi, düşünceyi sadece film izleme deneyimi sırasında çıkarmaz. İzleme öncesi ve sonrası bir dizi düşünümü de filozofik deneyimin bir parçası” olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle seyircinin seyir deneyimi, filmi izlemeyi tercih etmesiyle başlar. Özellikle bugün, seyirci aynı anda birçok filmle karşılaşır ve bunlardan bir kısmını izlemeyi tercih eder. Bu nedenle film tercihi süreci önemli bir evredir. Film seçimi, bir düşünme sürecini içermektedir ve bu bağlamla bakıldığında film seçimi hem zihinsel hem de eylemsel niteliğe sahip, bilinçli bir eylemdir (Öztürk, 2016: 71). Öyleyse seyirci, film seçiminden itibaren filmlerin seçenekleri ve anlatısıyla sınırlanmış olsa da bu sınırlılıkları çok katmanlı olarak kimi zaman parçalayan bir aktiflikle çevrelidir.

2.3. Sinemada Alımlama Çalışmaları

Günümüzde temel olarak, seyircinin daha doğru bir ifadeyle içeriği izleme potansiyeline sahip bireylerin ilgisi, beğenisi ve eğilimleri hakkında bilgiye ihtiyaç duyan kurumlar tarafından gerçekleştirilen ve onların amaçlarına uygun kullanışlı veriler sağlayan yaklaşımlarla seyircinin yorumlama biçimi ve toplumsal alımlama ilişkilerine odaklanan iki tür seyirci araştırması yürütülmektedir. Bunlardan ilki, seyirciyi istatistiksel bir veri olarak kabul eder. Seyirciyi bilinebilir kılmak için “onun fiili toplumsal pratikleri şeyleştirir”, alımlanan anlamlar üzerinde durmaz, ancak ikinci yaklaşıma göre seyirci bir ölçüde “anarşisttir”. Seyirciyi sosyoloji ve medya çalışmalarından doğan yorumlayıcı yaklaşımlarla ele alan ikinci paradigma, algılara ve toplumsal alımlama ilişkilerine odaklanır (Stevenson, 2015: 130-131).

Payne Fonu Araştırmalarının profesyonelleştirdiği etkiyle 1930’ların başında, sosyal psikolojik çerçeveler içinde gerçekleştirilen iletişim çalışmaları, “sinemanın insanların hâl ve gidışlerini etkileyen bir araç olduğu inancıyla” filmlerin ürünleri oldukları motivasyonu inceleme alanlarını seyirci üzerine odaklamışlardır. 1960’lara geldiğinde geleneksel etki araştırmalarının doğru olmadığına dair kuşku ortaya çıktı ve çalışmalar, medyanın etkisiyle seyircinin etkinliği arasında sorular sormaya başlandı (Tudor, 2010: 396-397). Bu doğrultuda yapılan çalışmaların ilki, Elihu Katz’ın 1959 yılında yayımladığı “Mass Communication Research and Study of Popular Culture” başlıklı makalesi olmuştur ve kullanımlar doyumsuz yaklaşımından yola çıkılmıştır (Karabağ Sarı, 2012: 26). Kısaca “Medya bireylere

ne yapar?” sorusunun “Bireyler medyayla ne yapar?” sorusuna dönüşmesi olarak tanımlanabilen kullanımlar doyumlar yaklaşımı (Jensen ve Rosengren, 2005: 58), seyircinin medya metinleri tarafından üretildiğini değil, seyircinin medya metinlerine yönelik anlam ürettiği görüşünü temel alır. 1964 yılında, İngiltere’nin Birmingham Üniversitesinde Richard Hoggart’ın yönetiminde kurulan “Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi”nin çalışmaları sonucunda gelişim ve yayılım gösteren, Mutlu’nun deyimiyle, “kültürel üretimin ve simgesel biçimlerin toplumsal koşullanması, yaşantılanan kültürel deneyim ve bu deneyimin sınıf, yaş, cinsiyet ve etnik ilişkilerce biçimlenmesi” üzerine yoğunlaşan kültürel çalışmalar geleneği (Mutlu, 2004:198) bu yaklaşımlara daha doğrudan katkılar sağlamıştır. İngiliz Kültürel Çalışmalar Ekolü ile etnografik yöntemleri kullanan alımlama çalışmaları da izleyici aktifliğinin vurgulandığı yaklaşımlar getirmiş ve zamanla sinemada da yaygınlaşmıştır (Özsoy, 2017). 1980’lerde ve 90’larda sinema analistleri, seyirciliğin sosyal olarak farklılaştırılmış formlarına yönelik ilgilerini artırmışlardır. Alımlama teorisinde metnin üreticileri tarafından tamamlanmamış boşlukların seyirci tarafında doldurulmasına yönelik bir vurgu söz konusudur. Burada seyirci zorunlu olarak aktiftir, örneğin sinema perdesine yansımayan üçüncü boyutu tamamlama zorunluluğu gibi belirli eksik alanları telafi etmek zorundadır. Seyirci artık eleştirel “çağrılmanın pasif bir objesi” değil metinle aynı anda oluşturulan ve oluşturan özneler olarak görülmektedir. Ne seyirci ne de metin durağan ve önceden kurulmuş varlıklar değildir. “Seyirci sonsuz söyleşimci bir süreç içerisinde sinematik bir deneyim tarafından şekillenir ve ona şekil verir” (Stam, 2014: 238-239).

Akbulut’a (2014: 25-26) göre sinemada etnografik yaklaşımla gerçekleştirilen çalışmalara verilebilecek ilk örnek, kadın seyircinin pratiklerini ve yaşadığı deneyimleri inceleyen Jackie Stacey’nin *Star Gazing* (1994) çalışması olup onu, izleyici tepkilerini incelemek için günlüklere, özel konuşmalara, mektuplara başvuran Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (2000) adlı çalışmasıyla ve Kuhn ise *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (2002) başlıklı çalışmalarıyla izlemiştir.

Sinema alanında alımlama çalışması, “tarihsel açıdan özgül konumlandırılmış izleyicilerin, filmlere ve diğer sanat eserlerine verdiği çeşitli tepki biçimlerinin yanı sıra, bu tepkilerin nedenlerini araştırır. Bizlere bir filmin anlamının tümünün değişmez olmadığını, anlamların daha çok izleme bağlamında şekillendiğini, zaman içinde izleyicinin değişmesi durumunda anlamın da değişeceğini öğretir” (Lehman ve Luhur, 2008: 188).

Seyirci, bir sinema filmiyle karşılaştığında anlamlar üreten bir aktifliğe sahiptir. Bununla birlikte, metnin çerçevesinden de tümüyle farklı bir hatta gitmesi de olası olmadığından onun aktifliğinin ve metne karşı anlamlar üretiminin bir sınırı vardır.

2.4. Yeni Türk Sineması ve Yeni Popüler Filmler

Türk sineması uzun bir durgunluk dönemi sonrası kimilerine göre 1990'ların sonunda kimilerine göre ise 2000'li yıllarla birlikte yükselişe geçti, bu yükselişe hem yapılan film sayısındaki artışla hem filmlerin niteliğiyle hem de birçok filmin uluslararası festivallere daha çok katılması, festivallere katılan filmlerin ödüller alması, kimi zaman bu ödüller aracılığıyla kimi zamansa başka nitelikleriyle filmlerin basında yer alması ve tartışılması gibi etkenler etkili olmuştur. Bostan'a göre (2013: 3) Türk sinemasının bu son dönemi çeşitli sıfatlarla niteleniyordu: kimi için "genç", kimi için "yeni", kimi içinse "sanat" sineması olarak. Bununla birlikte "yeni Türk sineması" kavramı, henüz kesin bir tanımlamaya ulaşmamış, farklı dönemselleştirmelere ve sınıflandırmalara tâbi bir kavramdır. Yeni sıfatına dayalı tüm dönemselleştirmeler gibi "yeni Türk sineması" dönemselleştirmesi de sürekli tanım ve biçim değiştirmeye mahkûmdur. Çünkü "yeni" her zaman "daha yeniden" geridir. Ancak, yine de bu kavrama dönük kimi uzlaşımlar da söz konusudur. Türk sineması 1990'larda ilk belirtilerini göstererek 2000'li yıllardan sonra da belirgin bir şekilde değişim yaşanmaya başlamıştır. Bu değişiklikler onun Yeşilçam sinemasından ayrılarak farklı bir sinema yaratmasına olanak tanımıştır. Ancak, yeni Türk sinemasıyla kastedilen dönem üzerinde de bir uzlaşma yoktur. Kaplan'a göre, Türk film endüstrisinin 1970'lerde çökme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı süreci, "Türk sinemasında bir 'Yeni Dalga' yaratan yaratıcı, yenilikçi, yetenekli yönetmenler kuşağı" sayesinde atlatabilmiş ve bu yönetmenlerin başını da Yılmaz Güney çekmiştir. Yani bu süreç Yılmaz Güney'in 1970'te çektiği *Umut* ile başlamıştır.

Sevinç'e göre (2014: 99) "Yeni Türk sineması" genel anlamıyla, 90'ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen, yeni ve genç yönetmenlerin, filmleri bireysel olarak çektiği, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi yeni biçimsel özelliklerin kullanılmaya başlandığı, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi kollarından yararlandığı bir sinemadır. Atam (2011: 83-84) *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* adlı çalışmasında yeni Türk sineması dönemleştirmesinin miladını 1994 olarak belirlemiştir. Bir diğer tanıma ise *Hayalet Ev* adlı çalışmasında Asuman Suner yer verir. Suner (2006: 37) "Yeni Türk sineması" kavramı iki temel parametre ekseninde tanımlandığının altını çizer: Birincisi, "Türk" sözcüğünün işaret ettiği "ulus" iken; ikincisi, "yeni" sözcüğünün işaret ettiği "zamansal" çerçeve ve bu dolayısıyla tarihsel döneme ve "yeni dalga" sinemaya yapılan vurgudur. "Yeni Türk sineması" içinde ise "popüler" ve "sanat" sineması ayrımı olduğunu ve bu ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturduğunu belirtir.

Yeni Türk sineması içerisinde popüler kanat, Vardan'a göre (2003: 750), Şerif Görün'in *Amerikalı* (1993) filmiyle başlar. Bu film sayesinde ilk defa, 350 bin civarında

da seyirci bir Türk filmi izlemiştir. Şener Şen'in de popüleritesinden yararlanarak o dönemin koşullarında büyük bir seyirci kitlesine ulaşılabilmiştir. Ancak, Türkiye'de popüler sinemanın başarılı ilk örneği, ilk filminde Jean Genet uyarlaması yapan, ikinci filminde ise kişisel sinema yapmayı bir kenara bırakarak popüler anlayışla film yapmayı tercih eden Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatları Altında* (1995) filmiyle verilmiştir. Bu film o dönem 471.300 kişi tarafından izlenerek büyük bir başarı yakalamış; ardından çektiği *Ağır Roman* (1997) ile popüler sinemada adı yer etmiştir. Suner (2006: 64) ise yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkriya* olarak belirlemiştir. Suner'in bu film hakkındaki görüşleri aşağıdaki gibidir:

Eşkriya, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak, yalnızca yapıldığı dönem için rekor düzeyde gişe hasılatı, elde etmekle kalmadı (yaklaşık iki buçuk milyon izleyici), aynı zamanda Türkiye'de yeni popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu (Suner, 2006: 34).

Popüler sinema veya popüler filmde söz ederken, esasında gizli bir şekilde seyirciden, onun tercihlerinden ve onun filmle kurduğu ilişkiden söz etmiş oluruz. Dolayısıyla seyirci ve popüler filmlerin ilişkisi özel bir ilgiyi hak eder. Popüler filmleri, seyirci tarafından izlenir kılan belli başlı nitelikler söz konusudur. Abisel (1995: 6-7) bu nitelikleri açıklarken öncelikli olarak *duygusal katlımdan* söz etmektedir. Film izlenirken seyirci tarafından kimi duyguların dışı vurulması söz konusu olmaktadır. Bu duygular öfke, sevinç, hüzn ve korku gibi duygulardır. Sinema diğer popüler kültür biçimlerine nazaran, duygusal katılımı etkili ve yoğun yaratmaktadır. İkinci bir nitelik, uyuşumlardır. "Popüler kültürün uyuşumlara dayanan yinelenmeli doğası" popüler sinemada daha önceden beğenilmiş olan unsurların yinelenmesinden oluşur. Bu iki temel nitelik seyircinin popüler filmlere yönelmesine olanak verir. Bu çalışmaya konu edilen *Recep İvedik* serisi bu iki niteliği de bünyesinde taşımaktadır. Bu nedenle yeni Türk sinemasının popüler kanadına ve-
rilebilecek bir örnek niteliğindedir.

3. *Recep İvedik* Serisi ve Seyirci İlişkisi

Yeni dönem Türk sinemasında seyirci tarafından hatırı sayılır bir ilgiyle karşılanan *Recep İvedik* serisi, sinema ve seyirci ilişkisi üzerine Türkiye özelinde düşünüldüğünde "Bu filmler neden izleniyor?" sorusunun kaçınılmaz olarak sorulmasına neden olmuştur. Öyle ki serinin 5 filminden sadece 2014 yılındaki *Recep İvedik 3* dışındaki tüm filmleri, vizyona girdikleri yıl gişede 1. olmuşlardır. Sinemada izleyen seyirci sayısı diğer filmlerden açık ara öne geçmiştir.

Filmleri izleyen seyircilerin rakamları aşağıdaki tablodaki gibidir:

Film	Yıl	Seyirci Sayısı
Recep İvedik 1	2008	4.301.693
Recep İvedik 2	2009	4.333.144
Recep İvedik 3	2010	3.326.084
Recep İvedik 4	2014	7.369.098
Recep İvedik 5	2017	7.437.050

Tablo 1- *Recep İvedik* Serisi Seyirci Sayıları (www.boxoffice.com)

Tablo 1’de de gözlenebileceği gibi, Türk seyircisi bu film serisine yönelik belirgin bir ilgi duymuştur. Seyirci ilgisi, ekonomik, politik, sosyal, kültürel, psikolojik, tarihsel vb. birçok farklı temelden ele alınabilir bir meseledir. Bu çalışmada seyirci ilgisi çok mütevazı bir kapsamla değerlendirilmiş ve iki soruyla yola çıkmıştır: 1- Seyircinin bu filmleri neden izlemeyi tercih ettikleri, 2- Serinin tüm filmlerinin öykülerinin ve anlatılarının önüne geçen başkarakterin, seyirciler tarafından nasıl anlamlandırıldığını ele almak. Çalışmada bu temel iki mesele açığa çıkarılmaya çalışılmış ve bundan sonra yapılacak ve yukarıda dile getirdiğimiz temellerden ilerleyecek çalışmalara bir ilk adım olması umulmuştur.

3.1. Araştırma Süreci ve Yöntem¹

Çalışmada, 2008-2017 yılları arasında 5 filmlik bir seriyle seyirciyle buluşan *Recep İvedik* serisini ve *Recep İvedik* karakterini seyircinin nasıl alımladığı, kabaca “bu filmlerle ne yaptığı” araştırılmıştır. Bu ölçümleri yapmak için derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. Alımlama çalışmaları, seyirci-içerik ilişkisi üzerinde durmak için hem nitel hem de ampirik nitelikte çözümleme yöntemleri geliştirilmiştir. Derinlemesine görüşme ve gözlem tekniğiyle seyirci hakkında ampirik veriler elde edilir ve daha sonra içerikle bu verilerin karşılaştırılmasında nitel yöntemlerden yararlanır. Burada amaç alımlama ile ilgili süreçlerin incelenmesi ve medya içeriklerinin kullanımını değerlendirmektir (Jensen ve Rosengren, 2005: 63). Derinlemesine görüşmelerin çalışmaya pek çok olumlu katkısı söz konusudur. Örneğin, cevaplayıcıların bu görüşmeler sırasında esnek olabilecekleri bir çalışma düzeni içinde yer almaları, soruların yer değiştirme, biçim değiştirme gibi olanaklarının olması araştırma sürecinin verimliliğini arttırmaktadır. Görüşmeci, görüşme esnasında cevaplayıcının verdiği anlık tepkileri ve yanıtları gözlemleme şansına sahiptir. Örneğin gülümsemesi, ses tonunun dalgalanması gibi tepkiler, araştırmacı için önceden belirlenmemiş ve bir başka araştırma yoluyla ulaşama-

1 Çalışmanın bu aşamasında *Recep İvedik* filmlerinin alınması üzerine yüksek lisans tezi yazan Arş. Gör. Zehra Nalu Gide ile görüş alışverişinde bulunulmuştur.

yacağı ipuçlarına ulaşma imkânı verir. Ayrıca konuşma gibi doğal bir yöntemin seçilmesi, daha kolay ve daha doğru bilgi edinilmesine yardımcı olur (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 124-125). Jensen'e göre (2005: 132), yaygın görüş, kitle iletişimini, anlamın sözel olarak üretildiği kültürel bir süreç olarak tanımlamaya yatkındır. Bu yaklaşımda kitle iletişim araçları baskın olan simgesel kodları toplumsal üretime katkı sağlamaktadır. Seyirciye anlamın üretimine dâhil olan etkin bir rol biçmektedir. Bu kapsamda da seyircinin bu etkinliğinin doğasını ve etki alanını saptamak için yöntem olarak etnografik gözlem ve derinlikli görüşmelere dayanmak oldukça yaygınlaşmıştır. Bunun sonucunda ayrıntılı, anlatsal yapıda ve çözümlene gerektiren veriler elde edilmiştir.

Bu çalışma kapsamında da niteliksel veriler elde etme amacıyla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca katılımcıların görüşmeler sırasında davranışları, beden hareketleri, ses tonları gibi dışa vuran bulgular da not alınmıştır. Katılımcılarla yapılan derinlemesine görüşmelerde, açık uçlu sorulardan oluşturulan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Soruların katılımcı tarafından anlaşılma olasılığı göz önüne alınarak alternatif sorular ve kimi açıklayıcı notlar önceden hazırlanmıştır.

Nitel araştırmalarda olasılıklı olmayan amaçlı örneklem yönteminin kullanılması yaygın bir yönelimdir. Görüşme yapılacak bireylerin seçiminde, evreni temsil etme güçlerinden çok, araştırma konusuyla doğrudan ilgili olup olmadıklarına bakılır (Neuman, 2012: 320). Neuman'a (2012: 345) göre de niteliksel araştırmalarda araştırma evreni bir genelleme yapmak için seçilmez. Daha çok araştırma probleminin temel önemdeki öğeleri hakkında veri sağlanabilecek kişilerin örnekleme dâhil edilmesi söz konusudur. Çalışmaya katılan katılımcıların, 6'sı kadın, 6'sı erkek katılımcılardan oluşmakta olup, yaş için alt sınır 24 olarak belirlenmiştir. Bu alt sınır, 2008 yılında gösterime giren *Recep İvedik* serisinin ilk filminin gösterimi sırasında en az 15 yaşında olması gerekliliğinin belirlenmesinden ileri gelmektedir. Çalışma için bir üst yaş sınırı belirlenmemiştir; çünkü olasılıklı olmayan amaçlı örneklem koşullarında belirlenen katılımcıların, yalnızca bir yükseköğrenim kurumundan mezun olmaları, yani eğitilmiş bireylerden oluşmaları, Ankara'da yaşamaları yani kentli olmaları ve filmleri tercih ederek izlemiş olmaları önemsenmiştir. Böylesi bir yöntemin, bu araştırmanın ulaşmak istediği düzeydeki bulgular için yeterli olduğu, araştırmacı tarafından kabul edilmiştir. Bununla birlikte, çalışmaya katılan katılımcıların yaşları 24-37 yaşları arasındadır. Çalışmaya katılan katılımcılar daha önce de belirtildiği gibi Ankara'da yaşayan bireyler olup 7'si lisans, 3'ü lise, 2'si ise lisansüstü eğitim düzeyine sahiptir. Katılımcılardan 6'sı memur, 2'si akademisyen (sayısal temele dayalı eğitim veren birimlerde), 3'ü işletmeci, 1'i ise okul öncesi öğretmenidir. Bu katılımcı profili, kentli olmanın ötesinde başkente

yaşayan, lisansüstü eğitim görmüş, kimisi ülkemizin önde gelen üniversitelerinde çalışan, kimisi önemli kurumlarda çalışan, kimisi ise kendi işini yürüten bir kesimden hem kendileri hem de sosyal çevreleri hakkında farkındalıkları nispeten yüksek olması beklenen bireylerden oluşmaktadır.

Çalışmanın bulgular ve yorumlar kısmında kadın katılımcılar K, erkek katılımcılar ise E ile kodlanmış olup meslek ve yaş bilgileri de beyanlarıyla birlikte verilmiştir. Araştırmanın belirli kısıtlılıkları da bulunmaktadır. Bu çalışmada kullanılan veri toplama yöntemi, derinlemesine görüşmedir. Bu görüşmelerden elde edilen veriler, katılımcılarla uzun süre vakit geçirmeye dayanan ve uzun görüşme kayıtları içeren bir süreç sonunda açığa çıkarılmıştır. Bu nedenle bu çalışmanın kapsamını aşmamak için yalnızca 12 katılımcıyla sınırlandırılmıştır. Ancak, 12 kişiyle yapılan görüşmelerden elde edilen verilerin genel bir toplumsal alımlama verisi olarak algılamada yaşanabilecek sorunlar, bu çalışmanın sınırlılıklarından birini oluşturmaktadır.

Bunun yanında bir diğer sınırlılık, çalışmanın seçilen *Recep İvedik* serisinin 5 filmi üzerinden gerçekleştiriliyor olmasından ileri gelmektedir. Bu çalışma özgül özellikleri olan bu film serisi için yapıldığından, sonuçları farklı filmler üzerinden okunduğunda doğru çıkmama riskiyle karşı karşıyadır.

Son olarak çalışmaya, görüşme kayıtlarından elde edilen verilerin tümü dâhil edilememekte daha vurucu ve net ifadeler süzülerek kullanılmaktadır. Bu da araştırmaya yine belirli bir sınırlılık getirmektedir.

4. Bulgular ve Yorumlar

Popüler bir televizyon skecinın sinema uyarlaması olan *Recep İvedik* filmleri, 2008 yılında ilk filmiyle beyaz perdedeki yerini almıştır. “Birçok açıdan televizyon anlatısına özgü özellikleri beyaz perdeye taşımıştır. Parçalı anlatısı, çekim ölçekleri, mekân ve dekor kullanımıyla bir mecradan diğerine geçişin izlerini anlatısına taşımıştır.” Bunun yanında filmlerin sonlu bir anlatıya sahip olmaması da televizyon anlatılarının özelliklerini taşıdığını belgeler niteliktedir. Bu filmlerin anlatı yapısındaki televizyon benzerliği, onun kolay izlenirliğinin de bir etkeni olarak görmek mümkündür (Tüzün, 2011: 214-215). İlk üç filmde hikâyelerin parçalı yapısı, 4. filmde seyircinin doğrudan televizyonda izlemeye alışkın olduğu ve yine izlenme oranlarının yüksek olduğu “adada hayatta kalma formatlı yarışma” programı şeklinde çekilmiş olması, seyircinin zaten her gün karşılaştığı görsel anlatı diliyle sinemada karşılaşması onun seyirciyle ilişkisinde etkili bir rol oynaması kuvvetle muhtemeldir.

Katılımcılarla görüşmelere, öncelikle onları tanımaya yönelik sorularla başlanmıştır. Ardından sinemanın onlar için ne anlama geldiğini, filmleri hangi mecralar aracılığıyla izlediklerini, tercih ettikleri filmlerin türlerini ve sevdikleri yönetmenleri açığa çıkarmaya yarayan sorular sorulmuştur. Katılımcıların “sinemaya gitmek” olgusunu nasıl anlamlandırdıklarını açığa çıkarmak için onlara, “Sinemaya neden gidersiniz?” şeklinde bir soru yöneltilmiştir. Bu yanıtların genel kanıyı anlamada yardımcı olması amacıyla kullanıldığı takdirde katılımcıları kısıtlayacak veya yanıtlar üzerinde belirleyici etki uyandıracak herhangi bir seçeneklendirme sistemine gidilmemiştir. Buna rağmen bu soruya gelen yanıtların şaşırtıcı biçimde çoğul benzerlikler içerdikleri görülmüştür. Katılımcıların hemen hepsi ilk amaçlarını “eğlenmek” olarak belirlemişlerdir. Yanıtların bir kısmı aşağıda alıntılanmış gibidir:

K5 (Öğretmen, 26): “Sinemaya gitmek benim için eğlenceli zaman geçirmek demektir.”

E2 (Memur, 27): “Gülmek ve eğlenmek için giderim.”

E5 (İşletmeci, 37): “Tabii ki eğlenmek.”

K1 (Memur, 24): “Sinemada film izlemek benim için eğlence merkezine gitmek gibi. İşten arkadaşlarla alışveriş merkezine gittiğimizde genelde tartışırız, onlar şu renkli ışıklı oyun alanları var ya orada bir şeyler yapmak ya da bowling oynamak ister ben de izleyeceğim bir film varsa sinemaya gitmek isterim. En az onlar kadar eğlenceli hatta daha eğlenceli bence.”

Bunun dışında filmleri neye göre seçtikleri sorulmuştur. Buna verilen yanıtlardan 8’u oynayan oyuncuya göre olduğunu beyan ederken, 3’ü yönetmenin, 1’i ise konusunun öncelikli geldiği tüm yanıtlar değerlendirildiğinde çalışmaya katılan katılımcıların genel eğilimlerine göre önem sırasına göre ve farklı kombinasyonlarla filmleri şu şekilde seçmekte oldukları belirlendi: 1- Oyuncu kadrosu, filmin konusu, 2- Yönetmen ve filmin konusu, 3- Arkadaş yorumları.

Film tüketiminin sosyal bir yönü vardır. İnsanlar filmleri birlikte izler, filmlerle ilgili verilerin popüler bir tartışmada, günlük konuşmalarda geçiyor olması, genellikle film seçimi ve karar verme süreçleriyle olan etkileşimin üzerinde etkileri vardır (Holbrook ve Hirschman, 1982). Bu çalışmada katılımcılardan K3 (Memur, 30), bu film serisini izlemesindeki etkeni şöyle açıklamaktadır:

Aslında çok sevmeyeceğimi düşündüğüm bir filmi Recep İvedik reklamlarını görüyordum her yerde ama o kadar çirkin bir adamdı ki. İlk filmi çıktığında üniversite öğrencisiydim, bir arkadaşım onun filminden öğrendiği esprileri yapıyordu, etrafımdaki insanlar özellikle erkek arkadaşlarım gülüyordu. Çok da sevdiğim bir

arkadaşımdı. Hani şu lafı var ya “kompleksliyim, asabiyim”. Onu çok fazla insan kullanmaya başlamıştı. Yani sosyal çevremde insanların söyledikleri sanki başka bir dildeydi. Anlamam gerekiyordu. İlk filmde tiksiniyordum neyi sevdiğini anlamamıştım ama şimdi 5 filmi de izlemiş durumdayım. Bunların 3 tanesini sinemada izledim. 2, 4 ve 5. eşimle bile birlikte onu izledik. Artık seviyorum o karakteri. Sanırım zamanla iğrenç bulduğumuz şeylere de alıştım.

Recep İvedik serisini izlenilirliğini arttırmadaki etkenlerden birisi, sosyal konuşmalarda geçecek argümanlar üretmesidir. Bunları yaparken konularını gündelik yaşamın içinden seçmektedir. Karakterler, herkesin kolaylıkla karşılaşabileceği karakterler ve anlatılar gündelik yaşamdan türetilen durumlar üzerinden kurgulandığından hitap kitlesinin geniş olmasına olanak vermektedir. Filmdeki karakterin doğası, böylesi gündelik durumlarla karşılaştığında, aykırı tepkiler vermektir. Örneğin sıra beklemek, bir psikologla görüşmek, bakkaldan alışveriş yapmak gibi herkesin her gün yaşadığı olaylara verdiği aykırı tepkiler, seyircilerin filmleri izledikten sonra bu tip eylemleri gerçekleştirdiğinde tekrar etmeye götürmektedir. Örneğin filmi izleyen kişiler, arkadaşlarına sinirlendiklerinde artık “*Agresifim, kompleksliyim*” demektedir. Bu durum filmlerin hem alınışına etki etmektedir hem de filmin sosyal yaşama dağılmasına olanak vermektedir. Bu durum da filmlerin sosyal çevrede konuşulmasına ve böylece de daha fazla seyircinin merakını cezbetmesine sebep olmaktadır. Bu da bir sonraki filmde bu esprileri kaçırmak istemeyen seyirciyi sinemaya çekmektedir. Abisel’e (1995: 13) göre popüler filmler, kültür endüstrisinin teknoloji aracılığıyla ürettiği ve kapitalizmin kurallarına uygun işleyen film endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir. Bu sistem kendisinin sürekliliğini sağlamak için “sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konularla bağlantılarını kurmuş ve çok kısa bir süre içinde milyonlarca sıradan insan tarafından benimsenmiştir.” Belirtildiği gibi bu özellik, filmlerin hem olumlu alınışını ve benimsenmesini kolaylaştırmakta hem de seyirci ilgisinin ve sayısının artışı üzerinde etkili olmaktadır. Bu yaklaşıma uygun olarak katılımcılardan K6 (İşletmeci, 28) şöyle demektedir:

Filmi izlemeye tamamen merakım neden oldu. Onun değişik bir gülmesi var. Arkadaşım sürekli onun gibi gülüyordu. Aslında çirkin bir gülme. Herkes de ona gülüyordu. Bu nasıl bir şey anlamak için izledim... Bütün seriyi izledim. Zaten komedi filmi izlemeyi seviyorum ve onun kadar güldüğüm başka Türk filmi olmadı.

Jarvie’e göre, sinemaya gitmenin sosyal bir boyutu vardır:

Aileyle, okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Bundan sonra da, sinemanın evrensel popülerliğinden kaynaklanan filmi, yıldızlarını vs. konuşmak, tartışmak sosyal faaliyeti gelir. Film görmemiş bir insan bu faaliyete katılamaz. Bu

nedenle sinemaya gitmenin sosyalleştiren bir unsuru vardır (Jarvie'den aktaran Kirel, 2010: 25).

Bu bağlama uygun olarak, katılımcıların *Recep İvedik* filmlerine arkadaşlarıyla gitmekten zevk aldıkları, özellikle bu filmleri sinemada izlemeyi çok sevdiği tespit edilmiştir. Örneğin katılımcılardan E6 (İşletmeci, 31) şöyle bir açıklama yapmıştır:

Bizim bir ekibimiz var ve son üç filmi hep beraber sinemada izleriz. Hatta 2. filmde bekârdık, son iki filmde de eşlerimizle filme gitmeye başladık. Zaten bu filmin en güzel yanı hep beraber izlemek bence. Tek başına izlediğimde bana daha az komik gelmişti... 1 ve 2. filmi tek başıma evde izlemiştim. Onlar mı bu kadar komik değildi birlikteyken mi daha komik bilemiyorum ama hep beraber gitmek daha iyi oluyor.

Görüldüğü gibi, filmlerin gülme dürtüsünün seyircinin yanında bir arkadaşı bulunduğu daha fazla tetiklendiği, ne kadar kalabalık izlenirse o kadar komik bulunduğu ve izlem ritüellerine katılım sayısını kendileri arttırdığı gözlenmiştir. Bu durum filmlerin yine fazla izlenme oranlarına sahip olmasında etkili bir durum olmuştur. Yine paralel bir yanıtı K4 (Akademisyen, 31) vermiştir:

Bu filme giderken ailemle birlikte gidiyorum. Çünkü anlatıldığında değil de tanık olduğunda komik şeyler oluyor filmde. Yani filmde çıkıp eve gelip eşime anlatsam belki de bu kadar komik olmayacak. Sanırım insanın gördüğüne, gördüğü bağlamda gülme güdüsü var. Bunu da birlikte yapınca daha fazla gülüyoruz. Zaten bu filmleri de gülmek ve sorunlardan kaçmak, işlerden yorulan kafamızı dinlendirmek için izliyoruz. Çok da iyi geliyor.

Bu noktada, katılımcının bu beyanları bu filmlere yönelmenin temel başka bir güdüsünü de ortaya koymaktadır. Özon'un (2000: 402) da sözünü ettiği gibi sinema, seyircinin gerçek yaşamdan kaçtığı bir sığınaktır. Kaçış sineması "izleyicinin dikkatini oyalayıcı, eğlendirici, avutucu, uyutucu ya da düşsel durumlarla çelerek onu günlük sorunlarından, günlük gerçeklerden uzaklaştırmayı erekleyen sinema"dır (Özon, 2000: 402). Bu bağlama paralel başka bir katılımcı görüşü ise şöyle ifade etmektedir: "Ben Recep İvedik'i izlerken, bütün dertlerimi unutuyorum. Onun o basit dertleri var ya onlara gülerken yaşadığım kendi sıkıntılarım yok oluyor" (K3, Memur, 30).

Film serisinin seyircide karşılığını bulmak için onlara "Recep İvedik karakteri sizce kimdir?" sorusu yöneltilmiştir ve bu karakterin onların gözünden tanımlanması istenmiştir. Bu soruya verilen yanıtlar aynı zamanda bu karakterin alımlanma haritasını da açığa çıkarmaktadır.

Bu karakterin "kaba" olduğu ve "iğrenç" hissi uyandırdığı hemen hemen her katılımcının açıklamalarında yer edinmiştir. Hatta bazı yerlerde kendilerinin de rahatsız olduğu noktalar olduğunu belirtmişlerdir ancak, bütün bu "kabalıklara" ve

“iğrençliklere” kendilerince nedensel bağlamlar kurmuşlardır ve onun gibi olma-ya özlem duyan katılımcılara da rastlanmıştır.

Öncelikli olarak karakterin “açık sözlü” olduğu üzerinde ortaklaşmış tanımlamalar mevcuttur. Örneğin katılımcılardan E3 (Memur, 35) “Bir kere çok açık sözlü bir karakter, aslında tamamen sansürsüz diyebilirim, kendisine hiç sansür yapmıyor. Biri hakkında görüşlerini delikanlıca söylüyor. Evet bunu dışarıda ben yapamam mesela ama bazen yapmayı istemiyor değilim. Keşke yapabilsem” derken; K6 (İşletmeci, 28), “Aslında biz kadınlar için çok itici bulunduğu söyleniyor Recep İvedik’in, ama bence bazı noktalarda iğrençliğini arttırsa da dürüst bir adam. Bence her erkeğin içinde bir Recep İvedik var ve özellikle kadınlara yaklaşırken ya da mesela iş ortamında kendilerini gizliyorlar ben çok erkeğin evlenmeden önce lord evlendikten sonra evde Recep İvedik olduğunu biliyorum. Ama Recep İvedik dürüst, kendisini saklamıyor. O nedenle iğrenç ama dürüst olsun bence” diye açıklamıştır. Katılımcılardan E2 (Memur, 27), “Ben Recep İvedik’in iğrençlik yaptığını düşünüyorum ama bence iğrençlik değil de bu bir özgürlük. Her yerde içinden geçen söyleme özgürlüğü. Bu da ona dürüstlük katıyor. Hani yabancı bir film vardı, adam birdenbire hiç yalan söyleyemiyordu, bu da öyle biraz” demiştir. Bu noktada araştırmacı tarafından kaydedilen ilginç bir nokta var. Araştırmacı tarafsız bir tavır sergilediği hâlde, katılımcıların bu karakteri savunucu bir yaklaşımla ele aldıkları tespit edilmiştir. Her katılımcıda, araştırmacının bu karakteri zaten sevmediğine dair bir ön yargı olduğu izlenimi elde edilmiştir. Bu durum, esasında Recep İvedik filmlerinin içerisindeki dokuya da hâkimdir. Bu karakter, okuyan ya da entelektüel olan kişileri “züppe” olarak nitelendirme eğilimine sahiptir. Üniversitede dersi, iş yemeğinde toplantıları, tiyatrodaki oyunu hep aşağılar ve provoke eder. Böylesi bir tutumun, buradan kaynaklanabileceği düşünülmüştür.

Recep İvedik karakterini bazen gereksiz kaba bulan katılımcılar da mevcuttur ve böyle düşünen 6 katılımcıdan 4’ü kadınlardan oluşmaktadır. Örneğin K2 (Memur, 28):

Bence bazı bölümlerde gerçekten kırıcı bir şey oluyor, özellikle 4. filmde ve son filmde insanların bedenleriyle çok dalga geçiyor. Mesela 4. filmde şişman bir kızla ilgili ifadeleri vardı. Ben de şişman olduğum için beni incitti. Filmin çoğu yerine güldüm yine de. Ben bu filmi zaten bedensel güzellikleri hani çok da yakışıklı olmadığı için sevmiştim. Bu 4. filmde pek hoş olmadı. Erkek bakışı işte, kendisi çirkin olsa da güzel kadınları beğeniyor.²

K1 (Memur, 24) ise şöyle demiştir:

2 Bu katılımcı, kırgınlık duysa dahi, filmi izlemeyi gülererek sürdürmüş ve serinin 5. filmi de sinemada izlemiştir.

Bazen tahammül edilemiyor, özellikle kadınlara yaptığı bazı yaklaşımları kaldıramıyorum. Bu erkeklerin gerçek yaşamda böyle bakmadığı anlamına gelmiyor elbette, ama yine de rahatsız edici buluyorum. Ama bu filmin güzel yanı, bu iğrençlikler için ne söylemek istersem, filmin içinde birisi zaten söylüyor. Yani film bu noktada benim sinirimi yatıştırabiliyor. Sanki iki taraflı bakıyor.

Böylece bu filmleri izleyen seyirciler, kimi zaman kabalıktan şikâyet etseler de bu kesimin de bakış açısını filme yerleştirerek bu seyircinin üzerindeki baskıyı da almaktadır. Bu da filmde iki yönlü bir hazzın alındığı anlamına gelmektedir. Film-lerden Recep İvedik karakterinden yana konumlananlar ve ona karşı konumlananlar için bir tepki boşalımı gerçekleşmektedir. Katılımcılardan E1 (Memur, 24) ise Recep İvedik karakterini, “Anadolulu” olması bağlamında açıklamıştır ve şöyle demiştir:

Tam bir Anadolu insanı bence, her şeyi ile bozulmamış Türk doğası. Biraz abartılı olabilse de her gittiği yerde Türk ve Anadolulu olma tarzını sürdürüyor. Özellikle Ankaralı biri olarak benim için en çok bu yanı beni yakalıyor diyebilirim. Adam beş yıldızlı otelde de, mahallede de aynı. Bizden biri bizim gibi daha açık sözlü. Ben hayatımda 2 kez beş yıldızlı otelde kaldım. Güzel ama bana çok tuhaf geldi mesela, hani orada aklıma hep Recep İvedik geldi.

Katılımcılardan K4 (Akademisyen, 31) ise, Recep İvedik karakterinin “Kendinin farkında olması da komik oluyor ve bize karakteri sevdiriyor. Söylesenize etrafınızdaki kaç kompleksli insan size ‘Kompleksliyim’ diyebilir? Ben onun kendi farkındalığını seviyorum. Keşke gerçek yaşamdaki Recep İvedik’ler de kendilerinin farkında olabilseler.” diyerek, iki türlü veri vermiştir. Bunlardan ilki, karakteri neden sevdiği ve benimsediği sorusunu yanıtıyken ikincisi, Recep İvedik karakterinin artık kavramsallaşmış bir niteliğinin altını çizmesidir.

Kimi katılımcılar ise karakterin hem kendisinin farkında olması hem de kendisiyle dalga geçebiliyor olmasının altını çizmiştir. E5 (Akademisyen, 31) şöyle demiştir:

Ben onun hiçbir kabalığından rahatsız olmuyorum. Zaten kendini tanımlamış anlatabiliyor muyum? Ben buyum diyor ve buna uygun yaşıyor. Hatta kendisi ile dalga da geçiyor, dünyaya uyumsuz ve bu uyumsuzluğunun sancısını yaşıyor. İnanın ben de bazen kendimi onun gibi uyumsuz hissediyorum. Otobüs sırasına girmek gerekli evet, ama bazen Recep gibi hepsinin kafasına vura vura kenara atmak otobüse oturmak istiyorum. Kaba olabilir, zaten yapamıyoruz da.

Bu bulgulara ilişkin genel değerlendirmeler bir sonraki bölümde ele alınmıştır.

5. Sonuç ve Değerlendirme

Seyirci bir filmi izlemeye karar verirken rasyonel ve duygusal unsurların bir kom-

binasyonu ile oluşan karmaşık bir süreçle karşılaşmaktadır. Bu sürecin rasyonel unsurları, filmin yönetmeni, oyuncusu gibi temel unsurlar, filmin fragmanının etkisi, filmin dağıtımının yaygın olması, çok salonlu gösterimlerin olması, film üzerinden televizyonlarda magazinsel, kültürel içeriklerin üretilmesi, sosyal medya aracılığıyla yayılımının viralleşmesi, gazete ve dergilerde filmlerin henüz yapım aşamasından itibaren konu edinilmesi, sosyal çevrenin filme ilgisi gibi daha rasyonel unsurlarla seyircinin gülme, dinlenme, gerçek yaşamdan kaçma, sosyalleşme gibi duygusal unsurların kombinasyonunu içeren bilinçli bir eylem biçimidir.

Recep İvedik serisinin neden bu denli çok izlendiği merakıyla yola çıkan bu çalışmada, temel olarak iki sorunun yanıtı aranmıştır. Bu sorulardan ilki, seyirciyi Recep İvedik serisini izlemeye iten ilk unsurun ne olduğudur. Recep İvedik filmlerine seyirciyi çeken ilk neden, karakterin televizyon karakteri olarak tanınması ve seyircinin evine televizyon aracılığıyla zaten girmiş olmasıdır. Bunun yanında televizyondan devşirdiği ve seyircinin bildiği ve her gün evinin salonunda tanık olduğu bir dili, sinemada anlatı dili olarak kullanması da seyirciyle kolayca ilişki kurmasına neden olmuştur. Bunlara ek olarak, tamamen klişelere ve gündelik yaşamda geçen olaylara dayandığından ve sıra dışı karakterine, herkesin karşılaşabileceği olaylara karşı tepkiler ve söylemler ürettiğinden kişilerin gündelik konuşmalarında ve tepkilerinde taklitler yapmasına olanak vermektedir. Bu özelliğiyle henüz izlememiş seyirciyi kendisine çekmektedir. Çünkü sinemayı daha çok “eğlenmenin bir aracı” olarak gören Recep İvedik seyircisi, bu eğlenme pratiğini film sonrasında da sürdürmekte, gerek sosyal medya paylaşımlarında gerekse gündelik yaşamında filmde güldüğü unsurları yeniden kullanarak dolaşıma sokmaktadırlar. Bu da filmi henüz hiç izlemeyen seyirciyi filme iten bir neden olmakta, söz konusu duruma da filmin anlatsının olanak sağladığı gözlenmektedir.

Elde edilen bir başka sonuç da filmlerin sadece karakterin bedeni üzerinden ve gündelik olaylar üzerinden komedi üretmesi, seyircinin kalabalık gruplar hâlinde onu izlemesi ihtiyacını doğurmakta ve “anlatılabilen” değil sadece “güldürebilen” bir anlatsı olduğu tespit edilmektedir. Bu da seyircisini kitleselleştirmektedir.

Bu çalışmada yanıtlanmak istenen ikinci soru, tamamen bir karaktere dayandırılan filmlerdeki ana karakter Recep İvedik’in seyirci tarafından nasıl anlamlandırıldığıdır. Recep İvedik karakterine yönelik farklı farklı anlamlandırmalar söz konusudur ve çalışmaya katılan katılımcıların her biri için kaba ve olumsuz özellikleri onun kabul ettikleri karakteriyle ilgili olup, bu karakterde kendilerinden ve ülke özelliklerinden bir parça bulmaktadırlar.

Recep İvedik karakteri, katılımcılar tarafından millî, yerli, kendine güvenen, kendinin farkında olan, kaba fakat kabalıklarının ardında toplumsal düzene duyulan

uyumsuzluğu ifade eden, ataerkil, ama ataerkil olmasından rahatsızlık duyulmayan bir karakter olarak tanımlanmıştır. Karakter, onların da söylemek istediği ancak çeşitli nedenlerle söyleyemediği, yapmak istedikleri ancak mevcut konumları nedeniyle yapamadıkları hareketleri yaptığı için onlarda bir rahatlama duygusunun açığa çıkmasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca kimi zaman Recep İvedik karakterinde rahatsız oldukları bazı davranışlara rastladıkları ancak filmin içinde başka bir karakterin Recep İvedik karakterine verdiği tepkiyle seyircide oluşan karşı çıkma ve tepki koyma duygusu filmlerin üreticileri tarafından azaltılmaktadır. Örneğin başka bir karakterin Recep İvedik karakterine yönelik “iğrençsin”, “kaba-sın” vb. hatta kimi zaman çok daha ileri boyutta karşı çıkışlar gerçekleştirmesi, kendisini bu karakter karşısında rahatsız hisseden seyircinin bu duygu karşısında hissettiği duyguya yönelik bir dengelenme sağlanmaktadır. Filmler bu yolla kendi ideolojisini de kolayca işletmekte, zıt duygularla seyirciyi dengede tutmaktadır.

Son olarak katılımcılarla yapılan görüşmelerde filmi izlemek tercihlerinde de seyir deneyimi sırasında da sürekli anlam ürettikleri belirlenmiştir. Bu anlamlarda anlatının çerçevelemesi olsa da bireysel deneyimlerin bu anlamları çeşitlendirdiği, aktif bir ilişki kurulduğu gözlenmiştir. Seyircinin bu film serisini en çok modern kent yaşamının kurallarından sıkıldıkları ve içlerindeki yabancılığı bu filmlerde buldukları için sevdikleri tespit edilmiştir. Bu sayede seyirci gizil bir biçimde modern yaşama karşı bir direniş gösterme duygusu yaşamaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan.
- Akbulut, Hasan. (2014). *Televizyon ve Sinemada İzleyici Çalışmak: Alımlama Çalışmaları*. Kocaeli Üniversitesi 2237 İletişim Bilimlerinde Araştırma Projesi Yazma Eğitimi.
- Atam, Z. (2011). “*Yeni Sinemanın*” Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Benjamin, W. (2003). “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”. in *Selected Writings* Vol. 4, 1938-1940. Cambridge: Harvard University.
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türkiye Sineması (2000’li Yıllar)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Casetti, F. (2011). Sinemasal Deneyim. D. Kırmızı (Çev.). *Sinicine 2* (2)
- Christie, I. (2012) Introduction: In Search of Audiences . I. Christie (Ed.). *Audiences Defining and Researching Screen Entertainment Reception*. Amsterdam: Amsterdam University.
- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergibilimi*. S. Rifa (Çev.). İstanbul: Düzlem.
- Ekiz, T. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 47 (2), 119-127.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema. Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci* Olarak Sinema.

Med-Campus Proje 126.

- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. C. Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı).
- İlhan, V. (2010). *Medya ve Gençlik: 15-24 Yaş Arası Gençlerin Televizyon Dizilerini İzleme Pratiklerindeki Dönüşüm*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erciyes.
- Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları*. Barış Engin Aksoy (Çev.). İstanbul: Metis.
- Jensen, K. B. (2005). Nitel Bilim Olarak Beşeri Araştırmalar: Kitle İletişim Araştırmalarına Katkılar. Ş. Yavuz (Çev.). Ş. Yavuz (Ed.). *Medya ve İzleyici: Bitmeyen Tartışma içinde*. Ankara: Vadi. (Eserin orijinali 1991 yılında yayımlandı).
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). *12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kolker, R., (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. F. Ertınaz (Çev.). Ankara: De Ki.
- Lehman, P., Luhr, W. (2008). *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying*. Wiley-Blackwell.
- McQuail, D. (1997). *Audience Analysis. Thousand Oaks*. CA: Sage Publications.
- McQuail, D. (2005). *McQuail's Mass Communication Theory*. CA: Sage Publications.
- McQuail, D., Windahl, S. (2010). İletişim Modelleri. K. Yumlu (Çev.). Ankara: İmge.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (7. Basım). İstanbul: İletişim.
- Mutlu, E. (2004). İletişim Sözlüğü (4. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Neuman, W. L. (2012). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar* (Cilt I-II). (5. Basım). İstanbul: Yayın Odası.
- Özgün, C. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Gazi Üniv. G.S.F. Sanat ve Tasarım Dergisi Ankara*. sayı: 2, 159-178.
- Özsoy, A. (2017). Sinema, Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici. *TRTakademi*, 2 (4), 356-374
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik.
- Rushton, R. (2009). Deleuzian Spectatorship. *Screen*, 50 (1), 45-53.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40.
- Stevenson, N. (2015). *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. G. Orhon - B. E. Aksoy (Çev.). Ankara: Ütopya.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Tüzün, S. (2011). *Küresel-Yerel Tartışmaları bağlamında 'Recep İvedik'*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Vardan, U. (2003). 1980'lerden Sonra Türk Sineması. G. Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* İstanbul: Kabalıcı.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. Basım). Ankara: Seçkin.

Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı

AYBİKE SERTTAŞ

Öz

Siberpunk anlatıya sahip distopik filmlerde, filmin temasının duygusal paradigmalarından birinin “yabancılaşma” olduğu düşüncesinden yola çıkan çalışma, yabancılaşmanın postmodernizmin vazgeçilmez eşlikçisi olacağına dair bir tanımlama çabasıyla başlamış, sinema filmlerinde distopik anlatı ve siberpunk kültürünü irdelemiştir. Bu kavramsal inşanın ardından seçilen kült filmlerde yabancılaşmanın siberpunk anlatıda nasıl bir atmosfer ögesi hâline geldiği betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Sonuç, post-endüstri dünyasını tasvir eden siberpunk filmlerde, yabancılaşma öykünün olmazsa olmaz öğelerinden biridir ve distopik kentler yabancılaşmanın somutlaşmış mekânı hâline gelmiştir şeklinde özetlenebilir.

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşma, Siberpunk, Distopya, Betimsel Analiz

Alienation and Technology-Based Dystopia in Cinema: Cyberpunk Narrative

AYBIKE SERTTAŞ

Abstract

The study, which presumed that one of the most important emotional paradigms of dystopic movies with cyberpunk narration is alienation, starts with a description suggesting that alienation will become an indispensable companion of postmodernism, then goes on to examine the dystopian narrative and cyberpunk culture in cinema. After this conceptual construction, the question of how the alienation in the selected cult films became an atmospheric element in cyberpunk narrative was evaluated through the descriptive analysis method. As a result, in cyberpunk films depicting the postindustrial world, alienation is one of the essential elements of emulation, and dystopic cities have become a concrete space of alienation.

Keywords: Alienation, Cyberpunk, Dystopia, Descriptive Analysis

1. Giriş

Sinema filmlerinde, farklı türlerde, “yabancılaşma” teması, ana tema olarak veya senaryoda alt öyküleri destekleyen öğelerden biri olarak sıkça kullanılmakta ve eserde yaratılmak istenen atmosferi desteklemektedir. Distopik filmlerin anlatıları incelendiğinde, yabancılaşma temasının öykü çerçevesi içinde filmin tüm perdelerinde (serim-düğüm-çözüm) farklı anlatı öğeleri içerisine yerleştirilerek kullanıldığı gözlemlenmektedir. Teknoloji, insan ve toplum ilişkisinin gündelik yaşamda pek çok eleştiriye konu olduğunu ifade edebiliriz. Gündelik yaşamı bu denli şekillendiren teknoloji olgusunun sinemaya yansımaları kaçınılmazdır. Bu bağlamda distopik filmlerin bir alt türü olan siberpunk filmlerde yabancılaşma ve teknoloji ilişkisinin anlatıda ne şekilde yer aldığı çalışmanın ana sorunsalı olmuştur. Bunun için, siberpunk filmler içerisinde öncül kabul edilen *Blade Runner* (1992, yönetmen Ridley Scott) filmiyle yine bu türün kült eserlerinden sayılan *Ghost in the Shell* (2017, yönetmen Rupert Sanders) ve *The Matrix* serisinin ilk filmi (1999, yönetmen Lilly & Lana Wachowski) seçilmiştir. Bu sinema filmleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve yabancılaşma temasının siberpunk anlatıya sahip distopik filmlerde nasıl bir anlatı çerçevesiyle yer aldığı ortaya konmuştur. Çalışmada öncelikle yabancılaşma kavramı tanımlanmış, distopik filmlerin anlatı yapıları hakkında bilgiler verilmiş ve siberpunk kavramına değinilmiş, böylece betimsel analiz için oluşturulan kodlama tablosu ve çözümlenmeler için ön hazırlık yapılmıştır.

1.1. Yabancılaşma Kavramı

Çalışmada atıfta bulunulan tüm kavramları çatısı altında toplayan bir kavram olan “yabancılaşma”, pek çok farklı sanat eserinde insanın modern bir sendromu olarak karşımıza çıkar. Hegel yabancılaşmayı, insanın fiziki ve ruhi varlığı arasındaki mesafenin açılmasıyla ilişkilendirir (Erkal, 1984’ten aktaran Güğçerçin ve Aksay, 2017: 138). Hegel’e göre insan, üyesi olduğu doğanın dışında kendi bilinciyle ikinci bir dünya meydana getirir. Bu dünya onun tinsel dünyasıdır. Bu dünya içerisinde kendini özümsemeye çalışmaktadır; ancak, bireyi kendinden saklayan da yine kendisidir; kendi yabancılaşmasına mağrurdur, ondan zevk alır. Bireyin, yaşamını ve doğayı özümseyip kavrayamaması durumunda, içinde bulunduğu doğaya kolaylıkla yabancılaşabileceği söylenebilir (Güğçerçin ve Aksay, 2017: 138).

Yabancılaşmanın en yalın tanımına göre insan, insani niteliklerini kendisinden soyutlayarak bazı nesnelere yüklemiş olduğundan, artık ürettiği nesne karşısında, kendisi nesneleşmekte ve zamanla bu nesnelere yücelterek, onların egemenliğine girmekte ve köleleşmektedir (Fromm, 1997: 106). Metaların mübadele değeri yalnızca ekonomide kalmaz, insan varoluşunun en saf duygularına sızır. Böylelikle insan ilişkileri de *şeyleşir*. Çünkü yabancılaşmış bir zihin, yaşamış olduğu her şeyi

nesneleştirir. Bütün bu kültür eleştirilerinin özünde de kapitalizm bulunur (Çelik, 2001: 149). Ürünün nesneleşmesi, sadece işçinin emeğinin dışsal bir varlığa, bir meta-nesneye dönüşmesini değil, aynı zamanda bu dışsal nesnenin, onu üreten işçiye yabancı, ondan bağımsız ve hatta onun karşısında özerk bir erk hâline gelmesini de ifade etmektedir (Marx, 1993: 141).

Fromm'un patolojik bir olgu olarak açıklamaya çalıştığı yabancılaşma olgusu, Marx'a göre, evrimsel uygarlık sürecinin ve bu sürecin bir dönemini içeren kapitalist yaşam biçiminin zorunlu bir sonucudur. Modern üretim süreçleri içinde insanoğlu makine/endüstri ya da toplumsal kurumların etkisiyle dönüşüm geçirmekte, insani ve sosyal boyutundan sıyrılmaktadır (Aytaç, 2005: 321). *İnsanın çevresinden, işinden, emeğinin ürününden, kişiliğinden uzaklaşma ya da ayrılma duygusunu dile getiren bu kavram; bireyin toplumsal, kültürel ve doğal çevresine olan uyumun azalması şeklinde de tanımlanabilir. İnsanın emeği tarafından yaratılan şeyin kendisine yalancı bir öz olarak geri dönme süreci şeklinde görülen yabancılaşma; bireyin üye olduğu toplumdaki uzaklaşmasıdır* (Tükel, 2012: 39).

Marx'ın yabancılaşma kavramı yalnızca ekonomik, toplumsal veya siyasal ilişkilerdeki bir bozulmanın ürünü ya da sonucu değildir; bütün bu ilişkilerdeki bozukluk ve aksamaların sonucunda insanın kendi özüne ters düşmesidir (Tolan, 1981: 177). Yabancılaşma giderek, salt psikolojik ve bireysel düzeyde ele alınmakta ve bu ruh hâline neden olan etkenler ortadan kaldırıldığında, başka herhangi bir yapısal değişmeye gerek kalmadan soruna çözüm getirilmiş olacağı düşüncesi, üstü kapalı olarak öne sürülmektedir (Tolan, 1981: 166). Milyonlarca insanın teknolojik endüstriye katılımı, tüketicilerin ihtiyaçlarını karşılamak için üretilen sayısız ürünler, bu standart ürünlerin tüketicilerin ihtiyaçlarından doğmuş olduğu aldatmacası, sistem birliğinin giderek daha yoğun bir biçimde billurlaştığı manipülasyonlardan ve tepkisel ihtiyaçlardan oluşmuş bir döngüdür (Horkheimer ve Adorno, 1996: 8).

Başka bir yaklaşıma göre yabancılaşma, kaçınılmazdır ve hatta değişim ve gelişim için gereklidir. Yabancılaşma kökenini oluşta, değişimde özellikle de değişimle ilişkisi bakımından insanda bulunduğu için temelde olumlu olabilir. Değişimin, gelişimin, karşıtlığın, olumsuzlamanın, diyalektiğin, başkasının ya da ötekinin, yabancıların olduğu her yerde yabancılaşma vardır hatta bunların ortaya çıkması yabancılaşmanın bir parçasıdır, yabancılaşma süreci içinde kendisini gösterir. Dünyadaki değişimin itici gücü, gerçekleştircisi insan olduğuna, insanın varlık yapısı gereği değişmemesi, değiştirmemesi dolayısıyla yabancılaşmaması, yabancılaştırmaması mümkün olmadığına göre yabancılaşma insan için kaçınılmazdır (Kiraz, 2011: 166).

Çalışmaya konu olan filmlerde, filmin tümüne hâkim olan yalnızlık, kendi dâhil her şeyden şüphe etmek, sürekli bir arayış içinde olmak ve bu süreçte yıpranarak dönüşmek ve değişmek, huzursuz ruh sendromu gibi göstergeler yabancılaşmanın film karakterlerinde bıraktığı izlerdir. Bütün bu izlerin hangi koşullarda ortaya çıktığı ve karakterleri ne şekilde etkilediği ve değiştirdiği bir sonraki bölümde açıklanan betimsel analiz yöntemiyle ortaya çıkarılacaktır.

1.2. Sinemada Distopik Anlatı

Distopik bir film fikri, film endüstrisinin gelişmeye başladığı ilk yıllarda nadir görülür. 1930'lar ve 40'larda çoğu bilim kurgu filmi, (*Frankenstein*, 1931; *The Wars of the Worlds*, 1952 gibi) kalabalıkların hoşuna gidecek şekilde tasarlandı. Çeşitli bilim kurgu filmleri (örneğin *Metropolis*, 1927) daha karanlık temalar içeriyor olsa da bilim kurgu filmlerinde distopya anlatısının oluşması *film noir*'in kabulüyle benimsenmeye başladı denebilir (Buckley, https://www.academia.edu/3106476/Dystopian_Themes_in_Film).

Distopik bir film, hükümetin etkisiz hatta devre dışı olduğu bir gelecekte geçer (Jagan, 2015: 314). Bu filmler içerisindeki dünya genelde kâbus atmosferine sahiptir, ancak aynı zamanda çağdaş toplumun bileşenlerini de içermektedir. Distopik temalı filmler çağdaş toplumun bazı bileşenlerine karşı bir uyarı olarak da görülebilir (Jørgensen, 2016: 6). CCTV kameralarla dolu bir dünyada, mesajların, telefonların ve sosyal medyanın sıkça *hacklendiği* koşullarda, kişilerin mahremiyetlerine zarar gelmesinden korkmaları normaldir. Pek çok yerde kullanılan çeşitli ekranlar ve kameralar, hem gözetlendiğimizi vurguluyor hem de bizlere ekranda yapılmakta olan şeylere gözlemci olduğumuz ve bunun olmasına izin verdiğimizizi bildirmek için çalışıyorlar (Jørgensen, 2016: 64).

Trajik yazılar, "ezilen dünya" ifadesinin istenmeyen evreni ortaya koyan yazıları karakterize ettiği göz önüne alındığında, olumsuz olmaktan övünme eğilimi gösterir. Benzer şekilde, ütopyaların indirgeyici bir orijinini de kapsar; ütopyalar açık ve net değildir. Ünlü bir örnek olan Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sındaki karakterlerin çoğu, bir ütopyadaki anlık ve sınırsız hazı yaşadıklarını düşünürken, belirli karakterler baskın görünümü reddederek kendilerini distopik bir varoluş olarak görürler (Marks, 2005: 225).

Ütopya ve distopya arasındaki fark çok küçük bir farktır ve hatta görüş farkından ibaret de denebilir. G. Kaleb'e göre (Kaleb'ten aktaran Maffey, 2000: 1288) ütopya aşkla başlar ve terörle biter; ütopyalar başladıklarında kontrolden çıkarlar. Ütopyalarda çoğu zaman kendi iradelerinden bağımsız olarak insanları özgür bırakmak veya onları mutlu etmek için çabaladığı iddia edilir. Her ütopyanın misyonu, insanlarla yüzleşmek ve onlara daha iyi bir kaderi dayatmak için onları

yeniden yaratmaktır. Bu, bizi ütopyadan onun fantasmagorik ikizine, distopyaya götürür (Matos, 2012: 42).

Distopyalar ya da kötümser ütopyalar, öylesine kusurlu bir geleceği resmederler ki, bireyler bir şansları olsa onlardan kaçmayı isteyeceklerdir. 1970'lerde bu tür kötü rüyalar dikkate değer bir bilim kurgu türüne dönüştü ve bu temayı geliştiren Hollywood yapımlarının çoğu, geri dönüşsüz çevre kirliliği, aşırı nüfus, aşırı şiddetli suçların yaygınlaşması, ekonomik sömürü biçimleri ve otoriterciliğin geleceğini filmlerde anlattı (Williams, 1988: 384).

Bilim kurgu filmleri, öyküde sıklıkla yukarıda da bahsedilen totaliter hükümet, kontrolsüz hastalık, tüm dünyayı tahrip eden durumlar, dijital yenilikler, toplumsal düzensizlikler gibi konulara yer verir. Bir distopya, bir ütopyanın tam tersi olan kurgusal bir toplumdur (mükemmel bir sosyal, politik ve teknolojik altyapıya sahip, kaos, çekişme ya da açlıktan yoksun ideal bir dünya). Distopik filmler genellikle kurgusal bir evreni inşa eder ve insani olmayan teknolojik ilerlemeler, insan yapımı hastalıklar, felaketler ya da sınıf temelli devrimler gibi senaryoları içeren bir arka planda ayarlar. Televizyon ve genelleştirilmiş bürokratikleşme, belki de Huxley ve Orwell'in hayal ettiği teknikler kadar verimli olmasa da yoğun konformist baskıları uygulamaktadır. Distopik kurgu, asıl sosyal bölünmenin, modern teknik sistemin ustalarını, içinde çalışıp yaşayanlardan ayıran yeni bir toplumu yansıtır. Yeni topluma yönelik bu erken tepkiler, antikomünist histerinin gölgesinde kalmıştır. Egemen kültür Amerika'daki teknokratik eğilime yönelik açık düşmanlığı bastırmış ve Sovyet rakibine yönelik distopik görüntüleri öngörmüştür. Distopolizm, liberalizmin popüler bir tarihî yorumu yerine, bu hâliyle ilk kez kitlesel bir fenomen hâline gelmiştir (Feenberg, 1995: 42-43). Benzer bir şekilde 1960'lı yıllarda, Vietnam Savaşı'nın felaket sonuçlarını soğuk savaş kalıbına dökmek için girişimlerde bulunulmuştur. Filmler, büyüyen krizin iyi bir göstergesi olmasına rağmen, şaşırtıcı bir şekilde, o sırada Vietnam hakkında çok az şey yapılmıştır.

1.3. Siberpunk Kavramı

Siber ortamın doğuşu, karakteristiğiyle yeni bir "sanal topluluk" oluşturan, ortaya çıkaran bir iletişim biçiminin paradigması olarak kabul edilir. Pek çok araştırmacı siber ortamı insan iletişiminin teknolojisinde belirgin bir değişikliğin kanıtlandığı dört çağın en son temsilcisi olarak görür. Her bir çağda kabaca aynı miktarda veri değişimi yapılmasına rağmen, her biri, bilgi dolaşımının hızının artması nedeniyle önemli ölçüde farklılık göstermektedir (Kellner, 1995'ten aktaran Burrows, 1997: 244). Bu dört dönem elektronik iletişim ve eğlence medyasının başlangıcı (radyo, sinema), daha sonra televizyon, ardından bilgisayar tabanlı bilgi teknolojilerinin

gelişmesi ve sanal gerçeklik sistemlerinin geliştirilmesi olarak özetlenebilir. Bu kurgusal dünyada siber alan, küresel bir bilgisayar ağı olan ve operatörlerin kulaklıklardan erişebilecekleri bir 'matris' ('jack-in') olarak tanımlanıyor ve matris operatörlerine bir kez girildiğinde, operatörler, geniş bir metropolis gibi kendine göre düzenlenmiş çeşitli renkli ikonik mimari formlara kodlanmış geniş üç boyutlu veri sisteminin herhangi bir yerine, bir veri şehrine uçabilirler (Burrows, 1997: 238).

Gelişiminin post-endüstriyel çağın teknolojik ve sosyal gelişmeleriyle ilişkili olabileceği vurgulanan ve bilim kurgu alt türü olan siberpunk, insanın değişen varlığını hızla "insanlıktan çıkan" bir dünyada incelemekle ilgilidir. Siberpunk, post-hümanizm ve post-endüstrileşme özelliklerini vurgulayan bilim kurgu edebiyatının bir türüdür (Yılmaz, 2006: 258). Hiperrealizm, teknolojik özelliklerin bilhassa bilgisayar ve sanal gerçekliğin yan ürünüdür. Bunu göstermek için siberpunk, çağdaş Batı dünyasının etkili bir eleştirisini sunar (Devi, 2008: 1). Hiperrealizm teorisi, sosyal yanılsamalar ekonomik ya da estetik yanılsamalar gibi çeşitli yanılsamalar hakkında konuşur. Yanılgıların çoğunun varlığı esas olarak teknolojinin, özellikle sayısal ve onunla ilgili alanların gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Bu da varlığını bilgisayar teknolojisi ve insanlarla olan ilişkisine borçlu olduğu siberpunk türüne benzer (Devi, 2008: 3).

Türün örneklerinde gelecekteki kentler genellikle tehlikeli, yabancılaşan, büyük şirketlerin hâkim olduğu, medyaya doymuş megakentler olarak tasvir edilir. Hayatlar ve zihinler, teknolojiye her zamankinden daha fazla entegredir. Doğrudan beyin-bilgisayar etkileşimi sağlayan implantlarla karakterler sanal dünyalara erişim sağlarlar. Bunun için zaman zaman bir avatarda kullanılabilir, bu sayede fiziksel dünyada erişilemeyen yerlere erişilir (Kukka, Luusua v.d., 2014: 29). Fiziksel ve sanal dünyalar arasındaki bu ikilik, siberpunk literatürün çoğunda çok yaygındır; insanlar fiziksel dünyada ya da sanal dünyada, birbirinden kopmuş olarak gösterilirler. Bu bilim kurgu öyküleri araştırmacılar tarafından insan-teknoloji ilişkilerini küreselleşme, feminizm, şehircilik gibi çeşitli temalar yoluyla incelemek için yaygın olarak kullanılır (Kukka, Luusua v.d., 2014: 30).

William Gibson (*Neuromancer*, 1984), Bruce Sterling (*Schismatrix* 1984), Greg Bear (*Blood Music*, 1985), Lewis Shiner (*Frontera*, 1984) veya Pat Cadigan (*Synners*, 1991) gibi yazarlar yalnızca modern teknolojiye değil, aynı zamanda uyuşturucu kültürü, punk rock, video oyunları veya MTV ile ilişkili modern karşı kültüre mensup ilk nesillerdi. Bu nedenle siberpunk, aynı zamanda yüksek teknoloji alanını, karşı kültürün endişeleri ve değerleriyle birleştiren yeni bir bilim kurgu biçimi olarak da tanımlanabilir. Siberpunk tanımları değişiklik gösterse de, eleştirmenler genelde siberpunk'ın yakın gelecekteki toplum ve çevre üzerindeki bilgi teknolojileri ve tıp bilimlerinin etkisini öngörmekle ilgilendiğini kabul ediyorlar (Yılmaz, 2006: 260).

1.4. Betimsel Analiz Yöntemi

Betimsel analiz, nitel araştırma yöntemleri başlığı altında yer alan, toplumsal fenomenlerin biçimini, içeriğini ve bağlamını analiz etmek için kullanılan bir yöntemdir. Tümevarım yöntemi kullanılarak sistematik veriler elde edilmeye çalışılır ve bilgi, sosyal gerçekliğin içerisinde aranır. Betimsel analizle bu çalışmada seçilen konu hakkında gerçekçi bir resim sunmak amaçlanmıştır. Bu amaçla analiz için bir çerçeve oluşturulmuş, tematik çerçeveye göre veriler tablo içerisine yerleştirilmiş, işlenen veriler tanımlanmış ve bulgular yorumlanmıştır. Betimsel analiz nitel araştırma yöntemleri başlığı altında değerlendirilir. Nitel araştırma, insanların yaşam tarzlarını, öykülerini, davranışlarını, örgütsel yapıları ve toplumsal değişmeyi anlamaya yöneliktir, insanların olaylara ne tür anlamlar yükledikleri, diğer bir deyişle olayları nasıl niteledikleri sorusuna cevap arar (Dey, 1993'ten aktaran Özdemir, 2014: 325-326).

Bu yaklaşımda veri analizi süreci; betimleme, sınıflandırma ve ilişkilendirmeden oluşur. Amaç veriler arasında bir karşılaştırma yapabilmektir. Araştırmacı geliştirmiş olduğu temaları birbirleriyle ilişkilendirerek veri seti içerisinde yer alan değişkenler arasındaki ilişkileri ve farklılıkları inceler ve bu değişkenler arasında bağlantılar kurmaya çalışır (Özdemir, 2014: 330).

Benzer bir yaklaşımla betimsel analiz; çerçeve oluşturma, verilerin temaya göre işlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması olmak üzere dört aşamadan oluşur (Altunışık ve diğerleri, 2010: 322). Bu bilgilerden hareketle çalışma için kronolojik sıraya göre *Blade Runner* (1982), *The Matrix* (1999) ve *Ghost in The Shell* (2017) filmleri seçilmiştir. Bu filmler; bilim kurgu türünün alt türü olan siberpunk türüne dâhil olarak değerlendirilebilecek, ana karakterleri sıradan insan özelliklerine sahip görünüp ruhsal ve fiziksel olarak bambaşka özellikler barındıran, hatta insan-makine sınırlarının birbirine karıştığı varsayımını temsil eden, kimlik arayışıyla toplum ve sistem yapısını birlikte sorgulayan, yapım yılları itibarıyla sinemada teknik imkânlar ve içeriksel eğilim anlamında üç farklı döneme ait filmlerdir. Çalışmada seçilen filmler, filmin atmosferi, teknoloji algısı ve yabancılaşmanın temsili başlıkları altında incelenmiş ve distopik bir atmosferde geçen, siberpunk alt kültürüne sahip bu filmlerde yabancılaşmanın ne şekilde yer aldığı tespit edilmiştir.

Çalışmada bu yöntem kullanılarak bir analiz ve değerlendirme yapılmasının amacı, siberpunk türünde, distopik anlatıya sahip, yabancılaşma temalı, ham hâldeki veri olarak kabul edebileceğimiz örnek filmleri sınıflandırarak, başka araştırmacılar tarafından kullanılabilir hâle getirmektir. Bu amaçla örneklem olarak seçilmiş filmlerin anlatsı veriye dönüştürülmüş, veriler tablollaştırılmış ve betimlemeler yorumlanmıştır. Bu verilerin çerçevesi tema bağlamında yabancılaşma, tür bağ-

lamında siberpunk olarak alınmış; veriler bu çerçevede işlenmiş, bulgular tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

2. Analiz ve Değerlendirme

Çalışmanın önceki bölümlerinde yer alan temel kavramlar yabancılaşma, distopik anlatı ve siberpunk; bu bölümde seçilen filmlerin analiziyle detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Bu analiz için distopik temalı, siberpunk unsurlar içeren, farklı dönemlerde çekilmiş üç sinema filmi seçilmiştir. Filmler 1980, 1990 ve 2000’li yıllara ait olmalarına rağmen (tüm teknik farklılıklar, izleyici trendleri, sektörel eğilimler vb. rağmen) aşağıdaki tabloda ve daha detaylı anlatımda da görüleceği gibi aynı anlatıya ve atmosfere sahiptir. Üç filmde de yabancılaşma, anlatıyı çerçeveleyen ana unsurdur.

Tablo 1: Siberpunk Filmlerin Betimsel Analizi

FİLM	Filmin Atmosferi	Teknoloji Algısı	Yabancılaşmanın Temsili
<i>Blade Runner</i>	Sürekli yağışlı olan fiziksel atmosferin desteklediği karanlık ve gizemli bir atmosfer filmin tümüne hâkimdir. Filmin bu kaotik ve puslu atmosferi kendinden sonra gelen benzerleri için de öncül olmuştur. Bir-biriyle iletişim hâlinde olmayan, yığın hâlinde bir yerden bir yere giden insan kalabalıkları filmin görsel anlatısı içerisinde önemli bir yer tutar. Retro objelerin fütüristik dekorla birleşimi, organik ve inorganik iç içe geçmesi de filmin atmosferini farklılaştıran görsel öğelerdendir.	Film zamanı 2019 yılıdır. Robot evriminin gerçekleştiği varsayılmıştır ve insana birebir benzeyen kopyalar vardır. Kopyaların yanında uçan otomobiller, gezegen dışında kurulmuş olan koloniler, insan dışındaki tüm canlı türlerinin de kopyalanıp üretebiliyor olması, teknolojinin geldiği nokta hakkında bilgi vermektedir. Buna rağmen teknoloji insanlara mutluluk ve huzur getirmemiştir. Antagonist olarak yine çok uluslu bir şirket vardır ve kontrolden çıkmış katil kopya robotlar insanları öldürmektedir. Teknolojiyle insanın bulunduğu doruk noktadan sonra bir şeylerin ters gideceğine dair inanç, filmin öyküsünde yerini almıştır.	Filmin ana karakteri gündelik yaşamında sürekli tek başınadır. Kendisi için yaptığı tek eylem yemek yemek gibi görünmektedir. Arkadaşları, sosyal faaliyetleri, ailesi yoktur. Öldürme eylemiyle gazete okumayı aynı yüz ifadesi ve aynı tepkisizlikle gerçekleştirmektedir. Film boyunca diğer karakterlerin de benzer bir profil çizdikleri gözlemlenir. Teknoloji ilerlemiş, dünya dışı yaşam başlamış fakat mutlak huzurun formülü hâlâ bulunamamıştır. Filmde robotlar arasındaki bağlar, insanlar arasındaki bağlardan daha güçlüdür.

Matrix I	Duygusal iniş çıkışların olmadığı gözlenen, tek düze bir dünya ve bu dünyada tepkisiz biçimde yaşamlarını sürdüren insanların yarattığı gri bir atmosfer. Başlarda her şey normal gibi görünse de filmin ilerleyen sahnelerinde atmosfer daha da bunalıcı hâle geliyor ve yönetmen insanların içinde hapolduğu sistemi fiziksel olarak da betimlemeyi başarıyor.	Filmde teknoloji son derece ilerlemiş bir durumdadır ve insanlar yapay zekâyâ hükmedemez hâle gelmiştir. Aksine teknoloji insanları boyunduruk altına almış ve insan bedenini organik bir enerji kaynağı olarak sömüren bir sistem var. Film, aynı türdeki filmlerde olduğu gibi teknolojiyi yaşanan olumsuzlukların sorumlularından biri olarak gösteriyor. Teknoloji filmde bir karşıt karakter hâline gelmiş.	Filmde yabancılaşma filmin başlarında Thomas Anderson karakterinin yaşamı üzerinden örneklerle dolaylı biçimde gösterilirken filmin ilerleyen sahnelerinde Matrix'in ne olduğu açıklanırken oldukça çarpıcı görüntülerle temsil ediliyor. Thomas Anderson'ın plazadaki, mesai saatlerine sıkı sıkı bağımlı, sıkıcı yaşamı günümüz çalışanına yabancı gelmeyen bir teptipleşme portresi sunarken Matrix'in yarattığı simülasyonun açıklanmasıyla birlikte yabancılaşmanın vardığı korkutucu boyut, makineleşmiş insan bedeni teşbihiyle gösteriliyor.
Ghost in the Shell	Karanlık, distopik bir dünya ve renksiz bir kent tablosu çizilmiş. Şehrin her yanı yüksek binalarla dolu ve bu binalar izleyene sıkışmışlık hissi veriyor. Gündelik, keyifli, insani eylemlerden ziyade sadece yaşamak için yaşıyormuş izlenimi veren, karaktersiz ve tepkisiz görülen insan yığınları var.	Teknoloji son derece ilerlemiş. İnsanların bedenlerindeki zayıflıkları yapay organlarla telafi etmeleri olağan hâle gelmiş. Robotlarla insanlar iç içe bir yaşam sürüyor. Hologramlar hem kişilerarası iletişim için (telefon alternatifi gibi) hem de reklam aracı olarak kullanılıyor. Zihinsel ağlarla iletişim de geliştirilmiş. Ayrıca siberetik insanlar veri ağları içerisine giriş yapabiliyorlar ve hatta <i>hack</i> lenmeleri ya da virüs kapmaları da söz konusu. Filmin ilerleyen bölümlerinde karşıt karakterin insan zihinlerinden alternatif bir ağ oluşturduğunu da görüyoruz.	Fiziksel olarak kusursuz olmasına rağmen sürekli bir arayış içerisinde olan ana karakter filmde yabancılaşmayı en sancılı olarak yaşayan karakterdir. Bir yandan gündelik yaşamını sürdürüp kurallara son derece bağlı bir şekilde işini yaparken diğer yandan aklından geçen sesleri bastırmamakta ve mutsuz olmaktadır. Kendini yalnız ve ayrık hissedene ana karakter, bir topluluğa dâhil olamamasını bir rahatsızlık olarak algılamakta ve film boyunca bu huzursuzluğu yansıtmaktadır.

2.1. Blade Runner

1982 tarihli bir film olan *Blade Runner*, yirmi birinci yüzyılı betimlemektedir ve filmsel zamana göre yıl 2019'dur. Film, Philip K. Dick'in *Do Androids Dream of Electric Sheep* romanından uyarlamadır. Filmde Tyrel Corp. adlı şirket, robot evrimini gerçekleştirmiş ve insana benzeyen kopyalar üretmiştir. Dünya dışı gezegenlerde

köle olarak kullanılan bu robotlar bir süre sonra isyan edince yok edilmelerine karar verilmiştir. Filmde bu durum “infaz değil emekliye ayırma” şeklinde anlatılmaktadır ki köle olarak kullanılan bu robotların işçi sınıfını temsil ettiği söylenebilir.

Film, genel planda karanlık bir kent görüntüsüyle başlar. Ölçek yaklaştığında uçan otomobiller, dev reklam panoları (dünya dışı kolonilerde yeni bir yaşam vaadi sunan) ilk göze çarpan öğelerdir. Filmde öteki robotlardır. Asi ve vahşi olarak tasvir edilirler ve teker teker öldürülürler. Robotlar ya da filmdeki tabirle kopyalar, gerçek bir insandan yalnızca bazı testlere tâbi tutularak ayırt edilebilirler. Başlangıçta duygulara sahip değilken bir süre sonra duyguları da taklit edebildikleri anlaşılınca yok etme süreci başlamıştır. Tyrol şirketinin sloganı “İnsandan daha insan”dır. Daha kusursuz kopyalar üretmek için şirket kopyalara geçmiş, duygular, anılar yüklemiş, bir anlamda onları daha canlı hâle getirmeye çalışmıştır. Bir süre sonra robotlar kendi özgün duygularına ve düşüncelerine ulaşmışlardır. Bu gelişme onların kopya olduklarını kabul etmemelerine sebep olmuştur.

Filmdeki iç mekânlar gölgeli, az ışıklı, duvarlarında yansımalar olan yerlerdir. Dış mekânlar ise karanlık, sisli ve ıslaktır. Kent karmaşık, kalabalık, sürekli trafiğin yoğun olduğu, hareket hâlinde bir kenttir. Bu hareketi sağlayan insanlar mutlu olarak tasvir edilmemişlerdir. Farklı alt kültürlere ve sosyoekonomik özelliklere mensup karakterler iç içedir. Tek tip insan yoktur; fakat ortak bir duygusal ve ruhsal paydada buluşmuş gibidir. Dünya dışına yerleşecek insanların tıbbi muayeneden geçmeleri ve daha da önemlisi maddi imkânlarının olması gerekmektedir.

Filmin ana karakteri Deckard’ın da robot olabileceği zaman zaman ima ediliyor. Çoğu zaman hissedilen bu şüphe aynı zamanda “Ben kimim?” sorusunu da tetikliyor. Deckard’ın huzursuzluğunun sebeplerinden biri kimlik şüphesinde yatıyor. Kendini sorgulayan sadece ana karakter değildir. Robotlar “Biz bilgisayar değildir. Biz canlıyız. Ortak yanlarımız var, ortak sorunlarımız...” derken kendileri üzerine düşünmüş olduklarını ve kendilerini nasıl tanımladıklarını gösterirler. Filmin sonunda daha fazla yaşam isteyen kopyanın yaratıcısını öldürmesi de işçi-işveren ilişkisini betimleyen iyi bir metaforudur. Aynı zamanda film boyunca genel bir tema olarak işlenen insanın kendi ürettiği teknolojiye yenilmesi de bu sahnede somutlaşmıştır.

Maddi ve fiziksel koşullar ne olursa olsun insanın anlam arayışı sürmektedir. Soru sormak insanın doğasında vardır. Ne kadar tektipleştirilmeye çalışılsa da insan kendisi için çizilen sınırların dışına çıkmayı başarır. Sorgulamak rahatsızlık verici fakat en nihayetinde geliştiricidir. Yabancılaşma distopik ve siberpunk içerikli filmlerde itici bir güç, ana karakter için harekete geçirici bir anlatı unsurudur.

Mevcut durumundan rahatsızlık hissedenden, soru soran, gerçeği ve kendini arayan insanlar bu sistemin değişmesi için öncü olurlar.

Filmin sonunda, köle olmaya itiraz eden ve bunun için asi olarak nitelenen kopyanın yaşam süresi sona erer ve elindeki beyaz güvercin uçar gider. Bu sahne de içerisinde dikkat çekici bir sistem eleştirisi barındırmaktadır. Sistem içerisindekilerin tek kurtuluş yolu ölmektir. Pek çok kültürde ölüm, ruhun geçici dünyadan kalıcı dünyaya geçişi, bir çeşit kurtuluş, hatta yeniden başlangıçtır. Filmin tek pozitif hâli bu ölüm sahnesi içerisine gizlenmiştir. Açık sonla biten filmin sonunda, daha önce filmdeki yardımcı karakter Rachael için söylenen sözler bir kez daha duyulur: “Yaşayamayacak olması çok kötü, fakat kim yaşıyor ki?” Film gelecekteki ileri teknolojiye sahip bambaşka bir dünyayı tasvir ederken acımasız çalışma koşullarına sahip herhangi bir fabrikayı da simüle eden bir anlatıya sahiptir.

2.2. *Ghost in the Shell*

Ghost in the Shell (2017), orijinali 1995 yapımı olan aynı adlı kült animenin sinemaya uyarlanmış Hollywood versiyonudur. Film insan ve makine arasındaki sınırın belirsizleştiği bir gelecekte geçmektedir. Bu gelecekte, Hanka Robotics adlı büyük bir şirket hükümetle iş birliği hâlinde çalışmalar yapmaktadır. Bu çalışmalar kapsamında insan ve robotun en güçlü yönleri birleştirilmiştir. Filmin ana karakterinin beyni bir insana, bedeni ise bir robota aittir; Hanka Robotics tarafından bir çeşit silah olarak tasarlanan bu karakter, *türünün ilk örneği olarak adlandırılır*. *Filmde yapay hafıza, siber suçlar, insan bedenine özgü fiziksel zayıflıkları yapay organlarla telafi eden karakterler gibi öğeler* filmin fütüristik yapısını desteklediği gibi sibernetik tartışmasına da zemin hazırlamaktadır. Filmin atmosferi pek çok siberpunk eserde olduğu gibi karanlık ve pusludur. Filmin temasına uygun bir şekilde insanın üstüne *üstüne* gelen yüksek binalar, sıkışmış, iç içe geçmiş ruhsuz yapılar sürekli ön plandadır.

Filmde dikkat çeken öğelerden biri hologramik reklamlardır. Şehrin her yanı görmezden gelinemeyecek büyüklükte reklamlarla doludur. Siberpunk filmlerin ayırt edici öğelerinden biri olan parlak, büyük reklam panoları bu filmde de vardır ve reklam metinleri günümüzde olduğu gibi tüketicinin psikolojisine yönelik, duygusal mesajlar vermeye devam etmektedir. Güzellik, güç, mutluluk bu reklamlarda önde gelen vaatlerden bazılarıdır.

Filmin başında iki yardımcı karakter bir toplantı esnasında sibernetik bedenleri tartışmaktadır. Bu tartışmanın içerisinde insan ruhuyla oynamanın benliğe ne gibi zararlar vereceği endişesine yer verilir. Bu noktadan itibaren filmdeki tüm gelişmişlik, tüm teknolojik zenginlik bir kenara bırakabilir ve izleyiciye insanlık tarihindeki en eski sorunun gelecekte de var olacağı öngörüsü sunulur: “Ben kimim?”

Zira filmin ana karakteri fiziksel olarak neredeyse kusursuz olmasına rağmen huzura erişememiş ve aklında yankılanan sesleri susturamamıştır. Sürekli kendisiyle mücadele hâlinindedir. Karakterin bu mutsuzluğu onu bir arayışa iter ve hayatına dışarıdan bakmasını sağlar. Bu sayede ana karakter kendini ararken sistem içerisindeki kötü uygulamaların da kaynağına inebilir.

Cevaplanmamış temel ve insancıl sorular, basit fakat gerçek fiziksel ve duygusal temaslara olan özlem, teknolojinin tüm imkânlarına rağmen bitmeyen bir sendrom olarak mutsuzluk filmde yabancılaşma teşhisi koyulmasını sağlayan başlıca öğelerdir. Filmde teknolojinin insanların güvenliği, sağlığı, huzuru gibi iyi amaçlar için olduğu gibi hırsıyla birleşerek kötü amaçlar için de acımasızca kullanılabileceği mesajı açıkça veriliyor. İnsan hafızası, anıları, geçmişi bir tür zayıflık olarak görülüyor. Bu yönüyle de iyi ve kötünün, insan var oldukça, her koşulda ve çağda var olacağını bir kez daha görmüş oluyoruz.

Filmde tüm çatışmayı başlatan ve ana karakterin inisiasyonunu sağlayan bir karşıt karakter de var. Kuze karakteri filmde 'öteki'yi temsil eden karakter, fakat bu öteki salt kötü olmadığı gibi ana karakterin aydınlanmasını sağlayan bilge karakter rolünü de üstleniyor. Kuze, "Kabuğun onlara ait ama hayaletin değil." diyerek insan zihninin her türlü kısıtlamaya rağmen kontrolden bağımsız olduğunu altını çiziyor.

2.3. *Matrix I*

The Matrix (1999) serinin ilk filmidir. Filmin başında gündüzleri büyük bir yazılım şirketinde çalışan Thomas Anderson karakterinin geceleri de Neo adıyla bilinen bir hacker olduğunu öğreniriz. Neo'nun bu ikili yaşamını anlamamızla birlikte yabancılaşmanın yarattığı sıkışmışlık hissiyle de empati kurmaya başlarız. Filmin giriş sekansında Neo'ya verilen ipuçları aynı zamanda izleyiciye de verilmektedir: "Uyan, Neo...", "Matrix senin içinde", "Beyaz Tavşan'ı takip et." gibi mesajlar filme hâkim olan gerçeklik ve uyanış temalarının ilk işlendiği yerlerdir. Giriş sekansının ikinci sahnesinde Neo'nun elinde Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabı olduğu gösterilir. Bu da filmin temasını destekleyen güzel bir detaydır. Filmde sık sık rüyada olduğundan şüphelenmek, aydınlanmak, farkına varmak eylemleri gözlemlenir. Bu eylemleri gerçekleştirdikçe filmin protagonisti Neo kendini tamamlama ve olgunlaşma fırsatı bulacak, bir anlamda inisiasyon sürecini yaşayacaktır.

İnsan-makine ilişkisine dair sıra dışı öğeler filmin açılış sahnesinde Trinity karakteri üzerinden gösterilir. Daha sonra farklı karakterlerde de sık sık gözlemleyeceğimiz üzere filmin geçtiği zamanda insanlar bilgisayar programlarının içerisine girebilir hâle gelmişlerdir. Başka bir deyişle insan, bir veriye dönüşmüş ve kopyalanarak sistemde yer almıştır.

Filmin ana karakteri Neo, uyanmamış yığınların aksine uyanmaya çok yakındır ve dünyada ters giden bir şeyler olduğunu hissetmektedir. Yabancılaşma olgusu, Neo'nun ruhunu öldürmemiş tam tersine yanıtlar aramasına neden olmuştur. Neo, "Gerçek nedir?" gibi son derece felsefi bir soruya cevap aramaktadır. Film anlatısı geliştikçe, sistem içerisinde köle olduğu gerçeğiyle yüzleşen Neo, sistemin akli için bir hapisane olduğunu anlar ve bu hapisanenin bilincine vardığında mevcut konformist tutumunu terk etmek pahasına gerçek dünyaya adım atmış olur. Bu aşamalar, Neo'nun gerçek dünyayı görmek için kopyalanması aşamasında, saçsız, tüysüz, çıplak, kablolarla bağlı yani âdeta yeni doğmuş bir bebek gibi sistemin içerisinde gösterilmesiyle sinematografik olarak çok çarpıcı biçimde betimlenir. Neo, kendisi gibi milyonlarca varlığın aynı korkunç koşullarda, küçücük hücrelerde, enerjilerini sömürmek adına hapsedildiğini görür. Bu somut görüntü günümüzde pek çok insanın hissettiği iç sıkıntısı, daralma, yalnızlık, sistem karşısında ezilme gibi semptomların fütüristik ve distopik görselidir.

Esasında filmde teknolojinin kendisi distopik bir unsurdur. İnsanlar, var olma mücadelesi içerisinde makinelere güvenmişler; fakat bir yerden sonra yapay zekâya sahip makineler ileri derecede gelişerek insanları köleleri yapmışlardır. Yapay zekâ, yarattığı ideal dünya illüzyonuyla bu gerçeğin fark edilmesini engellemiş ve insanlara yaşam simülasyonu hazırlamıştır. Bunun sonucunda aslında hiçbir yaşamı, anısı, tecrübesi, geçmişi olmayan milyonlarca insan, sadece enerjilerini sisteme aktarmak için yaşayan canlılara dönüşmüştür. Bu bilgisayar tabanlı hayal dünyasının farkına varanlar ise makinelerle mücadele eden direnişçilerdir ve amaçları zihinleri özgürleştirmektir.

Filmde teknoloji, insanlığı gerçek anlamda esir etmiştir. Filmin son sahnesinde Neo, olgunlaşma ve aydınlanma anlamında büyük bir ilerleme kaydeder. Aradığı pek çok soruya cevap bulmuştur. Bunun bedeli olarak rahatı bozulmuş ve yalnız kalmıştır. Son sahnede Neo'dan şehrin kuşbakışı görünümüne aşama aşama yapılan *cut zoom out* ile bu durum görsel olarak bir kere daha vurgulanır.

3. Sonuç

Distopik sinema filmlerinde, farklı nedenlerden dolayı "dünya" insanlar için yaşanmaz bir hâl almıştır. Filmler, içlerinde hem karamsar bir gelecek hayalini hem de mevcut sistemin ağır bir eleştirisini barındırır. Postmodernizm, yabancılaşma, militarizm, otoriter devlet yapısı, çok uluslu teknoloji şirketlerinin kapitalist hırs-ları gibi temalar içeren bu filmlerde, dünya, insanların ruhsal ve bazen de fiziksel olarak sıkışıp kaldıkları distopik bir gezegene dönüştürmüştür.

Sinemada bu tür, bilginin en değerli meta olduğunu vurgularken, teknolojik gelişmelerle bireysel ve toplumsal mutluluğun ters orantılı olduğuna dair mesajlar

içermektedir. Günümüzde, mevcut koşullarda da tartışması yapılan makineleşmiş insan, distopik ve siberpunk filmlerde yabancılaşmanın pençesinden kurtulamaz; fakat her şeye rağmen duygularını muhafaza eder. Türe ait pek çok eserde, bir yandan hayal gücünün sınırlarını zorlayan bir kurgusal gerçeklik yaratılır, diğer yandan da insanın “Ben kimim?”, “Gerçek nedir?” gibi en temel felsefi sorulara cevap aranır.

İnsan her koşulda arayış içindedir ve bu arayışa kendinden başlar. Konformist insan yabancılaşmıştır. Yabancılaşmış insan ise kendini gerçekleştirme çabasından vazgeçmiş ve sistemin parçası hâline gelmiştir. Herhangi bir uyumsuzluk sergilemediği sürece sistemden çıkmayacağını bilir, sorgulamaz, yalnızca kendinden bekleneni yapar. Bu tutum ve davranışların en ideal eylem ve düşünme biçimi olduğu da sık sık aileden medyaya uzanan farklı birimler tarafından desteklenir ve pekiştirilir. *Matrix I* (1999) filminde ana karakter Thomas Anderson, monoton ve âdeta fanus içindeki matematiksel yaşamından kendisine yapılan ilk çağrıyla uzaklaşmış, kendisini o güne kadar en çok heyecanlandıran şeyi; gerçeği aramaya başlamıştır. Thomas Anderson, Neo karakterine dönüşürken, gerçeği keşfeder. Bu gerçek içerisinde kendisinin kim olduğundan yaşamının ne derece kontrolü altında olduğuna ve toplumun yapısına kadar pek çok şeyi barındırır. Neo sorularına cevap bulurken yıpranmış ve zorlanmış; fakat buna rağmen elde ettiği haz, eski konforlu yaşamına göre kat kat fazla olmuştur; çünkü tüm bu zorlu süreç içerisinde gerçek kendi ile yüzleşmiştir ki filmin öyküsünün kırılma noktalarından birinde bu durum Neo'nun aynanın içerisinde elini geçirmesiyle de anlatılmıştır.

Bu ruh hâli ve karakteristik dönüşümün pek çok distopik öyküde ve bu çalışma için incelediğimiz yapımlarda benzer şekilde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. *Blade Runner* (1982) filminin başında Deckard karakteri, gündelik rutinlerini sorgusuz sualsiz gerçekleştiren ve yaşama dair fazla amacı kalmamış bir profil çizmekten ziyade filmin anlatsının gelişme aşamasına geçmesiyle birlikte şüphe etme ve sorgulama eylemleri de başlamıştır. Bu eylemler bu filmde de “Ben kimim?” sorusundan “Arkadaşlarım, çevrem, ailem kim?” sorularına evrilmiş ve karakterin içinde yaşadığı toplumla arasındaki mesafenin uzaklığı karşısında dehşete düşmesiyle devam etmiştir.

Ghost in The Shell (2017) filminde ana karakter Mutoko Kusanagi işini kusursuz şekilde yapmaya odaklanmış, fiziksel ve zihinsel olarak en verimli döneminde olan bir karakter olarak izleyici karşısına çıkmışken, bilinçaltının derinliklerinde barındırdığı küçük sorular birleşip hayatının ve buna bağlı olarak kendisinin köklü bir şekilde değişmesine neden olmuştur. Kusanagi de “Kimim ben?” sorusunun cazibesinden kaçamamış ve bu arayış gelecek projeksiyonuyla birleştiğinde distopik bir öyküdeki yabancılaşmış karakteri karşımıza çıkarmıştır.

Post-endüstri dünyasını tasvir eden siberpunk anlatıya sahip filmlerde yabancılaşma, öykünün olmazsa olmaz öğelerinden biridir ve distopik kentler, yabancılaşmanın somutlaşmış hâlini tasvir etmek için kullanılan mekânlardır. İnsan ürettiği nesnelerin tahakkümü altına girerse varoluşsal birtakım sancılar yaşamakta ve duygusal hatta ilerleyen aşamalarda fiziksel olarak yıpranmaktadır. Bu yıpranma, insanın tüm dışsal öğelerle arasına mental bir mesafe girmesine sebep olmaktadır. Bu sorunsal, özellikle 1970'lerden sonra Hollywood filmleri başta olmak üzere sinema eserlerine bir tema olarak yansımış ve bu sancının teknolojik gelişmelerle başa baş ilerlemesi durumunda insanlığı nelerin beklediği distopik ve siberpunk filmlerde sıkça işlenmiştir.

Ütopya ve distopya; siberpunk filmlerde yabancılaşma temasıyla birleşince, hem birbirine zıt olarak kullanılan hem de birbirini tamamlayan kavramlar olarak yolunda gitmeyen bazı şeylerin olduğu, bu "şey"lerin kimi zaman bilindiği, kimi zaman görmezden gelindiği, parlak bir gelecek zaman resmi içinde çok az kişinin gördüğü ve sonunda tüm kadraja hâkim olan küçük, siyah lekeyi temsil eder. Modern üretim süreçleri, uygarlık tarihi açısından üst düzey olarak tanımlansa da ortaya çıkan yaşam biçimi, insani ve sosyal olarak olumsuz yönler içermektedir. Ekonomik, toplumsal ve siyasal gelişmeler ve değişimler, insanın özüne de sirayet etmekte ve yabancılaşma kaçınılmaz hâle gelmektedir. Bu ruh hâli siberpunk anlatıya sahip distopik filmlerde, farklı karakterlerde, farklı öykülerde, farklı mekânlar ve zaman dilimlerinde gözlemlenebilir.

Kaynakça

- Altunışık, R., Coşkun, R., Yıldırım, E. ve Bayraktaroğlu, S. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Aytaç, Ömer. (2005). *Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Ethosu*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt: 15, Sayı: 2, ss. 319-348.
- Burrows, Roger. (1997). *Cyberpunk as social theory, Willam Gibson and the sociological imagination. Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*. UK: Routledge, 235-248.
- Buckley, John I. "Dystopian Themes as Portrayed in *Planet of the Apes*, *Blade Runner*, and *V for Vendetta*" https://www.academia.edu/3106476/Dystopian_Themes_in_Film
- Çelik, Sinan Kadir. (2001). "Yabancılaşmadan Ötekileşmeye: Kültürel Bir Hegemonyanın Kuruluş Biçimleri", *Praksis*, S. 4, Güz, ss. 144-184.
- Devi, G., Gayadri. (2008). The Concept of Hyperrealism in Cyberpunk Films. The Film *The Matrix* (1999): a Case Study. Proceeding at *Language and The Scientific Imagination*, 11th International Conference of ISSEI. ss. 1-12.
- Feenberg, Andrew. (1995). *Alternative Modernity: The Technical Turn in Philosophy and Social Theory*. USA: University of California.
- Fromm, Erich. (1997). *Marx'ın İnsan Anlayışı*. Kaan Ökten (Çev.). İstanbul: Arıtan.

- Güğerçin, Utku ve Aksay, Bilge. (2017). Dean'in Yabancılaşma Ölçeğinin Türkçe Uyarlaması: Geçerlilik ve Güvenilirlik Analizi. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1, ss. 137-154.
- Horkheimer, Max. Adorno, Theodor. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği (Felsefi Fragmanlar-II)*. O. Özgül (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Jagan, Shivani. (2015). Analysis of Dystopian Films 'Book of Eli' And 'V for Vendetta' Using Randal Marlin's Theory of Propaganda. *International Journal of Social Science and Humanities Research* ISSN 2348-3164 (online) Vol. 3, Issue 3, ss. 312-340.
- Jørgensen, Tanja Valsted. (2016). *Black Mirror: Technology, Technostruggles, and Anxieties*. Denmark: Aalborg University.
- Kiraz, Sibel. (2011). *Yabancılaşmanın Kökeni Üzerine. FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Güz, sayı: 12, ss. 147-169.
- Kukka, H., Luusua, A., Ylipulli, J. Suopajärvi, T. Kostakos, V. Ojala, T. (2014). *From cyberpunk to calm urban computing: Exploring the role of technology in the future cityscape. Technological Forecasting & Social Change*, vol. 84, pp. 29-42.
- Marks, Peter. (2005). 'Doing Surveillance Studies'. K. Ball, K. D. Haggerty and J. Whitson (Editors). *Surveillance & Society* 3(2/3), pp. 222-239 *Imagining Surveillance: Utopian Visions and Surveillance Studies*.
- Marx, Karl. (1993). *1844 Elyazmaları, Ekonomi Politik ve Felsefe*. Kenan Somer (Çev.). Ankara: Sol.
- Matos, Andityas Soares de Moura Costa. (2012). Law, literature and cinema: an essay on dystopic movies. *Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito (RECHTD)* 4(1), pp. 40-47.
- Özdemir, Murat. (2014). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), ss. 321-343.
- Tolan, Barlas. (1981). *Çağdaş İnsanın Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara: İktisadi ve İdari Bilimler Akademisi.
- Tükel, İrem. (2012). *Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka'nın "Dönüşüm" Romanının Bu Bağlamda Analizi. Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 1 Sayı: 2, ss. 34-50*.
- Williams, Douglas E. (1988). Ideology as Dystopia: An Interpretation of "Blade Runner". *International Political Science Review / Revue internationale de science politique*, Vol. 9, No. 4, Sage Publications, ss. 381-394.
- Yılmaz, K. (2006). Born to Be On-line: Cyberpunk, Cyborgs and the Matrix Trilogy. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* Cilt: 23 Sayı: 1. ss. 257-267.



Dr. Mabuse, the Gambler, Fritz Lang, 1922

R Ö P O R T A J

TRTAKADEMİ

ISSN 2149-9446 | Cilt 03 | Sayı 05 | Ocak 2018 | Sinema

Derviş Zaim

“Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır”

RÖPORTAJ



TRTakademi: *Klişe de denilir ancak bir Uzak Doğu duası vardır: “İlginç zamanlarda yaşayalım” diye. Zaman sanki kendini tekrar ediyor ve bize yaşamamız için düşün kesitinde meşguliyetimizin ana eksenini Post-Truth ve gelişen teknoloji oluşturuyor. Bunun sosyolojik boyutu var, ekonomik boyutu da var. Bunların sinemaya etkisi var. Bu konudaki değerlendirmelerinizi merak ediyoruz.*

Derviş Zaim: Elbette enteresan dönemden geçtiğimiz bir gerçek. Ancak, tarihe baktığımız zaman hangi dönem enteresan değildir ki? Bu açıdan baktığımızda insanın yaşadığı dönemi –o dönem her neyse ya da hangi zamana tekabül ediyorsa– daha geniş bir çerçevede ele alıp masaya yatırmak ve muhtemel çözüm yollarını, bilgisi, birikimi ve sezgileriyle gündeme getirmek dışında yapacağı çok fazla bir şey yok. Saptama yapmak bizi kurtarmayacak. Kurtaracak olsa aslında çok güzel olur ve ben de altına imzama atarım. Bir saptama; dünya çok güzel bir evreden geçiyor ve bazı zamanlarda büzülüyor, bazı zamanlarda genişliyor. Şimdiki dönem genişleme mi yoksa büzülme mi? Bununla ilgili çok güzel aforizmalar kurmak pekâlâ mümkün. Bunun yaramıza ilaç olup olmayacağından çok emin değilim. Açık söyleyeyim, her güzel saptamanın aslında bir yararın da ilacı olma ihtimalini önemsiyorum.

TRTakademi: *Teknolojiyle beraber yeni mecralar açıldı. Kimi bunlara sıkı muhalefet ediyor, kimi bunlardan faydalıyor. Bunun finansmanın çeşitlenmeleri getiren ekonomik boyutunun yanı sıra aynı zamanda sanatsal olarak da etkileri olacaktır. Bu açıdan bu durumu nasıl değerlendirirsiniz?*

Derviş Zaim: Teknolojiyi nasıl kullandığımız yine bizim bakışımıza, perspektifimize bağlı olarak değişebiliyor. Şöyle bir örnek vereyim: Bir bardağın içini siz çirkefle de doldurabilirsiniz, şerbetle de doldurabilirsiniz. Hangisini dolduracağınız sizin görüşünüze, bakışınıza, dünya algınıza bağlı olarak değişebilir. Teknolojiyi atom bombası yapmak için mi, insanlık yararına farklı bir şeyler için mi kullanacaksınız? Dolayısıyla sinemanın şu andaki verili teknolojisinin bir perspektifle beraber yürümesi lazım. Bütün teknoloji meselelerinde olduğu gibi ama bu her an yeniden, her gün yeniden keşfedilmesi gereken bir süreçtir. İnsanlık tarihi bize şunu öğretebilir ve aslında öğrendik ki bundan sonrası bizim için kolay dememeliyiz. Değer adını verdiğimiz şey her gün yeniden keşfedilmesi, beslenmesi, büyütülmesi, üzerine özenle eğilinmesi gereken bir şeydir. İşte bu perspektif, bu çerçeve, bu kurma süreci de sürekli devam eden bir oluşturma, akıştır. Teknolojiyi bu mantıkla ele alıp sürdürmemiz gerekiyor. Aksi takdirde onun kurbanı olursun oysa teknolojinin efendisi olmak lazım.

TRTakademi: *Son yıllarda sinema felsefesi alanında akademi ve sanatsal camia-da yoğun karşımıza çıkan çalışmalarda sinemanın kendi tarzında felsefe yaptığına değiniliyor. Bu konuda sizin duygu ve düşüncelerinizi merak ediyoruz.*

Derviş Zaim: Sinema felsefe ilişkisi konusunda birkaç tane yaklaşım söz konusu olabilir. Eğer yanılmıyorsam bir tanesi şu; sinema, felsefe tarihinin problemlerini, onların başlıklarını alıp kendisi kendi diliyle (bu klasik dil olabilir, antiklezik dil olabilir), kendi çerçevesinde bir çıkış noktası olarak kullanabilir. Bunları zenginleştirilebilir ve bir yere kadar tartışılabilir. Hatta denilebilir ki felsefenin akıl yürütmeleri bağlamında ulaşamama ihtimali olan yerlerde, dili dolayısıyla ancak sezdirebildiği bir yere kadar getirebildiği ve daha ileri gidemediği noktalarda sinema, artık konuşmaya başlayabilir. Çünkü sinema aklın yanı sıra duygu ve kalple de beraber bir iş görebilir. Bu muhtemel argümanlardan bir tanesi. İkinci argüman ise şu; nasıl ki felsefe, yani bilmek adını verdiğimiz şey bir dil ve bir inşa olayı ise sinema da kendi dili, kendi inşa etme kabiliyeti nedeniyle ve kendi dilinin ona verdiği imkânlarla felsefe yapabilir. Bu da ayrı bir argüman bence. Birbirinden farklı gibi görünen bu iki argümanı önümüzdeki kompleks gerçekliği açıklayabilmek için eklektik olarak kullanmak pekâlâ mümkün olabilir. Ama bunu söyledikten sonra şunu da eklemem gerekiyor: Ancak, bu düşünce yordamıyla hareket etmeye kalkarsak yumurta mı tavuktan çıkar yoksa tavuk mu yumurtadan çıkar meselesine getirebiliriz. Yani sinema mı felsefeyi doğuruyor, felsefe mi sinemayı doğuruyor gibi problematikler söz konusu olursa her iki yöntemde birbirinin tkandığı yerlerde dizginleri eline alıp ötekinin yapamadığını yapabilme yeteneğiyle donatılabilir. Bunu da önemsiyorum.

TRTakademi: *Saraybosna'da olmamız hasebiyle sizin dilinizde tüy biten bir konuyu açmak isteriz. Malum sinema bir yandan evrensel bir sanat, ancak bu sanatın doğası gereği geçmişten gelen köklerden beslenmesi gerekir. Bu konuda gayret gösteren az sayıda yönetmenden birisiniz. Saraybosna özelinde festivaller bu alanda nasıl bir rol üstlenmeli ya da herhangi bir rol üstleniyor mu?*

Derviş Zaim: Sinemanın evrensel bir dili var mıdır? Evet vardır. Ancak sinema günümüzde insanlığın geldiği globalleşme çağında yerel olanla ne kertede ilgilenirse o kertede globalleşir. Daha doğrusu, evrensele gidebilme ihtimali elde edebilir diye düşünüyorum. Özellikle bizim gibi ülkelerde bunun üzerinde öncelikle durulması gereken bir husus olduğunu düşünüyorum. Çünkü bizim felsefemiz, edebiyatımız, sanatımız, çoğunlukla kaba bir şekilde ifade etmem gerekirse biraz acenteymiş gibi geliyor. Yani bana sanki yetkili bayıymış gibi geliyor. Özellikle bazı örnekleri ele alınıp bunlar incelendiği zaman bu bariz görülüyor. Yani Batı'da bir model var, bu modelin Türkiye'deki yetkili temsilcisiymiş gibi hareket etmenin so-

nucunda ortaya çıkan, üretilmiş kalıplar gibi bunlar. Ne yapmak lazım? Yanıt vermeye çalışayım. Kendi epistemolojisiyle birlikte kendi epistemolojisinden hareket eden bir sinema dilini yaratmanın önemli ve değerli bir çaba olabilme ihtimali beni heyecanlandırıyor. Yani, dili oluştururken kullanılan materyali, temel malzemeyi bu toprağın, bu coğrafyanın, bu tarihin size sunduğu olanaklardan hareket ederek oluşturmaya çalışırsanız; inşa ettiğiniz binanın daha değerli olabilme hatta bazen, bazı durumlarda başka yerlerde yakalanamayacak duygu ve düşünceleri size bağışlayabilme ihtimali olabilir. Bu az buz bir şey değildir. Bunun üzerine gitmemiz gerektiğini düşünüyorum. Kaldı ki Türklerin en önemli özelliklerinden bir tanesi pragmatik olmaları ve de kısa devreler üretebilmeyi başarabilmeleridir. Onları farklı birçok ulustan ayıran tarafları da bu. İşte sinemada böyle bir yaklaşım ama kendi paradigmasını kurmaya çalışırken de yerel, tarihsel olarak kendisine verili olandan hareket eden ve bunlar arasında kısa devre oluşturmaya çalışan bir bakış açısı ve mantık çok taze başka bir şeyleri doğurabilir. Heyecan verici başka sinema, edebiyat, sanat örnekleri ortaya çıkarabilir. Özgünlük adını verdiğimiz şey nedir? Onu da konuşalım. Özgünlük adını verdiğimiz şey aslında çok diplere gelince neyi nereden aldığınıza ilişkin bir bilinç geliştirme sürecidir. Aksi takdirde bir özgünlüğün bataklığına saplanırınız ve orada boğulursunuz. Etkilenme kötü bir şey değildir velev ki etkilendiğin şeylerin ne olduğu bilincine varmayı bilebilecek bir zihin ve bir yüreğe sahip olabilirsiniz. Etkilendiğin şeyleri bilersen onlardan daha özgün bir şeyler çıkarabilme ihtimalin artabiliyor; ama bunu yaparken de senin tarih ve coğrafyandan kaynaklanan silahlarla kuşanırsan daha güçlü olabilme, daha taze, daha farklı olabilme ihtimalin ortaya çıkabilir. Bunları da şu değerlerle teçhiz ediyorum: Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'inde de Zosima karakterinin Alyoşa'ya bir tavsiyesi vardır: “Kendin olmaya gayret etmek, aynı zamanda başkalarını sevmek.” Bunlar insanın kulağına küpe olması gereken iki önemli şey.

TRTakademi: *Hocam bu noktada bu sorunun tam yeri galiba. Sinemada bizlere yani Doğu'ya ait olanlara bir oryantalist estetik biçimlendirme verilmişti. Bu durum zamanla kendi kendimize self-oryantalizme dönüştü. Bizim sinemamız da kendini tam bir oryantalist gibi anlatmaya başladı. Bu konudaki fikirleriniz nedir?*

Derviş Zaim: Oryantalizm sadece başkalarının sana dayattığı bir şey değildir. Oryantalizm aslında aynı zamanda senin Doğulu bir süje olarak, özne olarak içselleştirdiğin şeylerin de adı olabilir. Mesela kendi kendine oryantalist adını verdiğimiz şeyin bir tanesi şudur; geçerli muteber yöntemleri almak ve onları belli yerlere gelebilmek için muteber şeyler olarak kabul edip sanki onlar evrensel geçerli şeylermiş gibi kabul edip üzerinden gitmek, onları model olarak kabul etmek üzerine bir yaklaşım. Bu uzun dönemde aslında çok hayırlı değildir. Aksine insanı yoksullaştırıcı bir yere getiriyor. Bu konuya mümkün olduğu kadar bilinçli yaklaşılması

gerektiğini söylüyorum. Ama özellikle Batı'nın kültür konusundaki dominantlığının, özellikle Doğulu süjelerde yarattığı aşağılık kompleksi mi dersiniz, bir yerlere kendini beğendirme isteği mi dersiniz, ne dersiniz birleşince ortaya çıkan durum kendi kendine oryantalizm adını verdiğimiz şeyi ortaya çıkardı. Bunun son keredede tehlikeli olduğunu düşünüyorum. Düşünme ve duyma biçimini etkilediğini düşünüyorum. Mümkün olduğu kadar mesafeli yaklaşılması, dikkat edilmesi gereken bir şey olduğunu düşünüyorum. İranlıların bunda ilk tuzağa düşen ulus olduğunu düşünüyorum, bizler de bu tuzaktan nasibimizi almış ülkelerden bir tanesiyiz. Yalnız burada söylemem gereken bir şeyler var. Bir oryantalizm sadece içerikte ortaya çıkmaz, biçimde de ortaya çıkar. Batılı sanat formlarının sana dayattığı biçimleri içselleştirmeye başlarsın ve dersin ki üç perde anlatısı kullanacağım, minimalist bir iş yapacağım ve o minimalist işin içerisine de Türkiye'nin kadın sorununu, etnik meselesini, sınıf meselesini koyacağım. Böylelikle yerel bir şey yapacağım diye düşünürsün. Burada kendi kendine bir oryantalizm örneğini ortaya çıkarmış olursun. Son dönemlerde Türk sanat sinemasında minimalizmin bu kadar yaygın hâle gelmesinin altında, oryantalizmin içselleştirilmesinin, yani kendi kendine oryantalizm dayatmasının rol oynadığını düşünüyorum. Tek faktör değildir ancak önemli faktörlerden biridir. Böyle film ile seni Batı'ya kabul ederiz. Senin yapıyla oynamaya hakkın yok. Bir Doğulu bunu yapamaz. Bir Doğulu ancak minimalist işler yapar. İçerisine egzotik alışılmadık şaşırtıcı bir şeyler koyarsan daha iyi olur, koymazsan da olur. Nihilizm de koyabilirsin bizim için fark etmez hatta çok önemli de değil.

Türk sinemasında bu durum özellikle sosyal, kültürel ve ekonomik meselelerin insanları sarmalamasıyla minimalizm, özellikle Türk sanat sinemasında minimalist biçim ve nihilizm biçiminde ya da politik oryantalizm biçiminde tezahür etti.

Yalnız bir şey daha söylemem lazım. Böyle düşünüp bu modelle her şeyi açıklamaya kalkıştığımızda bizi bir tehlike bekler. Ortaya çıkan her şeyi oryantalizmle, Avrupa merkezilikle suçlamaya kalktığınız zaman bazen başkalarına haksızlık edebilme ihtimaliniz ortaya çıkabilir. Bu bakış açısının kendisine çeki düzen vermesinde yarar var. Böylesi bir bakış açısı, olan her şeyi ve oluşmakta olan her şeyi, yeşeren her şeyi toptan mahkûm ettiği için başka bir şeye evrilme ihtimali olan, özellikle taze ve genç yönetmenlerin işlerini çok kötü eleştirilerle, gereğinden fazla ağır eleştirilerle etkileyebilir. Bunun da sakıncalarına dikkat etmek gerekiyor. Bu postmodernist çağda her şeyi Avrupa merkezilik ve kendi kendine oryantalizmle mahkûm ederken bu mahkûm etme işini yapan insanın da söylediğinin nereye gideceğine dikkat ederek konuşması gerekiyor. Eleştirinin dozu, durduğu yer, baktığı şey anlamında. Aksi takdirde ne olur biliyor musunuz? Biz ve Batılılar diye bir dikotomi ortaya çıkar. Bu, aslında kendimizi korumamız gereken bir ikilemdir.

Evet, Biz ve Batılılar var ama bu Biz ve Batılılara mahkûm olmamalıyız. Özgür düşünce böyle yeşerir. Ben niye bir Batılının bana seçtiği, biçtiği kumaşla düşünmeye, algılamaya mahkûm olayım ki? Hayır! Ben bunu reddediyorum. Reddettiğim için de daha özgür bir bakış açısı ve düşünme biçimini kendime seçebilirim. Ancak o düşünme biçiminin beni yine Batılıların dikte ettiği düşünme tarzına itmediğinden de emin olmam gerekiyor.

TRTakademi: *Yeni ve özgün bir anlatı şekli yaratmak için aslında üç perdeli anlatıyı çok iyi bilmek mi gerekiyor diyorsunuz?*

Derviş Zaim: Üç perde anlatısı Aristo’dan beri geliyor. Onu bilerseniz onu kırabilme şansınız daha da artacaktır. Özgünlük adını verdiğimiz şeyin içerisinde çok fazla kısa devre oluşturma, melezleştirme, delme, biçme, sökme, yapıyla oynama adını verdiğimiz şey var. Ancak, yapıyla oynayabilmek için önce yapının ne olduğunu bilmen gerekiyor. Söylemeye çalıştığım şeylerden bir tanesi bu. Üç perde anlatısına inanıyor olabilirsiniz. Ana akım sinema üç perde anlatısının göbeğinde yer almak durumundadır. Ticari sinema, televizyonlar, diziler üç perde anlatısıyla işi götürmek durumundadır. Ancak günümüz seyircisinin teknolojiyle birlikte düşünüldüğü zaman karşı karşıya bulunduğu bakış, düşünme, algılama biçimleri üç perde anlatısında da farklılıklar yaratabilmenin kendisini elzem hâle getirmiş olabilir. Üç perde anlatısıyla ilgili ona inanarak iş yapan insanın bunu aklında tutması ayrıca gerekmektedir. Üç perde anlatısı dışında sanat sinemasına gönül vermiş insanların da yine günümüz seyircisinin nereden nereye gittiğini iyi tahlil ederek yapıyı bozma işini devam ettirmeleri gerekiyor. Yoksa 1960’lardaki yapıyı bozma biçimleriyle şimdiki yapıyı bozma biçimleri hep aynı biçimde, yani tarihin tekerür etmesi biçiminde devam etmiş olabilir. Oysa adı üstünde yapı bozma adını verdiğimiz şey yeniden, yeni bağlamlarda gün yüzüne çıkmalıdır. Tüm Türklerin belki de en iyi bildiği şey, Şahin görünümlü Doğan yapmak, Doğan görünümlü Şahin yapmak örneğinde olduğu gibi yapıyı bozmanın ustaları olabilmeleridir. Orta Asya’dan başlayarak buraya gelene dek yolda ne bulduysak almışız, atın terkesine koymuşuz. Yapıyla oynamışsın sen ve bu esneklik, bu farklı olabilme, esneyebilme, içe alabilme, sindirebilme, mideye sokabilme, o saraya girip şunu yapabilme, bu saraydan çıkıp şunu yapabilme kabiliyetimiz var. Bu oyunu iyi oynayabiliriz. Belki de bu çaktığımız sancılar bunun ilk sancılarıdır.

TRTakademi: *Söylediklerinizden şunu anlıyoruz; lafzi olarak ana akım sinema ve sanat sineması diye bahsetseniz de aslında bunların arasında keskin ayırmadan ziyade temelinde aynı kaygıyla, yani seyir için yapılan bir şey olarak ikisi de birbirini yakınıyor. Yanılıyor muyuz?*

Derviş Zaim: O kadar değil, çünkü kesinlikle farklı bir seyirci ve algı üzerinde dans ettiğini söylemem gerekiyor ama ayrıca şunu söylüyorum; sen üç perde anlatsına inanıyor olabilirsin, üç perde anlatsına inanıyor olduğun zaman bile onu daha farklı kılabilme ihtimalin ortaya çıkabilir, eğer ilgili yapı neyse ona daha bilinçli yaklaşırsan.

TRTakademi: *Hocam Hollywood ve genel anlamıyla sinemaya baktığımızda ne kadar güçlü resmedilirse resmedilsin eninde sonunda erkeğin kolları arasına sığan bir kadın temsili var. Sizin filmlerinizde hep güçlü, kadere karşı ayakta durmuş, bir şekilde yıkılmamış kadın karakterleri var. Hangi kaygılarla güçlü kadın hikâyeleri anlatıyorsunuz?*

Derviş Zaim: Allah'a şükür çevremde hep güçlü kadınlar oldu. Bu her ne kadar esin kaynağı teşkil etmiş olsa da bilinçli ya da bilinçsiz bundan bağımsız olarak dünyada, ülkede kadın konumunun desteklenmesi gerektiğine inanıyorum. Yani benim çevremde güçlü kadınlar olmuş olabilir; ama benim çevrem dışında kadınların birçok baskıya maruz kaldığını görüyoruz, gördük, görmeye devam ediyoruz. Dolayısıyla bu bilinçle hareket etme ihtimalim olmuş olabilir. Oralarda elbette bunu cinsler arasında sonsuz bir savaş, birinin ötekinden daha üstün olduğu bir konumlandırma olarak algılamıyorum. Beraberce birlikte var olabileme, aralarındaki gergin birliği devam ettirebilme ilişkisi olarak görüyorum kadın erkek ilişkisini. Kadın erkekten daha üstündür ya da erkek kadından daha üstündür demiyorum. Farklıdır ve bu farklılıkları iyi ki vardır. Bu gergin birliği devam ettirebilmek galiba hiç fena bir şey değil, eğer sezgilerim beni yanıltmıyorsa. Yani ben filmlerde güçlü, kendi ayakları üzerinde durabilen, kendi göbeğini kendi kesen kadın karakterler yaratmaya gayret ettim. Bunda en azından Türk sinemasındaki kadının temsili bağlamında farklı bir yerim olduğunu düşünüyorum özellikle erkek yönetmenler bağlamında.

TRTakademi: *Son filminiz Rüya ile ilgili soru sormak istiyoruz. Sizin ifadenizle özgürlük, determinizm, kader üzerine sorular sormaya çalışan bir film bu. İnşaatı sırasında gördüğünüz bir caminin görüntüsünden "Yedi Uyurlar" mitini anımsıyor, bu mit üzerinden de bir film çekmeye karar veriyorsunuz. Cami, mağara, yedi uyuyanlar, metaforlar, kader, sanat, tekrar ve varyasyonlar... neler söylemek istersiniz? Derviş Zaim'in sinemasını besleyen unsurlar nelerdir?*

Derviş Zaim: Şimdi benim sinemamı anlatmaya kalkıştığım zaman sadece bir kompartımandan bahsetmek istemem. Çünkü o kompartımanın dışında yer alan filmlerime haksızlık etmek olur. Farklı filmler yapıyorum ve bu farklı filmler aslında belli bölmelerle, birbirinden ayrı gibi durmalarına rağmen aslında ven şema-

ları gibi ara kesitlerde buluşabiliyorlar. Mesela *Gölgeler ve Suretler*, *Çamur* veya *Paralel Yolculuklar* adlı belgeselim, Kıbrıs’la ilgili yaptığım filmlerim, Kıbrıs filmleri adına paranteze alınabilir ama aynı zamanda aralarından *Gölgeler ve Suretler*, *Nokta*, *Cenneti Beklerken* ve *Rüya* gelenekle ilintili filmler olarak da ayrı bir paranteze girebilirler. Burada Kıbrıs’la ilgili yaptığım filmlerle gelenekle ilgili yaptığım filmlerin arasında *Gölgeler ve Suretler* bir ara film olarak her ikisinde de ortak bir film olarak duruyor. Dolayısıyla böyle bir geçişler, arada kalma durumu diye nitelendirilebilecek filmlerim olmuş olabilir. Bu girizgâhtan sonra başta söylediğimi tekrarlayayım; benim sinemamın temaları şudur, stili de budur diye özetlemeye kalkışırsam aslında yaptığım işe haksızlık etme ihtimali ortaya çıkabilir. Bundan korkarım. Yine de özgürlük, vicdan ve hakikat üzerine sorular sormaya çalıştığımı söyleyebilirim. Biçim olarak da bu toprakların bana verdiği ipuçlarından hareket ederek kısa devreler, ara kesitler, ara yüzler bulmaya çalışmak, araştırmak, farklılaşmak gibi bir arayışın söz konusu olduğunu söyleyebilirim. Bu sorunun bir tanesine verdiğim yanıt. *Rüya* ile ilgili olarak vermem gereken ikinci bir yanıt daha var. *Rüya* mimariyle ilgili bir film, ama mimariyle ilgili bu filmi yaparken gelenekle ilgili yapmaya çalıştığım öteki filmlerin de birçoğunu hem devam ettiren hem de farklılaştıran bir yanı olsun istedim. Mesela mimariye baktım ve mimaride sinemaya tercüme edilebilecek şey nedir diye kendime sordum. Daha önceki filmlerimde biçimi oluşturmaya çalışırken kendime şu soruyu soruyordum: Minyatürle ilgili bir film mi yapmaya çalışıyordum? Evet. Osmanlı minyatürünü nasıl yorumlamam gerekiyor veya nasıl yorumluyorum ve bu, *Cenneti Beklerken* sinema diline aktarıldığı zaman nasıl bir sinema dili oluşturabilir? *Nokta* adlı filme çalışırken de kendime şu soruyu soruyordum –benzer bir soru benzer bir problematikten bahsediyorum–: Osmanlı hat sanatı üzerine bir film yapmak istiyorum. Evet. Osmanlı hat sanatının bana göre sinemaya aktarılabilir yorumu nedir ve bu yorumu ortaya çıkartmak için benim neler yapmam lazım? *Gölge* oyunuyla ilgili olan *Gölgeler ve Suretler*’de Karagöz ve Hacivat’ı yapı olarak sinemaya nasıl aktarabilirim? Sinemaya aktarabilmenin imkânını sağlayacak olan temel yorumum nedir? *Gölge* oyunu için yapacağım yorum sinemaya nasıl tercüme edilebilir, sinema diline nasıl aktarılabilir sorusunu soruyorum. Benzer soru burada *Rüya*’da da var. Osmanlı mimarisinden hareket ederek gündeme geldi ve soru şuydu: Osmanlı mimarisine, özellikle klasik döneme bakarak acaba sinema dili için bir ipucu yakalamak mümkün müdür? Bir ipucu yakalayarak onu sinema diline tercüme etmek mümkün müdür? Sinemanın yapısına baktığım zaman orada tekrar ve varyasyon gördüm. Bütün İslam sanatlarında tekrar ve varyasyon merkezdedir. Özellikle Endülüs’ü aklınıza getirin. Osmanlı süsleme sanatlarını, mesela tezhibi gözünüzün önüne getirin. Orada tekrar ve varyasyon vardır. Tekrar ve varyasyonu filmin yapısına, biçimine bir model olarak yerleştirebilirdik. *Nokta* filminde bu yok mudur? Vardır

ve yoktur. *Gölgeler ve Suretler*'de kısmen vardır ve yoktur. Ama *Rüya*'da daha merkezî bir hâl aldı. Çünkü Osmanlı mimarisi de böyle bir mantık üzerine oturuyordu. Biçim olarak *Rüya*'ya bakarsanız bir şeyler sanki hep devam eder gibi olur; ama belli bağlamda devam eden her şey değişerek devam eder. Hep aynı diyaloglardadır. Mesela uyuyanları uyandırmaya gittiğinde hep aynı diyaloglar söz konusudur; ama aynı diyaloglar farklı bağlamlarda devam ettiği için farklı anlamlara gelir. Tekrar ve varyasyon filmin merkezine, biçiminin merkezine oturan bir kavram oldu. Bu da benim az evvel söylediğim metodolojiyle aynı paralellikle uyum gösteren bir tavidir. O neydi? Biz kendi sinemamızın dilini oluştururken bu topraklardan ortaya çıkan ipuçlarını sinemaya tercüme edebilmek için kullanabilir miyiz? Çünkü böyle bir tavır az evvel size ifade ettiğim gibi bizi daha da özgür kılabilir. Başkalarının sana dayattığı kalıplarla düşünmeye kalkışırsan başkalarının seni ittiği gibi düşünmeye başlarsın. Bu metodolojinin özgürleştirici bir yanı vardır. Söylemeye çalıştığım şeylerden bir tanesi bu. *Rüya*'yı yaparken metodoloji nedeniyle bulduğum biçim budur. Bu tip arayışlarla ilgilenen insanı bir tehlike bekler, o da şudur: Bulduğu biçimin içerisine akıtacağı içeriğin uyumlu olması gerekiyor. Amiyane tabirle söyleyeyim ofsayta düşmemesi gerekiyor. Biçim ve içeriğin birbirini beslemesi gerekiyor. Bunlar birbirinden böyle neşterle ayrılacak şeyler değildir. Burada konuşmamın yüzü suyu hürmetine daha iyi anlaşılabilmesi için bunları anatomi dersindeki gibi damar şudur, kemik budur, sinir budur diye anlatıyorum. Yoksa bunlar bir bütündür. Bir insan, adını verdiğimiz şeyi ortaya çıkan değişik elementlerin bir araya gelmesiyle bir bütündür. *Rüya* da bir gestalttır. Gestalt önemsedğim bir kavram. Onu da anlatayım. Beton bir gestalttır. Orada çimento vardır, su vardır. Ama betonu parçalarına ayıramazsınız. *Rüya* filmi de aynen böyledir. Biçimini ve içeriğini ayıramazsınız. Bunlar bir araya gelirler ve o betonu, o gestaltı, yani *Rüya*'yı oluştururlar. Ama metodolojimi anlatırken bilmesi için böyle bir neşter vurmak zorunda kaldım bunu da belirtmiş olayım.

TRTakademi: *Bütün, parçalarının toplamından farklı bir şeydir yani?*

Derviş Zaim: Aynen. Daha büyük bir şeydir. Mimariyle ilgili bu filmin içeriğinde de yine kader, özgürlük, vicdan gibi meseleler var. Aynı zamanda bir kadının kendine, kaderine sahip çıkabilme hikâyesi, değişebilme ihtimali bağlamında, her defasında kendisine verilen meselelere karşı daha farklı tavırlar içerisinde olması gibi şeyler var. Bir oyuncuyu, bir karakteri, 4 farklı oyuncu, 4 farklı kadın oynuyor ve kadınlar ilgili mesele neyse o meselelere farklı yanıtlar veriyorlar. Bir paralel evrenler hikâyesi. Söz konusu nokta da Türk sineması bağlamında daha farklı olan taraflarından bir tanesi budur.

TRTakademi: *Rüya’dan ve biçimden bahsederken Sancaktar Camii’ni inşaat hâlindeyken görüyor ve filme çekiyorsunuz. O zaman kafanızda bir öykü var mıydı?*

Derviş Zaim: Kafamda şöyle bir şey vardı. O camiye ilk gittiğimde gördüğüm ve esinlendiğim şey mağaraya benzemesiydi. Mağaranın bende uyandırdığı, esinlendirdiği şeyle hareket ederek filmin geri kalan elementlerini oluşturmaya gayret ettim. Hikâye bulmaya çalışan her insan, aslında ya bir karakterden ya bir konseptten ya da bir çatışmadan esinlenir. Ben oraya gittiğimde mekânın bende uyandırdığı şeylerden bir tanesi Yedi Uyurlar oldu ve Yedi Uyurlar’ın hikâyesini günümüz için uyarlamaya çalışırsam nasıl bir yorum elde edebilirim, diye düşünmeye başladım. Çatışma onların ütopyalarını derin dondurucuya kaldırmak istemeleri gibi bir yoruma beni götürdü ve filmin çatışmasını bu yoruma vardıktan sonra oturttum. Orayı bir mağaraya, Yedi Uyurlar’ın mağarasını andıracak bir yere benzettikten sonra gelişti.

TRTakademi: *Sinema ve tarih ilişkisi üzerine her daim bir tartışma oldu ve hâlen olmakta. İçlerinde sinema ve sanat ile doğrudan ilişkisi olmayan bazılarının savı, sinemanın yazılı tarihe bağlanması gerektiği, yazılı tarihte yazılı olanları olduğu gibi temsil etmesi ve yansıtması gerektiği yönünde. Bazı düşünürler ise sinema dâhil genel olarak sanatın tarihi kendine göre inşa edebileceği, yazılı tarihi yansıtmak ya da temsil etmek gibi bir kaygısının olmayacağı yönünde. Sizin bu konudaki konumlanmanızı merak ediyoruz. Derviş Zaim’in sinema ve tarih ilişkisine dair düşünceleri nelerdir?*

Derviş Zaim: Şimdi Fransız felsefesi, tarih felsefesi konusunda çok çeşitli tartışmalardan geçti. Çok çeşitli tartışmaların içinden geçtiği için daha uygun bir entelektüel kamuoyu söz konusu. Oralarda bu tartışmayı yaparken Picasso’nun meşhur anekdotuyla hareket etme olanağınız daha da fazlalaşabilir Türkiye ile kıyaslandığı zaman. Picasso’ya soruyorlar tablosuyla ilgili konuşurken: “Bu hiç balığa benzemiyor.” “Balık değil ki” diyor Picasso. “O bir resim.” Şimdi resim sanatında olan bu şey sinemada neden olmasın?

TRTakademi: *Sinemanın kitleleri etkileme gücü daha fazla değil mi?*

Derviş Zaim: Olabilir, neden olmasın ama kitlesel sinema yaptığı öne sürülen Quantin Tarantino Hitler’i bir sinema salonunda öldürtüyor. Bu tarihin çarpıtılması mı? Evet, tarihin çarpıtılması. Hem de tarihin amiyane bir biçimde, en kaba biçimde çarpıtılması. Tarihî gerçeklerin hiçe sayılması çok eleştirilmiş olabilir ama bunu beğenen insanlar da çıktı mı? Çıktı. Ancak, bu tip bir tarih yorumunu, tarihle ilgili tartışmalarını bir yere kadar doyurmuş, getirebilmiş, pişirebilmiş, tozu dumanı birazcık yatıştırabilmiş ülkelerde biraz daha kolay uygulayabilirsiniz; ama

tarihin, kimlik siyasetinin bir parçası olduğu bir memlekette tarihle ilgili böylesi bir yorum, yapanın işini daha da zorlaştırabilir. Seyirci algısı, yapım koşullarının sağlanması, milyonlarca şeyi bunun içerisine sokarak konuşuyorum. Dolayısıyla sinemanın kendi başına bir doğadan ve tarihten ayrı bir entite ve kimlikle bir yapı olduğu ve kendisine ait bir hayatı sürmeye hakkı olduğunu öne sürmek son derece saygın bir fikir olmakla birlikte zamana, zemine ve ülkeye göre bu akıl yürütmeyi gözden geçirmekte yarar vardır. Ben bunu dışlamıyorum. Önemli olduğunu, çığır açıcı bir düşünme ve duyma yeteneği olabileceğini söylüyorum ama her zaman çok da masum olmayabileceğini, insana bazen tuzaklar kurabileceğini ve insanın düşüncesini yoksullaştırabileceğini o yüzden dikkatli olunması gerektiğini de söylemekten çekinmem.

TRT akademisi: *Kronoloji haricinde tarihin zaten bir kurgu olduğuna dair görüşler var...*

Derviş Zaim: O yüzden zaten Picasso'nun söylediği o meşhur sözle yazılı tarih adını verdiğimiz şey arasında ve de sinemanın tarihe bakışıyla, olaya bakışı veya gerçekliğe bakış açısı arasında böyle bir paralellik kurulabilir demeye çalışıyorum. Bunun zenginleştirici bir tarafı vardır ve çağdaş sanat bunu yapmaya çalışıyor. Ama sinema ve Türkiye gibi ülkelerde bunu zamana zemine göre düşünmek gerekir demeye çalışıyorum. Aksi takdirde kendi ayağınıza kurşun sıktığınız gibi başkalarının beynine de kurşun sıkarsınız. Kullanılabilir, kullanılsın, kullanılsın destekleyelim, sırtını sıvazlayalım ama kullanana aynı zamanda şunu diyelim; hadi filanca padişahla ilgili bunu yapıyorsun, ama dikkat et; çünkü bağlamından bu kadar uzağa götürülürse aslında maksadını aşan çok başka yorumların ortasına seni bırakır. Zorluk çekersin ya da milletin aklını bulandırırısın. Budur söylemeye çalıştığım şey.

TRTakademi: *Bir de son olarak İslam tasavvufu sinemamızda ne kadar yer tutar?*

Derviş Zaim: Var tabii ki. Sinema yaparken aslen bilinçli ya da bilinçsiz o duyma, düşünme biçimlerinin etkisiyle yapmaya çalışmak çok değerli bir şeye dönüşebilir. En azından ben bunu sezebiliyorum.

Sözel dille gelebildiğiniz, ulaşabildiğiniz bazı yerlere sinema diliyle, kalbi ve akli beraber kullanarak o sözel dilin sınırlarını koyarak varabildiği noktaların daha ötesine işaret edebilme ihtimaliniz var. Denilecek ki orada da sinema dili bir sınır çizmez mi? Elbette çizmez, ama bunu yaparken başka şeyleri de sözel dilde gösteremediğiniz bazı şeyleri de fazlasıyla gösterebilme ihtimali sinemada olabilir. Bu da değerli bir şeydir. Yalnız burada sözel dilin de kendisine ait bazı gizli silahları olduğunu unutmamalıyız ve tam burası sinemanın tıkanıp durduğu yerlerde sinemanın yapamadığı bazı şeyleri yapabilecek kendisine ait silahlarla mücehhez olduğudur.



Tabutta Rövaşata, Derviş Zaim, 1996

TRTAKADEMİ

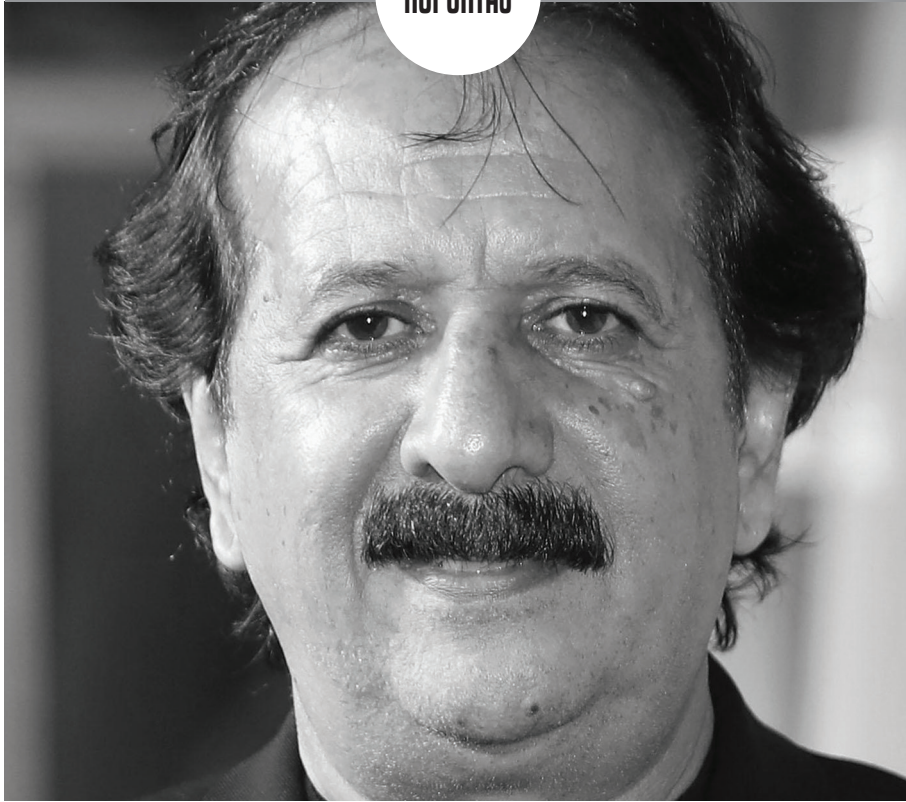
ISSN 2149-9446 | Cilt 03 | Sayı 05 | Ocak 2018 | Sinema

Majid Majidi

"Kendi Festivallerimizi Üretmemiz
Gerekıyor"

Çeviri: Farzad Samadli

RÖPORTAJ



TRTakademi: *Baran filmi üzerinden konuşmaya başlamak istiyoruz. Film İran'da yaşayan Afgan göçmenlerinin sıkıntılarını anlatıyor. Bugün Türkiye milyonlarca Suriyeli göçmene kapısını açmış bir ülke ve onları kendi topraklarında barındırıyor. Bu konuda bize ne söyleyebilirsiniz?*

Majid Majidi: Göç meselesi bugünkü dünyada birçok ülkede görülüyor ve birçok toplum bu durumla karşı karşıya. Savaşlar ve iç savaşlar nedeniyle bazı ülkelerden göç dalgalarının yaşandığını görüyoruz. Göç dalgasından en çok zarar gören insanların arasında çocukları ve bayanları görüyoruz. Doğal olarak göç başladığında aniden büyük bir göç dalgası yaşanıyor ve çok sayıda insan bir sürü sorunla birlikte ikinci ülkeye giriş yapıyor ve siz aniden bu insanlar ve sorunlarla baş başa kalıyorsunuz. Bu durumda o ülkede istenmeden bir türbülans yaşanıyor. Şimdi o toplumun halkı ve kamuoyu da göçmen kriziyle karşı karşıya kalıyor ve bu sorunları kendi sorunu olarak değil belki başkalarının kendi ülkesine ithal ettiği sorunlar gibi gözlemliyor. Çünkü sorunlarıyla birlikte gelmiş, onlarla birlikte yaşıyor. Ayrıca bu göç dalgasıyla gelen insanlar bir sürü sıkıntılarla karşı karşıya kalıyorlar. Biliyorsunuz göçmen hayatı çok zor, boşluklar ve zafiyetlere dolu bir hayattır. Onların toplumsal, ekonomik ve sosyal sıkıntıları var. Bu durum onları başkalarının istismar etmesine yol açıyor. Doğal olarak hem göçmenler hem o ülkede yaşayan halk arasında sorunlar, sıkıntılar kendisini göstermeye başlıyor, gittikçe derinleşiyor ve nihayet göçmen toplumu ve yerli toplumun arasında bir tür güvensizlik ortamı oluşuyor.

Şimdi burada görev bize düşüyor, hem sanatçılara hem medyaya. Bizim bu denklemi yeniden kurmamız için olaya dâhil olmamız ve sorumluluk üstlenmemiz gerekiyor. Biz bu sıkıntıları halka açıklamalıyız. Tekrar yeni bir denklemin kurulabilmesi doğrultusunda hatırlatmak isterim ki göçmen de insandır ve onun bütün insani haklarını korumamız ve her tür darbeye karşı savunmamız gerekir. Bu göç dalgasıyla gelen insanların sorunları var. Biz bütün bu sorunları dikkate almalıyız. Bu bağlamda medya ve özellikle STK'lar büyük roller üstlenebilir. Bu kuruluşların hepsinin el ele vererek eğitim ve barınma konusunda göçmenlere yardım etmeleri gerekiyor. Bu yardımlarla yavaş yavaş bu insanlar güçlenecek, güçlendiği zaman hem olduğu ülkelere güç verecek hem de kendi ülkesine döndüğünde, öz vatani-na fayda sağlayacaktır. Ben *Baran* filmi bu bakışla yaptım.

TRTakademi: *Türkiye'de Suriyeli mülteciler var, bugün bu programda da Türk medyasının problemleri konuşuluyor. Türkiye'de sinemacıların da Suriyeli mültecilerle ilgili yaptığı çalışmalar var. Türk sineması Suriye'deki savaşın bitmesi konusunda nasıl bir rol oynayabilir, bu konudaki fikirlerinizi almak istiyoruz.*

Majid Majidi: Dediğim gibi sinemacılar, medya ve STK'lar Suriye'de iç savaşın bitmesi ve sonlandırılması için doğru dürüst bir bakış sergileyerek yer alabilirler. Ancak her zaman yanlış bir bakış ve bir görüş var ve bu görüş diyor ki: Göçmen geldiğinde sorunlarla birlikte geliyor. Bu yanlış bakışı düzeltmemiz, kamuoyuna daha insani bir bakış aktarmamız gerekiyor. Göç meselesi sadece bir sorun dalgası değil. Unutmayalım ki bugün dünya gerçekten bir ailedir. Mesela beş kişilik bir ailede, aile babasının sorunu varsa bütün ailede sorun var demektir. Böylece aile üyeleri ele ele vererek hepsi birlikte bu sorunu çözmelidir. Doğal olarak aile üyelerinin her birisinde bir sorun görüldüğünde ailenin bütün fertleri o sorunun çözülmesi için koşuyor, onu çözmeye çalışıyor. Uluslararası toplumda da durum aynıdır, yani aileden yola çıkarsak uluslararası toplumda da bir sıkıntı, bir sorun olduğunda öylesine davranılması gerekiyor. Böylece çok sorunlar çözülür. Sinemacı arkadaşlarımız bu konuda büyük bir sorumluluk taşımaktalar, çünkü olayların ve göçmen sorunlarının doğru dürüst yansıtılmasıyla birlikte bu sorunların çözülmesinde büyük bir yardımda bulunabilirler.

TRTakademi: *Cennetin Çocukları* filminiz, Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ile karşılaştırılıp Batı'nın "Çaresiz kalırsan hırsızlık yapabilirsin" bakışına "Aç kalabilirim ama kötülük yapamam" şeklinde verilmiş bir cevap olarak yorumlanıyor. Siz bu filminizi yaparken böyle bir hareket noktanız var mıydı? Doğu'nun Batı'ya verdiği bir cevap olduğu yönündeki yorumlar için neler söylersiniz?

Majid Majidi: *Bisiklet Hırsızları* çok sanatsal bir filmidir; ancak manevi ve ahlaki değerler açısından büyük sorunlar taşıyor. Batı bakışında insan cebir içinde doğmuştur. Bu cebir insanın hayatının tamamında görülür. Böyle baktığımızda toplumda insanın kendisinin seçimi ve iradesi yoktur ve hep dışarıda mevcut olan bir cebir, insanı yönlendirir. Ama bizim bakışımız Şark'tan ve Doğu'dan kaynaklıyor. Bizde cebrin açıklaması böyle değildir. Neden? Çünkü insan çok yüce bir makama sahiptir. İnsan fakir olabilir, birçok şeyden yoksun kalabilir ama kendi insani değerlerini koruması gerekir ve burada en büyük etken ve koruyucu "etik"tir. Ahlak diyor ki "Birisi sana karşı bir hırsızlık yaparsa sen ona karşı hırsızlık yapma, çünkü hırsızlık her zaman yanlıştır." *Bisiklet Hırsızları*'nda toplum diyor ki: "Senin bisikletin çalınmışsa ve senin bir bisiklete çok ciddi ihtiyacın varsa, sen de git ayısını yap." Ama bizim ve Doğu'nun bakışında insanın ne kadar zor hayatı veya ne kadar çok sıkıntısı olursa olsun, kendi değerlerini her zaman ve her yerde koruması gerekir. *Cennetin Çocukları*'nda da benzer karakter var. Aynı karakter Ali'de de gözükmüyor ama ikisinin arasında önemli bir fark var. Ali kötülüğe doğru gitmiyor ve daha çok çalışıyor ki kendi insani değerlerini çok ciddi bir şekilde korusun. Böylece Ali teslim olmuyor ve hep direniyor. Örneğin caminin ayakkabılar bölümünde ayakkabıları düzenliyor. Hâlbuki kendisinin ayakkabısı yok, ama buna rağmen o,

ayakkabılara bir hırsız gözüyle bakmıyor. Benim açımdan Doğu ve Batı arasındaki fark budur.

TRTakademi: *Cennetin Çocukları'ndan Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi filmine kadar ve genel olarak bugüne kadar yaptığınız bütün filmleri göz önüne alarak sanki giderek o sembolik simgesel dilin, kaybolduğuna dair eleştiriler var?*

Majid Majidi: Bu konuda bir örnek verebilir misiniz?

TRTakademi: *Örnek için şunu söyleyebilirim. Mesela Cennetin Çocukları'ndaki son sahnede, filmin bitişindeki havuz sahnesinde güneş ışığı havuza vuruyor. Bu mesela çok güçlü bir imge, çok güçlü bir semboldü çünkü umuda açılıyor. Son filminiz Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi'nde de sembolik bölümler var, mesela bir diken sahnesi var. Bu sahnede Peygamber Efendimizin elbisesi dikene takılıyor. Bunun mesela çok güçlü bir imge olduğunu söylüyorsunuz. Fakat bu film hakkında yazarlar "Cennetin Çocukları'ndaki sembolik dil bu filmde yok" şeklinde eleştiriler yapıyorlar.*

Majid Majidi: Bu filmi eski eserlerle karşılaştırmamız mümkün değildir, başta bunu söylemem gerekir. Peygamber Efendimiz ile ilgili sinema filminde ben bir kişi hakkında konuşuyorum ki dünyanın varoluş nedenidir, ondan yüksek bir makam yeryüzünde yoktur. Ayrıca tarihe bağlı kalmam gerekiyor benim bakış açımdan, yine de sembolik dilimiz güçlüdür. Diken, deniz, balıklar, kuşların tavaf etmesi gibi birçok sembolik dil gene de orada kullanılmıştır; ancak film yüce Peygamberimize aittir. Bu film tarihî sürece de bağlı kalmak zorunda. Onun için bu dili orada kullanmak pek mümkün değil, ama son bir filmim var. Türkiye'de de perdeye yansıyacak İstanbul Boğaziçi Film Festivali'nde. Bu benim son eserimdir. Hindistan'da çekildi ve ismi *Bulutların Üzerinde*. Bu filmde o dili gene görebilirsiniz. Bu film *Cennetin Çocukları* ve *Baran* gibi sembolik dilin kullanıldığı sahnelerle dolu.

TRTakademi: *İran sinemasıyla ilgili eleştirilen konulardan birisi; Hollywood'un sinema dilini minimal bir tarzda yeniden üreterek, aynı metotla, aynı hegemonyayı sürdürdüğü şeklinde. Siz İran sinemasını nasıl konumlandırıyorsunuz?*

Majid Majidi: Sizi düzeltmem gerekir. Şöyle bakalım, İran sineması Hollywood'un minimal yorumudur; ama halk içindir, halk için yapılmıştır. Yani aynen dediğiniz gibi değil, ticari kaygı yok, mesaj vermek için yapılıyor. Bizim bakışımız böyle. Bu minimal yorum belki daha çok Avrupa sinemasıdır, Hollywood sinemasına değil. Bu bir tehlikedir İran sineması için. Neden? Çünkü Avrupa sinemasının bakışı daha çok festivallerdir, şüphesiz İran sinemasının bir bölümü ticaridir. Öyle bir şey var, bunu kabul ediyorum, dünyanın birçok yerinde de bu var, Türkiye'de

de böyle şeyler var. Benim açımdan sinemanın o minimal yorumunun tehlikesi festivaller için yapılan ve yönlendirilen sinemadan çok daha azdır, öbürü daha çok tehlikelidir; zira süslenmiş bir sinemadır ve festivaller için yapılmıştır. Benim açımdan sinemanın halkla iletişim kurması gerekiyor, halk ile iletişim kurmasının mümkün olması gerekiyor. Yani ortada dursun ki eleştirmenlerin de dikkatini çeksin, entelektüelleri dikkate alsın, daha önemlisi halkın hepsini kapsayan bir şey olsun.

TRTakademi: *Festivallerle ilgili bir soru sormak istiyoruz. “Festival filmi” diye bir kavram var, eleştirilen bir kavram çünkü sırf festivallerde ödül almak için yapılan filmlere “festival filmi” deniliyor, böyle bir tanıma kabul ediyor musunuz? Önce onu soralım.*

Majid Majidi: Doğrudur, kabul ediyorum.

TRTakademi: *Peki festival filmi yapmanın giderek yaygınlaştığını düşünüyor musunuz?*

Majid Majidi: Düşünüyorum.

TRTakademi: *Peki bunun sinema için olumsuz sonuçları olabilir mi?*

Majid Majidi: İlk olarak ulusal sinemayı mahvediyor. Halk ile hiç iletişim yok ve öbür toplumlarla da hiçbir iletişim kuramıyor, ortada kalıyor, izole oluyor, sadece festivallerin işine yarıyor, bu toplumların işine yaramaz. Bir sürü ülke vardı sinema sanatına sahip olan ama zaman içerisinde hepsini kaybettiler. Mesela Rusya çok güzel sinema sanatına sahipti ancak yavaş yavaş ortadan kayboldu. İtalya'nın neorealistik sineması da aynı durumda, Fransa'nın yeni dalga sineması da aynen böyle. Ancak, dünyada iki sinema halkın dikkatini çekmeye devam ediyor: Bollywood ve Hollywood. Bunların ticari olduklarına bakmıyoruz ama yine de halktan gıdalanıyorlar. Bizim bakışımız böyle, sinema ticari de olabilir ama halkı da göz önünde bulundurmalı. Bizim bakışımızla ideal bu. Ticari olsun ancak arkasında bir düşünce de olsun. Doğal olarak biz festivallere karşı değiliz, belki de festivaller çok güzel imkânlar ve gelişme ortamları da sunabilir. Biz bunu reddetmiyoruz; ancak, birçok genç yönetmenimiz vardır, bunlar sadece festivaller için film yapıyorlar, bu filmler festivalin dışında hiçbir işe yaramıyor. Bizim İran'da yönetmenlerimiz vardır, 10 tane film yapmış, festivallerden de ödül almış ama hiçbiri İran'da gösterime çıkamamış, çünkü muhatabı yok. Gösterime çıktığında da karşılık bulamıyor. Tekrar ediyorum: Benim açımdan halk nezdinde karşılığı olan bir sinema, başarılı bir sinemadır.

TRTakademi: *Peki, festivaller sinema sektörü için nasıl bir rol oynamalı? Festival ve sinema ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Majid Majidi: Ulusal bir sinema sanatına sahip olduğumuzda öyle bir bağlantı oluşturmamız mümkün. Mesela Amerikan sineması kendi ülkesine dönük bir sinemadır. Amerikan sinemacıları, kendi ülkesinin dışındaki sinemaya çok dikkat etmiyor. Kendileri için bir Oscar'ları var ki bütün dünyadaki ödülleri bile kendi ışığının altında mahvediyor, rengini kaybettiriyor. Birçok festivalden ödül aldım, ancak hâlâ beni tanıtmak istediklerinde şöyle söylüyorlar: Majid Majidi Oscar aday! Şark dünyasına dayanarak bakış açımı söylüyorum, kendi festivallerimizi üretmemiz gerekiyor, o zaman kendi değerlerimiz kendi içimizde kalacaktır. Onları yansıtacağız, bu durumda filmimizi Batı'ya götürerek oradan dünyaya yansıtma isteği de artık ortadan kalkar. Sanki bir sinemacı Batı'dan, Avrupa'dan bir ödül almazsa o bu sanata sahip değildir gibi bir algı var. Biliyoruz, Türkiye'den de bazı yönetmenler var, kendi adına ödül almışlar, ben isim vermiyorum ama kendi halkı arasında çok dikkate alınmıyorlar, yani halktan çok karşılık almıyorlar ve bu, bir ülkenin sineması için tehlikelidir. Benim açımdan her ülke, sineması için çalışan insanlara çok değer vermesi, başta ulusal kimliğini koruması gerekiyor, sonra dünyaya açılabilir. Fakat biz dünyaya açılmayı yanlış anlıyoruz, şöyle düşünüyoruz: Bir film ne zaman dünyada ünlü olur, festivallere gider, oradan sesini dünyaya duyurur, küresel bir hâl gelir ancak o zaman halkın, kitlelerin arasında karşılık bulur. Klasik sinemacılara baktığınızda Alfred Hitchcock döneminde hiçbir festival yoktu buna rağmen bütün dünyaya adını duyurmuştur ve şu anda bile herkes bunu konuşuyor ve biz bu konuda küreselleşmeyi yani dünyaya nam salmayı yanlış anlıyoruz. Birisi belli festivallere gitsin, 10 tane ödül de alsın; ancak, dünyanın hiçbir yerindeki sinema salonlarında gösterilmesin, çünkü muhatabı yok. Bu benim açımdan küresel bir tanım değil. Küreselleşme, bir film dünya kitleleriyle irtibat kurabildiğinde mümkün olur.

TRTakademi: *Sinema ve devlet desteği hakkında bir soru sormak istiyoruz. Tarkovski bir yerde şunu söylüyor. Fransa'da Godard'la sohbet ediyorlar, Godard diyor ki: "Sen sinema yapıyorsun, biz dilencilik yapıyoruz." Çünkü Tarkovski'nin yaptığı filmlerin bütün masraflarını devlet karşılıyor, Godard ise yaptığı filmlere ekonomik kaynak, yani sponsor bulmak zorunda. Bu tartışılan bir konu, bir görüş şöyle söylüyor: Devlet sinemadan bütün desteğini çekecek, böylece sinema bağımsız olur. Diğer görüşe göre devlet sinemaya destek vermezse sinemacılar çok ağır ekonomik, acımasız şartlarla mücadele etmek orunda kalıyorlar. Sinema ve devlet desteği konusunda ne düşünüyorsunuz?*

Majid Majidi: Bu hem iyidir hem kötüdür. Bir örnek vereyim: Sizin bir çocuğunuz var, bu çocuğu savunmanız gerekir, olgunlaşmaya ve reşit olana kadar desteklemeniz gerekir. 18 yaşına, kendi ayakları üstünde duruncaya kadar, bunu takip etmeniz gerekir. 18 yaşından sonra artık aile babasının yardımlarının azalması gerekiyor. Yavaş yavaş imkânları belki de kısıtlayacaksınız kendi ayaklarının üzerinde durması için. Ancak, bu daimi bir koruma, sürekli bir savunma olursa o çocuk çalışmayacaktır. Zor koşullara katlanamayacaktır. Bir sorun yaşadığında mahvolabilir, demek ki o zaman biz baba olarak rolümüzü güzel, iyi yapamamışız. Ben bunu bir ülkeyle de örnek gösterebilirim. Devlet baba gibi davranabilir sanatçılara, ilk yardımları yapabilir, tabi ki bu, zeki insanlar ve bu işe layık olanlar için yapılmalı. Böylece onlar potansiyellerini gösterebilirler. Birçok insan var, özellikle gençler, savunmasız kaldıklarından, başarısız olmuşlardır. Hâlbuki büyük potansiyellere sahiptiler, benim açımdan acil ilk yardımları devletin gençlere yapması gerekir, ama kendi ayaklarına bastıktan sonra artık bu savunmaya gerek yok. Kendisi direniş gücüne sahip, olgun olarak çalışacaktır, kazanacaktır, muhatap toplayacaktır. Bu sinema artık başarılıdır, devlete yaslanmayacaktır. Ancak, bu yaslanmalar devam ederse devletin yorumları doğrultusunda bağımsızlığını kaybeder ve eser sahibi nihayet devletin adamı olur ve artık yeteneklerini de kaybeder, inisiyatifini de kaybeder, tavsiyeler üzerine devletten sipariş alır ve film yapar ve bu çok büyük bir tehlikedir. Böylece bu sanatçının bütün inisiyatifleri ve yetenekleri alınmış demektir.

TRTakademi: *Devletin denetleme yetkileri var sinema konusunda. Türkiye’de de var, İran’da da. Bu denetleme konusu bazen sansür şeklinde de algılanabiliyor, sadece İran’da ve Türkiye’de değil birçok ülkede var; ama bunun kırmızı çizgileri biraz farklı olabilir. Mesela İran’da yasaklanan bir film Türkiye’de ya da Fransa’da ödül alabiliyor hatta Antalya Film Festivali’nde Muhammed Resulof’un Dürüst Bir Adam filmi en iyi erkek ödülü kazandı. Buna benzer Türkiye’den de örnekler var. Devletin sinemayı denetlemesine bakışınızı merak ediyoruz. Bunun zaman zaman sansüre dönüşmesi veya işte sansür şeklinde yansıtılması, bu konudaki fikirleriniz nelerdir?*

Majid Majidi: Dünyanın her yerinde böyle bir şey olabilir. Kendi ülkesinde sansürleniyor; ama başka bir ülkeye gidiyor ve ödül alıyor. Çünkü siyasi bir bakış olabilir ya da festivalde o sansür dikkate alınarak filme ödül veriyorlar, fakat bu doğru bir olay değildir. Sanat için bir ayar değildir. Dediğim gibi o ülkede sansüre uğramış, bu ülkeye gelmiş, dikkate almışlar; bu, o filme bir kazanç olarak görünüyor ve ödüle doğru onu sürüklüyor. Bu bir yönetmen için çok tehlikelidir, çünkü o sanıyor ki bu film çok dikkate alınmış ancak gerçek bu değil.

TRTakademi: *Politik bir şey yani?*

Majid Majidi: Siyasi bir hareket.

TRTakademi: *Son filminiz Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi ile ilgili birkaç şeyi merak ediyoruz: Her şeyin görsele indirildiği bir çağda, hiç gösterilmeyenin görüntüye indirgenmesi şeklinde eleştiriler yapılıyor. Bir de filmin teopolitik bir metne dönüştüğü yorumları yapılıyor. Kutsal ve görsel olarak hiç dokunulmamış bir alana kameranızı yöneltmenin getirdiği tartışmaları tüm boyutlarıyla yaşadınız. Yola çıktığınız andaki düşüncelerinizle bugün geldiğiniz noktadaki düşünceleriniz arasında bir değişim yaşadınız mı?*

Majid Majidi: Yani yanılma deneme hepimizde var. Batı yüzlerce yıldır görüntüyle uğraşiyor; ancak, İslam tarihi ve medeniyeti daha çok kelam ilmine dayalı gelişmiştir. Bu tarihsel olay sinema konusunda da var. Mesela Hz. İsa'nın hayatı için en azından 200 tane film yapılmıştır. Hz. Musa için de 120 tane film ve dizi yapılmıştır. Başka bir peygamber için de 70-80 tane film yapılmış ama İslam peygamberi için sadece 42 yıl önce Mustafa Akad'a ait bir film var. Mustafa Akad'ın yaptığı film de aynı sorunlarla karşılaşmış. Üzerinde eleştiriler ve tartışmalar olmuş. Bu film hâlâ bazı İslami ülkelerde örneğin Arabistan gibi ülkelerde ekrana çıkmadı. Benim filmim bu konuda ikinci filmidir. Bu film İslam tarihi ve İslam peygamberi için yapılmıştır. Doğal olarak bu tartışmaları görüyoruz, özellikle siyasi oyunlar ve olaylar üzerine yükleniyor ve bu tartışmaları daha da alevlendiriyor. Ben öyle sanıyorum ki muhalif eleştirmenler filme çok karşı değiller, belki İran tarafından yapıldığı için ona karşılar. Bu film İran'da değil de başka bir ülkede yapılsaydı, büyük olasılıkla bu kadar saldırıya maruz kalmazdı. Bunlar siyasi meseleler. Şöyle düşünüyorlar, Majidi bu filmde Şii bir bakış aktarmaya çalışmıştır. Hâlbuki benim bu filmi yapmaktaki amacım Batı dünyasına yeni bir pencere açmak ve İslam'ı tanıtmaktır. Şunu söylemek istiyorduk: İslam terör değil, İslam şiddet değil, İslam bunların hiçbirisiyle ilgili değil. İslam dini şefkat, barış, dostluk dinidir. Bu film, Peygamber Efendimizin hayatını Şii ve Sünni ortak kaynaklara dikkat ederek yapılmıştır. Bu film vasıtasıyla bizim amacımız İslam dünyasının birleşmesini sağlamaktır. Söylediğim gibi bazı İslami ülkeler kültürel olarak bunu kabullenemediler.

TRTakademi: *Bu filmi Avrupa'ya pencere açsın ve İslam ile ilgili, İslamafobiye karşı verilmiş mesaj gibi bir yerde duruyor. Bazı röportajlarınızda bunu da söylüyorsunuz. "İslamafobi diğer diye bir şey var ve ben buna karşı yeni bir pencere açtım. Bir mesaj verdim." diyorsunuz. Böyle bir cevap vermek zorunda mıyız?*

Majid Majidi: Yani ben buna inanmıyorum. Hükümetler, devletler böyle olabilir ama halk böyle değil. Avrupa ülkelerinin birçoğunda filmi gösterime çıkarttık, fark-

lı din mensuplarının birçoğu (Hristiyanlar Museviler) bunu gördüler, çok beğendiler, etkilendiler, yani böyle söylediler. “Bu İslam çok güzel bir İslam’mış, İslam’ı biz tanımıyorduk, kesinlikle kültürel çalışmalarımız gerekir.” dediler. Bir örneğim vardır; onlar bizim Peygamber Efendimize hakaret yağıdırıyorlar, Batı’da karikatürler çizerek bu hakaretleri yapanları görüyoruz. Biz ne yapıyoruz? İslam ülkelerinde de onu kınıyoruz, o ülkenin bayrağını yakıyoruz, o ülkenin büyükelçiliğine saldırıyoruz. Batı da bu olayların görüntüsünü alıyor ve kendi ülkelerinde tekrar gösteriyor ve diyor: “Bakın bu insanlar ne kadar tehlikeli insanlar.” Sonra diyorlar: “Biz doğruyuz ve bunlar çok tehlikeli insanlar.” Buna nasıl karşılık verebiliriz? O hakaretlerle nasıl savaşmamız gerekir? Aynısını yapmamız mı gerekir? Bizim de Allah korusun hakaret etmemiz mi gerekir? Bizim Peygamber Efendimize de bunların aynısı yapıyordu. Peygamber Efendimize hakaret ediyorlar, taş atıyorlardı. Peygamber Efendimiz kendi peygamberliğini beyan ettiğinde Mekke’de ona taş attılar, Peygamber Efendimizin dışını kırdılar, Mekke’den kovdular ve İslam tarihi oradan başlar. Ancak Peygamber Efendimiz güçlendikten sonra tekrar Mekke’ye döndü, Mekke’yi nasıl fethetti? Savaştı ve fethetti ancak kimseden intikam almadı. Kendisine zulmedenlerin ve İslam’a hakaret yağıdırıranların hepsini affetti ve onların kalbini fethetti. Bence Peygamber Efendimizin yolunun yolcusu olmamız gerekiyor. Tabii ki onlar hakaret edecek. Bu durumda biz bir şey söylemeyecek miyiz? Ben böyle düşünmüyorum ancak bizim de açıklamamız, insanları aydınlatmamız gerekir, yorumlar ve kitaplar yazmamız gerekir, özellikle sinema sanatıyla bu bakışı dünyada değıştirmemiz gerekir.

TRTakademi: *Hz. Muhammed: Allah’ın Elçisi filmiyle ilgili teknik bir sorumuz var. Hz. Muhammed’in suretini perdeye yansıtmamak için Çağrı filminde bir yöntem kullanılıyor o yöntem şu: Peygamber Efendimizin suretini göstermemek için kamera hareketi kullanılıyor, Peygamber Efendimizin gözü kamera oluyor; fakat bu filmde amors çekim diye bir teknik var ve altyazı yöntemi kullanılıyor. Sizin ve Akad’ın yöntemini karşılaştırdığımızda, böyle bir yöntemi (amors çekim yönetimi) uygulamaya nasıl karar verdiniz?*

Majid Majidi: Birçok Şii ve Sünni müftü buna kötü bakmıyorlar. Çoğunluk Peygamber Efendimizin çocuklukta yüzünün görünmesine karşı değiller. Ama ben ona rağmen göstermemek için bu tekniğe başvurduğum. Ondan dolayı Peygamber Efendimizi sırtından göstermeyi tercih ettim. Görüş noktası hep arkadan oldu. Yani yüzü gösterilmedi, hem gösterdik hem göstermedik. Neden? Çünkü kendi muhatabıyla iletişim kurması gerekiyordu ve daha etkili olması için bu yöntemi seçtik. Benim filmimde başrol Peygamber Efendimizin kendisidir. Ama Mustafa Akad’ın filminde başrol Hz. Hamza olarak verilir. Hz. Hamza Peygamber Efendimizin diliyle konuşuyor ama burada yok, burada konu farklı ve başrol Peygamber Efendimizin kendisi, onun için bu tekniğe başvurduğuk, hem de iletişimi sağladık.



Cennetin Çocukları, Majid Majidi, 1999

Jasmila Zbanic

"Sinema, Empati ve Dayanışma
Kabiliyetimizi Artırabilir"

RÖPORTAJ



TRTakademi: *Belgesel ve kurmacayı birlikte kullanıyorsunuz filmlerinizde. Belki de filmlerinizin en önemli özelliği geçmişin sürekli olarak bugünü etkilemeye devam etmesi. Bosna Savaşı'nın adaletsiz bir şekilde sonuçlanması, Sırpların cezalandırılmak yerine ödüllendirilmesi, toplumsal inkârcılık, geçmişle yüzleşmek. Savaşın yaralarını kapatmak konusunda sinema nasıl bir rol oynuyor ya da oynamalı?*

Jasmila Zbanic: Sinemanın arındırıcı ve iyileştirici bir etkisi olabilir. Tecavüz hakkında *Grbavica: Esmâ'nın Sırrı*'ni yaptıktan sonra, birçok kadın bana gelip bu filmle tanınıp saygı duyulduklarını hissettiklerini söyledi. Her insan saygıya ihtiyaç duyar ve özellikle saygıdan mahrum olanlar daha çok ihtiyaç duyar. Film başkalarının acısına saygı duyabilir. Ayrıca, film sorular sorarak önemli diyaloglar başlatabilir. Bence sinema bize kendimizi gösterecek çok önemli bir aynadır. Bazen başkalarının yaralarını bazen de kendi yaralarımızı başka açıdan görürüz ve bu kendinizi anlamak için çok önemli olabilir.

TRTakademi: *Bosna Savaşı, Balkan sineması dışında dünya sinemasının da ilgi duyduğu bir konu. Sergio Castellito'nun Sen Dünyaya Gelmeden filmi, Michael Winterbottom'un Saraybosna'ya Hoş Geldiniz filmi, Angelina Jolie'nin Kan ve Aşk filmi, Türkiye'den Ozan Açıktan'ın Annemin Yarası filmi ve buna benzer filmler var aynı konuyu işleyen. Sinemanın Bosna'ya olan ilgisi için neler söylemek istersiniz? Mesela üstü çizilen konular ya da üzeri örtülen gerçekler?*

Jasmila Zbanic: Avrupa'da Bosna Savaşı yaşandı ve bu belki de insanların çok fazla ilgisini çekti; çünkü bir zamanlar ilerici bir ülkeden birbirlerine komşu "beyaz" insanlar savaştı. Avrupa, Avrupa'da asla tekrar savaş olmayacağını söyledi, ancak savaş XX. yüzyılda Avrupa'da gerçekleşti. Genel olarak, "yabancılar", Bosna Savaşı hakkında bir film yapabilirler; çünkü insanlar olarak birbirimizin çektiği acıları anlayabiliyoruz. Ancak Bosna Savaşı hakkında maalesef pek çok iyi film yapılmış değil.

TRTakademi: *Sesini Duyuramayanlar İçin, Esmâ'nın Sırrı gibi filmlerinizde Sırp veya Hırvat birçok meslektaşınız ve aktivistle birlikte çalıştınız. Vişegrad'a sokulmadan çektiniz bu filmleri. Sinemanın, sınırları kaldıran, ortak duygular yaratan ve nefreti yenecek bir güce sahip olduğunu söylüyorsunuz. Bu konudaki tecrübelerinizi ve izlenimlerinizi öğrenmek isteriz.*

Jasmila Zbanic: Sinema, empati ve dayanışma kabiliyetimizi artırabilir. Bunlar, sınırların ve nefretin üstesinden gelmek için iki önemli unsurdur. Sinema bize insani duyguların karmaşıklığını verebilir, bize düşmanlarımızı sevdirebilir ve kaybettiklerimiz için acı çektirebilir. Tabii bunun tam tersini de yapabilir, nefreti yayabilir ve insanlara yalan söyleyip onları manipüle edebilir. Bu yüzden izleyicileri kullandıklarını fark edebilmeleri için eğitmek zorundayız.

TRTakademi: *Filmlerinizde karakterleriniz genellikle arayış içindedir. Geçmişlerini acılarını mutluluklarını unutmak veya hatırlamak arayışı içindedir. Onlarda bir tamam olamamışlık, bir parçalanmışlık veya bir eksik olma hâli sezileniyor. Gerek fiziksel olarak gerekse uhrevi olarak bir yol hikâyesi aslında yaşadıkları. Karakterleriniz ve bu arayışları hakkında neler söylemek istersiniz.*

Jasmila Zbanic: Karakterlerimin çoğunluğu kadınlar. Yugoslavya ve Bosna tarihinde sıklıkla kadınlar, fahişeler ya da anneler olarak kutsanıyordu ya da iyi anneler olmasa da şeytanlar vardı. Genç bir kadın olarak Yugoslav filmlerinde kadın karakteriyle zorluklar yaşadım. Tanımlayabileceğim hiçbir şeyi hatırlamıyorum. Kadınlarım ve karakterlerim karmaşıktır. Onlar iyi ya da kötü değildir. İstediklerini elde etmeye çalışıyorlar ve bazen çok fedakârlık etmeleri gerekiyor; bazen “Na Putu” adlı filmde olduğu gibi kocaları veya aileleri, olma fırsatı için gerçekten ne olduklarını sorgulamak zorundadır.

TRTakademi: *Love Island filminiz dışında neredeyse tüm üretimlerinizde Bosna'nın acılarını anlatıyorsunuz ve bunu da acı çekmiş ama güçlü kadın karakterler üzerinden yapıyorsunuz. Tüm bunlar bağlamında sinema ve kadın üzerine görüşlerinizi merak ediyoruz.*

Jasmila Zbanic: Dediğim gibi, filmdeki kadın perspektifi eksik. Yeterli, anlamlı olmayan kadın karakterler, yeterli sayıda kadın perspektifi. Film okullarında artık çok kadın var. Kısa film festivallerinde çokça yer alıyorlar, ancak uzun metraj film söz konusu olduğunda bu sayı azalmaktadır. Para adama gider. Adam, adama güvenir ve bu değişmesi gereken kısır döngüdür. Film endüstrisindeki durum, kadınlara yönelik gerçek politik baskılardır.

TRTakademi: *Filmlerinizde uluslararası ortaklıklara önem verdiğinizi görüyoruz. Hikâyenizi oluşturmaya başladığınız andan başlayıp post prodüksiyona giden aşamada bu ortaklıkların avantajları ve dezavantajları nelerdir?*

Jasmila Zbanic: Film yapmaya başladığım zaman Bosna yerle bir edildi. Film çekmek için kamera, montaj laboratuvarı yoktu. Uluslararası ekiple çalışmak zorundaydık, çünkü kaynaklarımız yoktu. Hırvatistan, Avusturya, Almanya, Fransa, İsviçre'den... ortaklarımız olmadan biz çalışabiliriz. Uluslararası bir ekibim olmasını seviyorum. Ve ayrıca bu, yerel ve evrensel öyküler anlatmanız gerektiğini fark etmenizi sağlar.

TRTakademi: *Sinemaya devlet desteğini çok önemsiyorsunuz ve bu konuda Bosna'da mücadele verdiğinizi biliyoruz. Bu konu neden bu kadar önemli? Bir devletin sinemaya ayırdığı bütçe, yaptığı yatırımlar, verdiği destekler, o ülkeye neler sağlıyor? Ne gibi kazanımlar elde ediliyor?*

Jasmila Zbanic: Bu, hükümetin parası değil. Bu, insanların parası. Her Bosna vatan-dışı vergi öder. Film yapımcıları, bu paranın bir bölümünün filmlere gitmesini talep ediyorlar çünkü bakanlıktan aldığımız her bir Avro için, biz (film yapımcıları) yurt dışından 3 Avro getiriyoruz. Bu ekonomik açıdan çok kesin. Hayatınızı ve anlatılarınızı korumak için filmler ve hikâyeler gerekiyor. Küçük bir ülkeyiz, 4 milyondan az insana sahibiz, yani İstanbul'un bir mahallesindeyiz; bu yüzden filmlerimizin ticariliğinden bahsedemiyoruz. Ayrıca biz bölünmüş durumdayız, bu nedenle pazar daha küçük. Bu yüzden, insanlara aldığımızdan daha fazla vermek için insanların parasını kullanmamız gerekir.

TRTakademi: *Festival ödüllü bir yönetmensiniz. Bitmeyen bir tartışma konusu olarak festival ve sinemaya dair fikirlerinizi almak istiyoruz. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar zaman zaman gündeme geliyor. Sizin bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Jasmila Zbanic: Festivaller, filmi çok büyük ölçüde başlatmaya yardım ediyor. Tabii ki bazen bir filmi değerli yapmasa da yıldızlarla ya da ünlü yönetmenle çekilen filmlere sahip olmak için iyi filmleri kabul etmiyorlar. Ben buna "ERİL O" diyorum çünkü festivaller çoğunlukla erkekler tarafından yürütülür, çoğunlukla erkeklerle, erkek sinemacılarla yapılır. Bazen az sayıda kadının içeri girmesine izin verirler, ancak bu istisnadır ve bunun değişmesi gerekir.

TRTakademi: *Son projeniz Srebrenica. Projenin de bir savaş hikâyesi olarak değerlendirilebilecek bir hikâyesini var. Bize biraz projenizden ve projenin çıkış noktasından bugüne serüvenini anlatır mısınız?*

Jasmila Zbanic: 10 yıl önce yapmak istediğim film bu. Ancak böyle zor bir konuya yaklaşamayacağımı düşünüyordum. Her yıl bilgi ve cesaretimi topluyordum. Yaptığım her film beni bu filme bir adım daha yaklaştırdı. Bunun büyük bir sorumluluk taşıdığının farkındayım, ancak öte yandan bu, bir kişi ve ailesi hakkında tekil bir hikâye. Srebrenica ile ilgili 30.000 film olabilir; çünkü orada yaşayan herkes inanılmaz bir dram yaşadı. Hikâyem, savaş, empati ve birbirimiz için bir şeyler yapabiliyor muyuz sorusuna ilişkin perspektifimi yansıtıyor.

Hocakulu Narliyev

“Türk Dünyası Sinema Platformu Kurulmalı”

RÖPORTAJ



TRTakademi: Öncelikle “Türk Dünyası Film Festivali” hakkındaki görüşünüzü öğrenmek istiyoruz. Bu festival sizin için ne anlam ifade ediyor? Türk dünyası sineması için bu festival nasıl bir katkıda bulunacak?

Hocakulu Narliyev: Biz Türk Cumhuriyetlerinin insanları, hepimiz her zaman bir milletiz, bir de tarihimizi bilmek lazım, bugünü bilmek lazım. Ne de olsa yakından tanış olmak lazım. Konuşmak çok zor değil, konuşmak mümkün, peki iş yapmak? Hiç yapmıyoruz. Festivaller demek işlerin görünmesi demek. Eski Sovyetler Birliği’nde olan Türk milletlerinin filmlerini getirdik buraya, o filmleri bir elde topluyoruz. Küçük milletler var 2 milyon, 5 milyon, 3 milyon... Yakutistan, Çuvaşistan gibi... Onların hepsinin tarihleri var, onu getirip Türk halkına göstermek istiyoruz. Birbirimizin tarihini bilirsek daha yakın olacağız. Birbirimizi tanımak festivalin arzusu, her filmde tarih var. Bu tarihi görmek, öğrenmek lazım. Onun için her festival çok iyi. Yapılan şey tanışıklık, birbirini görmek. Şimdi ben Çuvaşistan’da yaşayanların eserlerini görüyorum. Festivalin devamında Eskişehir’de, Malatya’da, Kayseri’de bizim cumhuriyetlerin filmlerinin gösterimlerini yaptık, yapıyoruz. Gençlerle konuşmalar yaptık. Bunların hepsi tarihimizi bilmemize yardım eden şeyler.

TRTakademi: Peki bu festival Türk dünyası sinemasının geleceğine nasıl katkıda bulunacak?

Hocakulu Narliyev: Bu festival bir adım. İkinci adımda birbirimize yaklaşmalar, yardım eden şeyler oldu.

TRTakademi: Bir konuşmanızda “Türk dünyasının ortak imkânları, ortak bağları çok ama iletişimi zayıf.” dediniz. Biz iletişimizi neden güçlü tutamıyoruz? Sizce ne tür etkenler var bunda?

Hocakulu Narliyev: Eskiden politik nedenlerle dağınık bir coğrafya idik. Bu yüzden çok ayrı kaldık. Şimdi politik hiçbir problem yok, coğrafya yakınlaştı. Her yerden gelinebiliyor. Şimdi bu kardeşliğimizi yakınlaştırma zamanı. Problemlerimizi çözmeye çalışmalı. Bunu yapmak için yardım etmeli, herkes çalışmalı.

TRTakademi: Birazda sizin tecrübeleriniz hakkında konuşmak istiyoruz. Sovyet sinema ekolünü çok iyi biliyorsunuz. 90’lı yıllardan sonra Sovyet sineması zayıfladı diye bir düşünce var.

Hocakulu Narliyev: Stalin zamanında 1952’ye kadar çok zordu. Stalin’den sonra 1960-90 arası Sovyet sineması daha da güçlendi. Asya Cumhuriyetlerinin çok güzel filmleri var, o dönemde yapılmış. Her halk tarihinden, kültüründen film yapmalı, Sovyet hükümeti her filmin parasını önceden veriyordu. Tüm masrafları devlet karşılıyordu.

TRTakademi: *Peki birazda Sovyet sinemasıyla ilgili konuşmak istiyoruz. Sovyet sinemasının dünya sineması içindeki yeri hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Hocakulu Narliyev: Sovyet devleti, sinema yapımlarına destek konusunda özel sektöre hiç iş bırakmıyordu. O dönem böyle bir uygulama vardı. Şimdi sistem farklı, herkesin elinde bir şey var, kimseye bu konuda bütçe ayrılmıyor, özel birtakım prodüksiyon şirketleri var, bu iş devletin elinden çıkıp prodüksiyon şirketlerinin eline geçti, onlar ne çekerse millet onu izliyor. Yoksa şirketler istese verir, parasını istemezse vermez, şirketlerde de bu iş maliyeye bakıyor. Film yapma film çevir.

Devlet sinemayı finanse ettiğinde, okullara sponsor olduğunda bu iş çok güzel gidiyordu. Türkmenistan'da 3 milyon halkımız var, o zaman çektiğimiz filmler Fransız sinema festivalinde gösterime girerdi. Fransız televizyonlarında bile gösterilirdi.

Biz *Mankurt* filmini çektik, orada bir Türk aktör de vardı filmde. Türkmenistan'da çektiğimizde Türkmen 120 tane at verdi bu filmi çekerken. 15 gün boyunca bu 120 atı kullanabilirsiniz, dedi. Türkiye'ye geldik, devamını Türkiye'de çekecektik. 10 tane at bir gün için verildi, o da pazarlık yaptılar, bir gün bile vermediler, yarım günde işinizi bitirip atları verin, dediler. Tarkovski, İtalya'da Godard'la sohbet ederken, "Ne yapıyorsun? İyi filmler yapabiliyor musun?" diye sormuş. "Gerçek film Sovyetler'de biz sadece dilenciyiz." demiş Godard. "Filmimize para desteği bulacağız diye kahroluyoruz." Devletin sinemaya verdiği desteğin önemine işaret etmek için bu örneği verdim.

Sovyetler zamanında Türk dünyasının çektiği bir sürü film var. Kırgızların, Kazakların, Başkurtların, Türkmenlerin. Ben Rusça bildiğim için şimdi internette izleyebiliyorum, ama bu filmlerin hiçbiri Türkiye'de yayımlanmadı. Bunun sebebi şuydu: Namık Kemal Zeybek kültür ve turizm bakanıyken: "Televizyonlarımızda %60 Orta Asya Türklerinin filmlerini yayımlayalım." dedi; ama mümkün olmadı. Hakikaten ilginç bir şeydir, neden bir Türk kanalında Kazak filmi göremeyiz? Neden bir Türkmen filmi göremeyiz? Sovyetler zamanında çok film yapıldı, ama biz almadık bunları, şimdi de istemiyoruz. Ben niye Uygur filmi göremiyorum TRT'de veya başka bir Türk kanalında? Uygurlar Türk değil mi? Ben niye Türkmen filmi göremiyorum? *Diriliş Ertuğrul* dizisi çekildikten sonra millet bilinçlendi ve tarihe merak salmaya başladı. Ondan önce tamamen hafızayı kaybetmiş gibi hep gündelik diziler, Amerikan filmleri. Sizde sinema çok kötü.

TRTakademi: *Bizde sinema neden kötü?*

Hocakulu Narliyev: Öz sinemanız yok, sizin kendinize ait kültürünüz oluşmamış. Türkiye'nin kültürünü, onun tarihini aktaran filmler yok sizin sinemanızda. Amerikan dizileriyle Türklerin dizileri aynı. At motifi bile yok. Avcılık Türklere ait, ne

var Türk sinemasında? “At Türk’ün kanadadır.” diye bir laf var, nerede, bizde at mı var? Türkiye’de at nerede? Ben niye Kazakistan’a gidince at görüyorum? Ben niye Türkmenistan’a gidince at heykelleri görüyorum? Biz buraya yaya mı geldik? Yani Türk sineması Türk kültürünü yansıtan filmler yapmıyor, kendi değeri de yok; ama son yıllarda bir değişim oldu. Geçen gün geldik, sergi açtım. Eski Türk filmleri sergisi, ona bakın ben Türk yüzünü görmüyorum, Türk kişiliğinin duygusunu, yüzünü görmüyorum. Amerikan filmi gibi. *Selvi Boylum Al Yazmalım* Türklerin çevirdiği en iyi film.

Kayseri’de Aytmatov’un eserlerinden yapılan filmleri gösterdik. 30, 40, 60 genç var, soruyorum: “Aytmatov’un eserini okudunuz mu?” İki kişi “okuduk” diyor. Türkler okumuyor. Türk dünyası hakkında bilgisi yok Türklerin.

TRTakademi: *Aytmatov Türkiye de bilinen bir yazar ama 90’lı yıllara kadar belki ideolojik nedenlerle bazı isimler göz ardı edilmiş olabilir. Okunmamış da olabilir. Fakat Sovyet bloku çöktükten sonra birbirimize yakınlaşmak anlamında çok şey yapıldı ve Türkiye burada önemli şeyler yaptı. Şimdi bu gibi festivaller sayesinde birbirimizi daha yakından tanıyoruz doğru, ama burada sinematografik bir eleştiri mi var, onu mu anlamalıyız? Yani Türk sinemasında Türk kültürü motif olarak işleniyor mu diyorsunuz?*

Hocakulu Narliyev: Yani böyle bir kültürünüz yokmuş gibi davranıyorsunuz. Devlet meşgul olmalı biraz, devlet olmasa olmaz. Ben *Mankurt* filmi beraber yaptım sizinle. Özel bir şirketle. Şirket isterse çalışıyor istemezse gidiyor. Ortak film yaptık beraber, şartnamemiz var. Türkiye’de bu olmalı, Türkmenistan’da bu olmalı diye. Türkmenistan’da hepsini yaptık. Türkiye’ye geldik buraya değer veriyoruz, “Yok” diyor “Benim babam hasta” falan. Değer görmedi. Türkiye’dekiler işleri tamamlamadı ve iptal oldu bazı projeler.

Bu festivale verilen değerde siz varsınız; siz var, başka kimse var mı? Burada öğrenci var mı yok, üstatlar var mı, öğretmenler var mı, yönetmenler var mı? Durum bu yani.

TRTakademi: *Yani Türkiye’nin Türk dünyasına karşı ilgisizliği sinema alanında da mı var?*

Hocakulu Narliyev: Yapacağı şeyleri Türkiye yapmıyor. Belki %10-20 yapıyorsunuz. Bizde bu festival %20 yapıyor, %100 yapmamız lazım.

TRTakademi: *Peki neler yapabiliriz? Neler yapılabilir sinemada?*

Hocakulu Narliyev: Türkiye Kazakistan’a gidiyor. Hoca Ahmet Yesevi türbesini restore ediyor. Çok güzel ama bunlar sanatsal değil. Türkiye Cumhuriyeti Kazakis-

tan'da Ahmet Yesevi Üniversitesi açmasını veya Ahmet Yesevi gibi büyük değerlerimize ait türbelerin restore edilmesini, TİKA'nın bu yöndeki çalışmalarını çok takdir ediyoruz, çok beğeniyoruz. Ama bunu sanatsal ve kültürel alana takdim etmekte çok geri kalıyorlar. Bizim eski filmlerimiz var, çok güzel filmler. Onları Türk televizyonunda gösterir miyiz? Mümkün değil. Yönetmenler görse, yarın için çok dersler var o filmlerde, "Ne yapmalılar?" diye gittik Türk kanallarına, "2-3 sene öncesinden programlarımızı yaptık ve bitti, bundan sonra getirmenizin bir anlamı yok." gibi bir geri dönüş alıyorlar. "Bir sene önce biletler tükendi, programımıza dâhil edemeyiz." diyor. Eski olmayan, bütün dünyada yapılan iyi filimler var, onun içinde 1.000 filminden 20 tanesi hiç eskimiyor. Orta Asya'da yapılan filimler var, onun içinde belki 50 tane çok iyisi var. Hiçbir zaman eskimez. Ancak bunları istemiyorlar. Onun için bizim kardeşlik bağımız zayıflıyor.

TRTakademi: *İrtibatımız kesiliyor yani. Peki, sizin bir konudaki düşüncelerinizi öğrenmek istiyoruz. Şöyle bir mekanizma kurulabilir mi? Bu yıl Türkmenistan'da en çok izlenen, en çok satış yapan veya en çok ödül alan 5 filmi biz Türkiye'de nasıl duyacağız? Bu festival bu anlamda buna nasıl hizmet edecek? Bir Türk vatandaşı bu yıl Kırgızistan'da en çok ödül alan veya en çok izlenen filmler bunlarmış diye nereden duyacak?*

Hocakulu Narliyev: Türkiye'de çevrilen bazı filmleri mesela *Diriliş Ertuğrul* filan, Türkmenistan'da gösterime girmesini, Türk dünyasında gösterilmesini istiyoruz, fakat gerçekten ortak bir organizasyon, öyle bir platform yok. Bizim filmlerimizi size, sizin filmlerinizi bize taşıyacak ortak bir platform yok. Ama bu festivalde sektörün paydaşlarıyla konuşacağız, konuşacağımız tema bu olacak.

Biz Türkiye ile ortak bir film, ortak bir proje yapmak istediğimizde burada yetkili kim, kime soracağız, onu bile bilmiyoruz. Hani burada elini taşın altına koyup da "Ben bu işte varım" diyen kimse yok.

TRTakademi: *Peki Türk dünyasında bu konuda neler yapılabilir? Mesela Kırgızistan'da, Türkmenistan'da bu konuda muhatap bulabileceğiniz misiniz? Öbür ülkeler nasıl yaklaşıyorlar?*

Hocakulu Narliyev: Böyle bir platform kurmaya çalışacağız. Festivali organize edeceğiz. Bütün Türk dünyasının festivallerinden haberimiz olacak, Yakutistan'da film festivali mi var, Türkiye'deki iyi bir filmi götüreceğiz, orada göstereceğiz. Seçilmiş filmleri getirip Türkiye'de gösterimini yapacağız. Film festivallerine Türkiye'den, Türk dünyasından jüriler katılacak. Şu an bir jüri seçeceğiz, Türkmenistan'dan, Türkiye'den bir jüri gönderin, bunu soracağımız sorumlu muhatap yok. Bunu internette buluyoruz. Türk dünyası sinema platformu adı altında bir platform olması lazım. Küçük de olsa muhatap olacağımız bir birim.



Modern Zamanlar, Charlie Chaplin, 1936

D O S Y A R Ö P O R T A J

TRT**akademi**

ISSN 2149-9446 | Cilt 03 | Sayı 05 | Ocak 2018 | Sinema

Elia Suleiman

"Bana Göre Artık Bir Dönemin
Sonundayız"

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Elia Suleyman: Dünya krizlerinin 2000 yıldır süregeldiğini düşünmüyorum. Bence bugünün dünyasının çok özel bir ambiyansı var. Çok özel ve çok yoğun... Bugün çok yoğun bir kutuplaşmaya şahit oluyoruz: Sadece evet ve hayır'ın ya da biz ve onların olduğu bir ortamdayız. Hatta şöyle diyebilirim, toplumsal ve siyasi birlik ve beraberlik İkinci Dünya Savaşı'ndan beri hiç bu kadar kötü olmamıştı. Bence dünyanın bugünkü durumunda bir çeşit açıklanmamış savaş hâli devam ediyor. Sinemanın bu duruma fazla bir şey yapabileceğini düşünmüyorum. Hatta sanatın bu duruma fazla bir şey yapabileceğini düşünmüyorum. Sanat her zaman geriden gelir; çünkü güç yapıları çok daha hızlı kararlar alırlar ve çok daha hızlı hareket ederler. Fakat sinemada düşünmeniz gerekir, düşündüklerinizi yansıtmamız gerekir, deneyimlemeniz gerekir ve mali kaynak bulmanız gerekir. Bu yüzden bir film yapmak, çok uzun sürer; sanatsal bir eser yapmak ise çok daha fazla zaman alır. Sanırım sanat her zaman güncel politik durumu yakalamaya çalışır ama her zaman geride kalır. Giderek mesafenin daha da açıldığını görüyoruz. Fakat hiç umutlu olmasaydık sizinle burada bu röportajı yapmazdık. Belki de bu aldatici bir umuttur ama başka bir seçeneğimizin de olmadığını düşünüyorum. Bu yüzden film yapmaya devam ediyoruz. Bu yüzden sorular soruyoruz, insanları nasıl bir arada tutabileceğimizi, dünyayı nasıl biraz daha iyi hâle getirebileceğimizi düşünmeye devam ediyoruz. Sinemanın maksimum yapabileceği şey bu. Hiç kendimizi kandırmayalım, her filmin dünyayı değiştireceğini düşünmeyelim. Durum hiç de öyle değil. Sinema doğuştan bugüne hiçbir zaman bunu yapmadı, hatta hiçbir şey yapmadı. Sinema doğru ve Birinci Dünya Savaşı oldu, sonrasında İkinci Dünya Savaşı oldu ve sonrasında bildiğiniz gibi yüzlerce savaş oldu. Bugün dünyanın herhangi bir yerine baktığımızda orada roketler var, nükleer olanlar, nükleer olmayanlar... Her yerde birbirlerini öldüren insanlar var. Aynı zamanda dünyanın birçok yerinde katliamlar yaşanıyor. Sadece bizde olanlara değil, Asya'da Myanmar'da olanlara bakın. Nereye bakarsanız çok dramatik bir şeyler olduğunu görürsünüz. Ben bütün bunlar olurken birlikte oturup bunları durdurabileceğimizi sanmıyorum.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Elia Suleyman: Şunu söylemek zorundayım: imkânım olsaydı, mali durum elverseydi dijital cihazlar yerine normal 35 mm cihazlarla çekim yapardım. Çok param olsaydı 70 mm ile yapardım. Kişisel olarak dijital dünyayı yakaladığımdan emin değilim. Hatta biraz cahilim. Beni ilgilendiren belirli bir derinliği, belirli bir rengi ve belirli bir şiirselliği olan görüntünün nasıl oluşturulacağıdır. Bana göre günümüzün dijital dünyasının problemi her şeyin sadece hızlı olması. Herkes bir film ya-

pabilir ve onu Youtube'a koyabilir. Hiç kimsenin herhangi bir şey üzerine tefekkür etmeye vakti yok. Bana göre bu şekilde üretilen görüntüler efemeradır, kalıcı olmaz. Kalıcı görüntüler için hayli sıkı çalışmak, çok düşünmek ve çokça derin düşünmek gereklidir. Bugün ise insanlar cep telefonlarını eline alıyor bildiğiniz gibi *selfie* çekiyor, hareketli görüntüler çekiyor, *pro* kameraları kullanıyor, diğer başka türdeki kameraları kullanıyor. Görüntü kaydetmek eskiye göre çok ucuz bir hâle geldi. Kanaatimce sinemanın bugünkü durumu da eskiden olduğundan çok daha kötü. İnsanların oturup kuş seslerini ve suyu dinleyerek dünya ile nasıl empati ve hassasiyet geliştireceklerini düşünecek bir an yaratmak için ne nefesleri ne de zamanları var. Sadece ânı yakalayıp biriktirmek istiyorlar. Bana göre bu durum kirliliğin başka bir boyutu. Dijital teknolojiyle yapılan bütün işleri kastetmiyorum. Sanatçının bunları oyunlar oynayıp tüketim toplumuna katılmak yerine, direnişçi bir şekilde kullanma payı vardır. Fakat bu ürünlerin çoğu, büyük şirketler tarafından kâr etmek üzere tüketim toplumu için icat edilmiştir. Bunları kullanırken onların oyununa katılmış oluyoruz. Size buradaki birkaç gün içinde insanlarla çokça konuştuğum bir konudan bahsetmeden geçemeyeceğim. Bu, tıpkı solcuların çoğu kez devrimci bir iş başardıklarını zannederek hâlbuki güç odaklarının araçlarını kullanmalarındakiyle aynı problem. Ve onlar her şeye karşı olma iddiasındalar ve sosyal medyada herkes birbirini biliyor ve fikir beyan ediyor. Bu durum nereye kadar gidebilir? Bence bu durum sağ kanadın bir başka türüne doğru gider. Çünkü sonuçta hepsi birbirinin aynısı ve kendilerini kandırıyorlar. Bence, kişisel olarak insanların kendi içine bakması için bir şeyleri değiştirmek imkânsız bir şey. İnsanlar ben seninleym veya onunlayım demeden önce kendilerini değiştiriyorlar ve hadi hep birlikte bir şeyler yapalım deyip bağırmaya başlıyorlar ve böylece sesleri daha yüksek çıkıyor. Bu durum bana göre bir problem ve dijital dünya bu probleme katkı sağlıyor; daha önce bu seviyede bir parçalanmayı tecrübe etmemiştik. Herkes herhangi bir şekilde derleyici bir iletişimden mahrum olduğu için bir tür yabancılaşma hüküm sürüyor. Sadece anlık durumları var ve bildiğiniz gibi tik tak tik tak ve bütün bu bildirimler... Heyecanlandıklarını düşünüyorlar, çünkü bu çok hızlı. Bir ağacın büyümesinin çok uzun sürdüğünü biliyorsunuz, doğanın herhangi bir türde yönünü biraz değiştirmesi çok uzun sürüyor. Sadece gittikçe yükselen kendi sesimizi dinlemek yerine doğadan bir şeyler öğrenmeliyiz. Bana göre teknikle ilgili bir sorun bu; çünkü teknik, problemleri çözüyor bilakis yeni problemler ilave ediyor. Facebook gibi bütün bu uygulamalar, yeni problemler ilave ediyor. Şimdi herkes bir şeyler yapıp onları sosyal medyaya koyabilir. Böylece asıl önemli konu merkeziliğini kaybeder. Bununla mücadele edebilmemiz bilmiyorum. Biliyorsunuz çok umutlu bir adam değilim. Eğer beni yirmi ya da otuz yıl önce yakalayıp sorsaydınız Filistinliler için topraklarını geri alıp İsrail'i yenilgiye uğratacağına dair umutlu olduğumu söyleyebilirdim. Bugün öyle düşünmüyorum. Bence bugün çok daha zor durumdayız. Şu parçalanma konusuna ekleme yapmak istiyorum. Bugün hiç kimse dünyadaki gerçek insanlık trajedisine ilgilenmiyor. Bizim durumumuz

sadece bir örnek, daha birçok örnek var. Geçenlerde Weinstein hakkındaki cinsel istismar haberiyle ilgili biriyle konuşurken bahsetmiştim. Ve ona, medyanın ne kadar berbat bir araç olduğunu söyledim. Çünkü medyanın yüzde 80'i cinsel istismar ile ilgiliydi ve biz bunları konuşurken Filistin'de birilerinin evi yıkılıyor. Tam şu anda birileri İsrail askerleri tarafından hapse tıkılıyor. Bu insanlarla kimse ilgilenmiyor sadece Weinstein ile ve Hollywood yıldızlarıyla ilgileniyorlar. Ve bu, bana göre büyük bir trajedi. Weinstein ile ilgili haberler çıkmadan önce Rohingya bölgesinde 500.000 Müslümanın evi ve köyü yakıldı, kadınlara tecavüz edildi, hamile kadınlar bıçakla kesildi. Weinstein'ın cinsel istismar haberi çıktığı zaman –çok küçük bir kısım hariç– bunları görmedik bile. Sonuçta bu dünyayla ilgili bir şeyler yanlış. Bu insanlar ile hiç kimse ilgilenmiyor. Sosyal medya oyunları veya diğer başka şeyler... Gazeteleri dolduran bu insanlar bana göre ahlaksız. Bu aptallara sadece bir şeyler daha söyleyebilirim. Bu her zaman politik bir oyundur. Mesela Hollywood'da erkeklerin kadınları istismar etmesi gibi. Bana göre problem sadece bu değildir. Hollywood'daki tüketici filmlerinizdeki gibi anlatı yapınız olursa tabi ki erkekler istismar eder, çünkü bu filmler personelin istismarına bağlıdır. Problem sadece bu da değil; bu, sadece problemin nereden geldiğini gösterir. Problem asıl tüketici anlatı yapısına sahip filmlerin senaryolarını yazan imalat makinelerinden geliyor. Sorunu en önce bu yaratıyor.

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelikli sıralaması nelerdir?*

Elia Suleyman: Hayatta mı? Soruyu ben soruyorum. Bence hayatta değil. Bence şu anda bir çeşit oksijen maskesine bağlı. Şimdi kesin olarak bir şeyler yanlış. Bildiğiniz gibi finansmanın hiç olmadığı kadar çok mesai alır hâle gelmesini kastediyorum. Sadece Türkiye'de değil her yerde. Bu benim filmim için para aradığım üçüncü yılım. Sadece finansman için üç yıl... Size, finansman sağlamak için 6 yıl uğraşan insanlardan bahsedebilirim. Bütçeler de gittikçe küçülüyor. Bildiğiniz gibi bazı bütçeler gittikçe küçülürken bazıları gittikçe büyüyor. Fakat ister 500 dolara film çekin isterse 100 TL'ye bir probleminiz var; çünkü artık insanlar film izlemeye gitmiyor. İnsanlar artık evlerinde oturuyorlar. Bana göre artık bir dönemin sonundayız. Bugün tercihler ya Amazon için bir televizyon dizisi yapmak ya da çok küçük bütçeli çok kimsenin gitmeyeceğini bildiğiniz bir film yapmaktan ibaret. Bence dünya ekonomisinin bugünkü durumu da film yapımı için işi daha da zorlaştırıyor. Çünkü burada ve dünyada olanlar ortamı değiştiriyor ve artık kimse bize, daha iyi bir dünya görmek istiyoruz bunun için film yapın demiyor. Herkes bize, büyük adamların yaptığını neden yapmadığımızı soruyor. Ayrıca büyük yapımcıların birçok kez, normal bir film yapmaya karar verirken gel dediklerini duydum. Normal film nedir ki? Bu yüzden çok umutlu değilim.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood'un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Elia Suleyman: Bildiğiniz gibi bir şeyler yapmaya devam etmek için girişimler olsa da küresel olarak politikada olanların aynısı *art house* sinemada da oluyor: Hiç kimsenin umurunda değilsiniz. Her ülkede bazen iyi kültür bakanları olabiliyor ve sinemayı canlı tutmak için bir şeyler yapmayı deniyor. Ama pek bir şey yapmıyor. Bazen siyaset kurumunda iyi niyetli biri olabilir ve şartları zorlayarak bir şeyler yapmaya çalışır ve o da sonunda bütçe kısıtlamasıyla karşı karşıya gelir. Yine marjinal gruplar kolektif olarak bir şeyler yapabilir, ancak mevzu bu değil. Sorun, böyle girişimlerin ekonomik olarak nasıl sürdürülebileceğidir. Birkaç kişinin bir araya gelip bir apartman dairesinde sinema kulübü kurması hiç de kolay değil, çünkü bunun için öncelikle kira ödemeniz gerekir. Zaten yedi sekiz kişinin bir araya gelip bir film izleyip onun üzerine tartışması kötü değil, ama yeterli de değil. Sinematek dünyası çok zor bir dönemden geçiyor. Siz de bilirsiniz, örneğin Fransa... Fransa sinemayı canlı tutmak için ulusal bir ilgiye sahip. Fransa'da sinema GSYH'ye de katkı sağlıyor. Fransa'da bile önceleri ön alım yapan bazı kanallar ön alımı durdurdular; çünkü daha fazla ticari çıktı istiyorlar. Kanal yöneticileri daha çok para kazanmak istiyorlar; çünkü kanalların sahibi olan uluslararası şirketlerin baskısı altındalar. Sinematekler hâlâ orada ama bence iktidardakiler sinematekleri kapatmak isteseler de biraz utangaç davranıyorlar. Sinematekleri destekliyor gibi görünüyorlar, bildiğiniz gibi Fransızlar her zaman mış gibi yaparlar. Hiçbir zaman gerçekten dürüst davranmazlar; sanatı, kültürü ve sinemayı önemser gibi görünürler. Ama şuna eminim, içlerinden birinin bir şansı olsaydı tüm olan biteni durdururdu.

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalışmalara ihtiyaç var?*

Elia Suleyman: Aslında bu daha önceki soruda bahsettiğim bugünün problemiyle ilgili ama şöyle bir örnek verebiliriz: Bugün genç nesilden kaç kişi oturup bir Tarkovsky filmi izleyebilir? Veleve ki şu cep telefonu gibi küçük ekranda olsun ki şimdi herkes küçük ekranlarda izliyor? Sizin etrafınızda, iki saat oturup ekranda şiirsel görsel görmek için nefesi ve sabrı olan kaç kişi var? Hatta bugün kaç kişi yazılı şiir okuyor? Gençliğin bugün içinden geçtiği süreç, bildiğiniz gibi cep telefonu gibi cihazların egemenliği altında. Onların görsel sözlüklerinde sadece hızlı görüntüler var. Bu söylediklerimin önceki sorunun cevabına ait olup olmadığından emin değilim ama bence bütün bunlar aynı kültürün bir parçası ve bu durum pek iyi gitmiyor. Örneğin bu festival –(Uluslararası Antalya Film Festivali) sizin bilip bilmediğinizi bilmiyorum veya kendilerinin bilip bilmediğini– bir şeyler yapmaya çalışan son Mohikanlar. Bildiğiniz gibi bazı festivaller, sanki bir gemi kazasında olduğu gibi sizi kavrur. Onlar batsalar da, bir şekilde, zamanın ruhuna hayır diye-

rek hâlâ büyük ekran için üretmek ve insanların bunları izlemesini isterler. Dün, Film Forum'a Work in Progress bölümüne 80 projenin (sayıyı tam hatırlamıyorum ama büyük bir rakamdı) başvurduğunu duyduğumda, tamam bu bir umut işareti dedim. Ben insanlara her zaman ancak kendi kendimizi kurtarabileceğimizi söylerim. Eğer bir umut varsa o da sadece bu insanlardır. Çünkü bazı insanlar olanı biteni hiç umursamadan hayatlarına devam ediyor. Bazı gençlerin filmi gerçekten çok ilginç, birkaç tanesini izledim. Ben film yapımıyla uğraşan gençlerle karşılaşınca hemen bana yaptıklarınızı gönderin izlemek istiyorum diyorum. Bazıları çok iyi ve canlandırıcı bu yüzden benden çok o gençler umut veriyor.

TRTakademi: *Hem Türkiye'de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Elia Suleyman: Aslında, az önce söylediğim şey buydu. Kesinlikle zemine sağlam basmalı ve kendisiyle beraber her şeyi almaya gelen bu *tsunamiye* hayır demeye devam etmelidirler. Bu çok önemli ve benim buraya davet edilmemem sebebi de aslında bunu söylemek. Buraya sadece plajda oturmaya gelmedim. Ben yüzmem. Ben festivallerle konuştuğum zaman, önce orada bir şeyler yapmak için ciddi bir niyet olup olmadığını öğrenmek isterim. Burada kimlerin olduğunu duyduğum zaman, festival yöneticilerinden birkaçını tanıyorum, onlarla çalıştım. Ve WIP bölümü olduğunu öğrenmem yarışmaya katılmamın nedeni oldu. Çünkü bu, bana göre çok önemli ve burada sadece turistik bir festivalin değil, ciddi bir şeylerin olduğunun işareti.

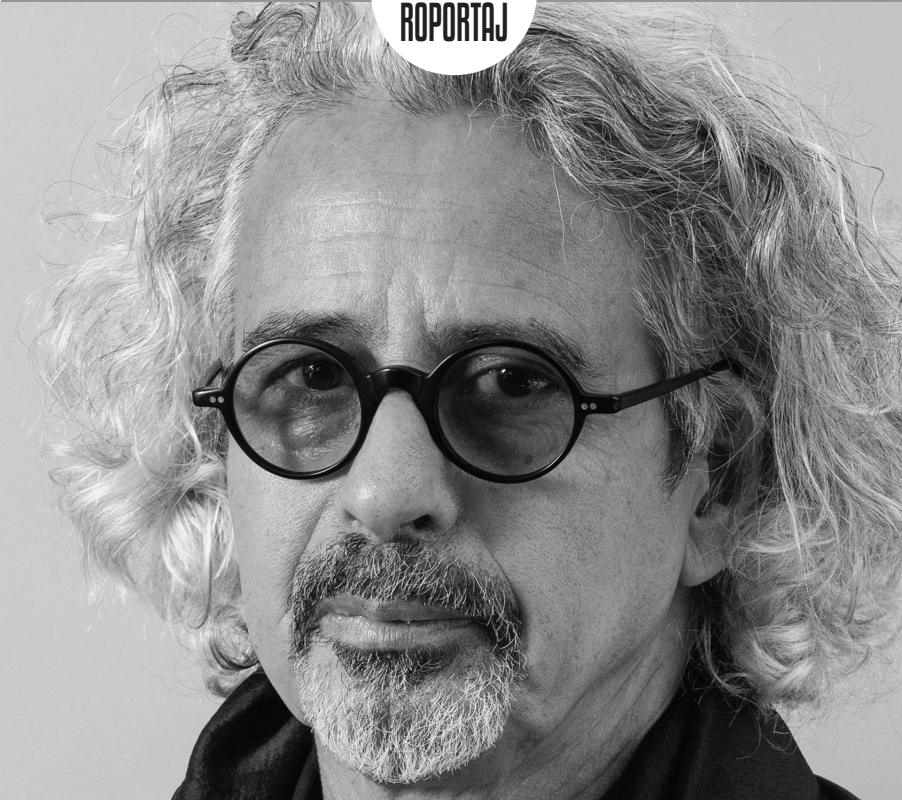
TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünmeden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Elia Suleyman: Finans derim. Şimdi finans fakat 20 yıl önce neydi? dersiniz, 20 yıl önce yaşadığım yegâne stres şüphe olmalı. Yazdığım sahnenin insanlar için bir anlam ifade edip etmeyeceğine dair şüphe. Çünkü bir film yaptığınız zaman, gidip bu filmi yapacağım çünkü buna inanıyorum duygusu içinde olursunuz. Bir filmin seyirciyle iletişime geçeceğini nasıl bilebilirsiniz ki? Bilemezsiniz. Filme koyduğunuz sizin güldüğünüz komik bir görüntüye izleyicinin de güleceğini nasıl bilebilirsiniz ki? Bilemezsiniz. Sadece buna inanmak zorundasınız ve bu bir çeşit spritüel inanç. Bu, seyirciyle kurduğunuz metafizik ilişkinin bir parçasıdır. Bunun bir garantisi yoktur. Kimsenin umurunda olmadığı bir film yapabilirsiniz. Stres bu şüpheden kaynaklanır ve bildiğiniz gibi eğer şüphemiz yoksa bir probleminiz var demektir. Çünkü benim için, film yapmanın temel direklerinden biri şüphe etmektir. Çünkü kendinizle geçimsizseniz ve kendinize çok güveniyorsanız iyi bir film yapamazsınız.

Nacer Khemir

"Filmler Birbirine Benzemeye
Başlarsa, Her Şeyi Kaybederiz"

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Nacer Khemir: Maalesef çok şey sunamıyor; çünkü gerçekten politikanın müsaade ettiği kadar daha fazlasını sunamamaktadır. Neden mi? Çünkü sinemanın var olmak için paraya ihtiyacı var. Para da her zaman aynı kişilerin elinde bulunuyor. Yönetenlerin. Yani sinemanın sorunu küçük olanaklarla da yapılmış olsa, gösterilme şansı çok az. Sinema yapmak yeterli değil. Onun ayrıca görünür olması, dağıtımın yapılması gerekiyor. Dağıtım tamamen politik olmaya devam ediyor.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Nacer Khemir: Evet. 35'lik filmde dijital geçildiğinde, erişimi hızlandırdı, çoğu kişiler için erişimi kolaylaştırdı. Artık, kamera herkesin cep telefonları oldu. Böylece, dijital, bir anlamda sinemaya erişimi popüler hâle getirdi. Bu, herkesin sinema çekebilmesi veya çekmeyi düşünmesi anlamına geliyor. Ancak, gerçek sorun, önemli filmler eskisi kadar çok para gerektiriyor. Kostümlerin, dekorların olduğu, kurgu filmi olarak nitelendirebileceğimiz filmler, yine çok para gerektiriyor.

Peki, dijital ne kaldı? Gittikçe belgeselle benzeşiyor. Küçük hikâyeler anlatmak için sıklıkla belgesel şekle dayanıyor. Bu hikâyelere yarı kurgu hikâyeler diyebilirim. Çünkü bir dram veya çoğunlukla hak iddialarıyla ilişkilendirilmiş, biraz yaşanmışlığı yeniden kurgulayan hikâyeler oldukları için. Dijital elbette hak iddia eden film tarzını destekledi. Ancak, bu işte sinema kazandı mı? Çok emin değilim.

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelik sıralaması nelerdir?*

Nacer Khemir: Hayır, işte Hollywood var, yollarına devam eden büyük endüstriler var. Görsel efektler yaratıyorlar, hikâyeler yaratıyorlar, yaratıyorlar da, yaratıyorlar. Ancak, ulusal sinemalar, oldukları yerde sayıyor.

Büyük sinema endüstrileri, Hint endüstrisi olsun, belki Koreli, inşa edilmiş hikâyelerle, daha çok biraz kurgu hikâyeleriyle ortamı besliyorlar. Diğerleri, belki biraz Fransız endüstrisi. Ancak diğerleri, dediğim gibi, sosyal, politik, insani hak iddia tarzıyla bağlantı hâlinde, ancak olanakları oldukça zayıf olmaya devam ediyor. Yine tekrarlıyorum, bir film yapmak yeterli değil. Her yerde onu gösterebilmek lazım.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood'un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Nacer Khemir: Hayır, Hollywood sineması bugün var olmadı. Yanılmıyorsam, İkinci Dünya Savaşı'ndan, belki de daha da öncesinde de vardı. Ayrıca, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Marshall planı zamanında, Amerika ne istedi? Filmlerinin vergiye tâbi olmamasını. Yani sinemanın öneminin bilincindedeler. Görüntünün önemi biliyorlar. Öte yandan, görüntüsü olmayan ülke gerçekten var olmamakta, dünyada gerçekten bir yeri bulunmamaktadır.

Sinemanın yaratıcı geleceğine ve bunun da gerekli olduğuna inanıyorum. Yoksa imgeselliğin bir anlamda yok edilmesine yol açacağız. İnsan bir anlamda patlatılan bir balon hâline geliyor, hızlı bir şekilde boşaltılan. Sinemada insani bir unsura ihtiyacı var. Yaratıcı bir sinema çekmek daha kolay. Ve ayrıca, birkaç dil, birkaç müzik, birkaç kostüm, birkaç manzara olduğuna göre, birkaç sinema, birkaç değişik sinemaya da sahip olmamız gerekir. Bu sinemaya nasıl yardımcı olabiliriz? Çok kolay. Her ülkenin okullarda, ilkokuldan itibaren sinemayı eğitimin içine alması gerekir. Sinemanın imaj sorunu boş zaman geçirmek için değil. Bu esasen görüntünün elzem olduğu bir dünyada yaşayan bir şey, insanların gerçek kaldıracı. Nitekim görüntü okulda öğretilmeli, görüntünün okulda öğretilmesi hâlinde, yaratıcı sinema için gerçek bir geleceğin olabileceğini düşünüyorum.

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalışmalara ihtiyaç var?*

Nacer Khemir: Aynısı. Eğitim. Çocukluktan itibaren, ortaokulda, fakültede eğitim. Görüntüyü, anlatımı, efsaneleri öğretmek lazım. Mesleklerinde sıkı ve diğer taraftan cahil mühendisler ve doktorlar yetiştirmememiz gerektiğine inanıyorum. Bugün, kültür bir yandan görüntüyle aktarılıyor, bilhassa doğal olarak kitapla. Ancak, yirmi birinci yüzyıl kültürü, bir görüntü kültürü, görsel bir kültür. Sinema; şiir gibi, roman gibi, insanoğluna değinen her şey gibi, resim gibi, gerçek bir duygu. Birinin bir dünyayı tasavvur etmesi gerekir, bazen bir insanı tasavvur etmesi gerekir. Formatlanmış, düzenlenmiş, ayarlanmış bir şey olmamalı. Ayarlanamaz. Bundan dolayı, herkesin özgünlüğüne doğru gidilmeli, yani bireye doğru. Bireye, nasıl desem, geleneklerine, kültürüne bir erişim ve bir özgünlük içinde hareket etmesi sağlanmalı. Her yerde gitgide gördüğümüz "haberleştirilmiş" hâlinde değil.

TRTakademi: *Hem Türkiye'de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Nacer Khemir: Hayır, jüri sorunu çok fakültatif bir sorun. Ödül kazanmak önemli değil. Hayır. Filmleri göstermek önemli. Jüri, bir film ödül almadığı için, kötü sayılmaz. Kriterler tamamen özel. Çünkü bu kişisel bir sanat. Estetiğin veya neyin güzel veya neyin doğru olduğu konusunda kesin bir tanım yok. Bu sadece bir yaklaşım. Ve kimin kazandığını bilmek önemli değil. Sorun, festivallerin tek tip formatta olması, birbirlerine benzemeye başlaması, Berlin veya Cannes'a benzemesi. Festivaller çeşitlendirilmeli. Her festival kendi kişiliğini bulmalı ve sinemanın değişik bir alanına hitap etmeli. Yani dünyadaki tüm sinemalar, filmler birbirine benzemeye başlarsa, her şeyi kaybederiz.

Festival, sinema için ne anlam taşıyor? İşte, o bir vitrin, onu göstermenin bir yolu. Ama ne yazık ki şimdi, jüriden daha önemli olan programlayıcı. Programlayıcı, daha gösterişli, daha sarsıcı, daha şiddetli, daha politik temalar etrafında sesini yükselten, vs. filmleri seçme eğiliminde olabilir. Bu bir tuzak ve herkes bu tuzağa düşebilir. Yani bu tuzak sinemayı hataya düşürebilir ve daha çekingen, büyük, gösterişli hareketlerde bulunmayan ancak gerçek olan filmleri, küçük filmleri göremeyebiliriz. Sorun şu ki, medyalar sinemanın bir kısmını yok etti. Yani medyaların neleri ele aldığına, neleri kanıtladıklarına, mesela göçe, savaşa, yapıyoruz. Sinema, medyadaki temalara bağlanmış durumda. Bir yerde kendi alanını terk etti. Sinemanın medyaların sadece bir dublörü hâline gelme tehlikesi var.

TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünceden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Nacer Khemir: Benim için en zor aşama, filmi gerçekleştirmek için parayı bulmak. Çünkü parayı bulabilmek için, konunun birçok kişinin hoşuna gitmesi lazım. Ancak, bir senaryoyu, bir konuyu değerlendiren insanlar, genellikle para insanları. Hangi konuyla para kazanacaklarını düşünüyorlar. Eğer dramatik, politik, insani bir tema onlara sunmazsanız, onlar para kazanamayacaklarını düşüneceklerdir. Nitekim onlar "kazançlı" olarak niteleyebileceğim temalar arayışındalar. Avrupalı yapımcıların veya diğerlerinin finanse edebilecekleri, hangi konuların Avrupalı ve diğer yapımcıların ilgisini çekeceğini biliyoruz. Bu da büyük bir tehlike oluşturuyor.

Ümit Ünal

"Milyonlarca İnsan
Çok Kötü Filmler Seyrediyor"

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Ümit Ünal: Ben sanatın insanın sorunlarına doğrudan çare olabileceğine inanmıyorum. Daha doğrusu, çok uzun vadede çare olabilecek bir şey sanat. Eğer sinema çare olabilseydi, Ertem Eğilmez'in filmlerinin olması lazımdı. O kadar dürüstlükten, insanlar arası iyilikten bahseden filmlerin bu topluma yol açmış olması, bence sanatın aslında çok da fazla işe yaramadığını gösteriyor. Ama uzun vadede de sanat haklı çıkıyor. Yani uzun vadede bahsedilen şeyler oluyor ama bir ilaç gibi hemen etki gösteren bir şey değil sanat. İnsanın iyileşmesini çok yavaş gerçekleştiriyor bence.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Ümit Ünal: Ben 1985'te sinemaya başladığımda bir uzun metrajı hayata geçirmek çok zor bir işti. Maliyet çok yüksekti. Kutu kutu film almanız, kamerayı, kurgu setlerini kiralamanız, kurgucu kiralamanız lazımdı. Sonuçta bir filmi ilk anda yapabilmek çok pahalıydı. Şimdi durum farklı. Hani parasızlıktan yakınan bir sinemacıya örnek olsun diye anlatayım; dün mesela Tony Kaye sahnenin ortasına bir bilgisayar, bir kamera, bir tane ufak ses kayıt cihazı koydu, "Bunlar bir film yapmaya yeterli." dedi. Ki doğru... Aslında artık iyi bir fikriniz varsa, iyi bir hikâyeniz varsa bir film yapmak için çok az şeye ihtiyacınız var. Ama bu ilk aşama için geçerli. Güçlü bir hikâyeniz varsa ilk aşamada bir kısa film parasına da bir uzun film çekebilirsiniz. Çok az oyuncuyla, bir tane yüksek çözünürlüklü fotoğraf makinesiyle video çekerek, eldeki laptopla kurgulayarak bir uzun metraj çekebilirsiniz. Olmayacak bir şey değil. Fakat sonrasında; filmin pazarlanması, dağıtımı, tanıtımı aşamalarında on milyon dolarlık filmlerle yarışyorsunuz. Orası hâlâ çok büyük bir polemik. Yeni teknoloji, filmin ilk adımlarında yapımını kolaylaştırdı diyebiliriz. Fakat ticari alana girmek istiyorsanız orası hâlâ zor. Onun teknolojiyle alakası yok. Bir yandan da ben, dijital prodüksiyonun yaygınlaşmasının büyük bir rahatlık getireceğini ve 35 mm projeksiyonda teknik aksaklıkların ortadan kalkacağını düşünüyordum. Ama bakın bizim filmi İstanbul Levent'te gayet de pahalı bir sinemanın 3 ayrı salonunda test ettik ve 3 değişik film seyrettik.

DCP projeksiyonlarda yeterli bakım yapılmıyor. Projeksiyon lambasının 3 ayda bir değişmesi lazım, değiştirmiyorlar. O yüzden bir sürü salonda filmler karanlık seyrediliyor. Adana'da bile festivalde filmlerimizi karanlık seyrettik. Burada aynı şey söz konusu. Filmlerini gösteren yönetmenler buradaki sinemanın da benzer olduğunu söylediler. Dijital sinemanın bir manada en ateşli savunucularındanım ama bu bende hayal kırıklığı yaratıyor. Maliyetinden çok herhâlde bilinmemesin-

den. Standartlar tam oturmamış durumda. Aradan 35 mm'nin tüm aksaklıkları çıkınca biz filmimizi stüdyoda yapacağız, dijitale verdiğimizde sinemalarda aynen görünecek sanıyordum. Bu olamıyor, imkânı yok, olmuyor...

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelik sıralaması sizce nelerdir?*

Ümit Ünal: En başta para... Sinema sonuçta bir yanıyla sanat, bir yanıyla endüstri... Tıpkı mimari gibi... Ciddi ihtiyaçlardan yola çıkıyor aslında. Mimari de insanların barınma ihtiyacından yola çıkıyor. Ama bunu kendi içinde sanata dönüştürebilen ender mimarlar da var... Bazı mimarlar son derece sıradan şeyler yapıyorlar ve çok zengin olabiliyorlar. Ama bazı mimarlarsa yaptıkları şeyi özel bir alan olarak düşünüp sanata dönüştürebiliyorlar. Sinemada da benzer şeyler oluyor. Sinemada da insanların hikâye dinleme ihtiyacı var. Bu da en az barınma kadar hayatın ihtiyacı... Daha doğrusu barınma, beslenme ihtiyacı yerine geldikten sonra üçüncü, dördüncü derecede bir ihtiyaç ama bir ihtiyaç... Ve bunu karşılamak için sinema endüstrisi doğmuş. Ama tıpkı mimaride olduğu gibi birçok yönetmen son derece sıradan işlerle, bazı yönetmenlerse kendilerince özgün bir dil yaratıp, bunu sanata dönüştürebiliyorlar. Sonuçta bu endüstrinin dönmesini sağlayan şey para ve insanların içindeki hikâye dinleme-anlatma ihtiyacı. Bazı insanlar da sırf hikâyelerini anlatabilmek için paradan vazgeçiyorlar. Mesala, *Sofra Sırları*'nı yapabilmek için pek çok insan ücretinin yarısını aldı. Normalde çok daha pahalıya çıkacak bir filmken biz bu filmi çok çok düşük bir maliyetle çektik. Ben dâhil hepimiz ücretlerimizde fedakârlık yaptık. Demek ki bir yandan para kazanma isteği var ama bir yandan da kendi işini yapabilmek, güzel işler yapabilmek, özgün bir şey yapabilmek ihtiyacı var.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood'un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Ümit Ünal: Sanat sineması değilimiz şeyde endüstrinin içerisinde kendi dilini bulmaya çalışan, kendi hikâyelerini anlatmaya çalışan insanların oluşturduğu bir şey. Fakat Ertem Eğilmez'in meşhur bir lafı vardır, hep onu hatırlarım: "Sanat filmi ne demek ki! Eğer bir film iyi ise sanattır zaten..."

Aslında bu "sanat filmi", "ticari film" ayrımı da çok bulanık. Yine mimariden örnek verecek olursak, çok pahalı büyük bir bina da aynı zamanda sanat eseri olabilir. İlla her sanat filmi çok küçük bütçeli olacak, fazla seyirciye hitap etmeyecek diye bir kural yok. Bizde "Ruhların Kaçışı" diye gösterilen *Spirited Away* filmi, Japonya'da uzun zamanların gişe rekorunu kırmış ama dev bir sanat yapımı aynı zamanda. Berlin'de de Altın Ayı almıştı. Dolayısıyla bu ayrım da çok bulanık bir ayrım.

İnsanlar bir şekilde hikâye dinlemeye, hikâye anlatmaya devam edecekler. Sine- ma bir gün ölebilir. Yerini bambaşka bir sanat formu alabilir. Herkes televizyona geçebilir ya da televizyon ölebilir. Herkes üç boyutlu başka bir şeye geçebilir. So- nuçta temel ihtiyaç aynı kalacaktır. İnsanların hikâye dinleme ve anlatma ihtiyacı hep devam edecektir.

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalış- malara ihtiyaç var?*

Ümit Ünal: İşte bu en başta bahsettiğim sanatın iyileştirici etkisinin uzun süre- li olması... Van Gogh resimlerini satacak koleksiyoner bulamıyormuş. Resimleri para etmeden fakirlik içinde bir odada ölmüş. Ama şimdi Amsterdam'da kendi müzesi var. Onun adına açılmış dev bir müze... Bütün yapıtları dünyanın dört bir yerinde modern sanat müzelerinde sergileniyor. Zaman alacak bir şey bu... Dev eğitim programlarıyla şu an düzen değişse ve seyirciyi eğitmeye başlasak yine de 50 yıl alacak bir şey. Dolayısıyla bunu zamana bırakmaktan başka bir çare yok. Be- nim başladığım sıralarda sinema seyircisi sinema salonlarına gitmiyordu. 1985'te çok çok az bir seyirci sayısı vardı. Şöyle söyleyeyim, *Ah Belinda* gösterildiği yılın rekorunu kırmıştı. 200 bin civarı izleyici, yılın rekoruydu. Şimdi bir film için düşük sayılan bir rakam bu. Bugün seyirci filmlere daha çok gidiyor. Ama ben bu kez de seyircide bir beğeni düşüklüğü ve genel bir cehalet seviyesinin yükselişini gözlem- liyorum. Yığınlar çok kötü filmleri beğeniyorlar. Bir yandan festivaller dolup taşı- yor. Türkiye çapında kendini yetiştirmiş, güzel film seven, güzel kitap seven her- hâlde 100-150 bin kişilik bir kitle var. Ama geri kalan milyonlarca insan çok kötü şeyler okuyor, çok kötü filmler seyrediyor. Bu nereye varacak ben de bilmiyorum.

TRTakademi: *Türkiye'de "Başka Sinema", "Öteki Sinema", "Alternatif Sinema" vb. alternatif oluşumlar var. Ticari kaygıdan uzak, sanat içerikli girişimler. Bu oluşum- lar sinemamız için ne gibi imkânlar sunabilir?*

Ümit Ünal: Bunlar –ufak dağıtımcılar ve alternatif dağıtımcılar diyelim– 150-200 bin kişilik seyirciye hitap eden oluşumlar... En azından bu kitlenin istedikleri bir filmi bulabilmelerini sağlıyorlar. Hem seyirci açısından hem film yapanlar açısın- dan daha erişilebilir ortamlar sunuyorlar. Ama doğası gereği daha küçük boyutlu kalıyorlar. Türkiye'de bu oluşumların, örneğin *Düğün Dernek* gibi filmlerin erişimi- ne ulaşmasına imkân yok.

TRTakademi: *Hem Türkiye’de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Ümit Ünal: Festivaller de alternatif dağıtım yolları gibi, bazı filmlerin gösterime çıkmasının ve ilgi görebilmesinin tek şansı. Bazı filmler festivaller olmasa belki hiç seyirciyle buluşamayacak. Seyirciyle buluştuğu zaman ilgi görüyor ve belki başka dağıtım yollarının da kapısı açılıyor. Ama işte festival olmasa onu başaramayacak. Ben kendi filmlerin açısından düşünürsem; festivaller olmasa, *Dokuz*’un kolay kolay seyirciyle buluşması imkânsızdı. *Ara* için de aynı şey söz konusu. Ama sadece benim için değil, Nuri Bilgi Ceylan’ın ilk yıllarını düşünürseniz; *Mayıs Sıkıntısı*’nın festivaller olmasa seyirciyle buluşması yine çok zordu. Zeki Demirkubuz’un ilk filmi *Çim de...* Bunlar büyük isimler... Seyirciye ulaşabilirler ama Zeki Demirkubuz’un, Tayfun Pirselimoglu’nun, Derviş Zaim’in filmleri, festivaller olmasa kendilerine bir yol bulamazlardı. Onun haricinde bence günümüzde artık filmlere ulaşmak o kadar da zor değil. İsteddiğiniz filmi internetten bir şekilde bulabiliyorsunuz. Çok çok marjinal bir film olmadıkça istediğiniz filme korsan kanallardan da olsa ulaşabiliyorsunuz. Film festivalleri insanları bir araya getirmek açısından çok önemli. Seyrettiğiniz bir filmin yönetmenini görmek ve onunla konuşabilmek olanağı bulabiliyorsunuz. John Morrissey, Tony Kaye... Bu festivalin onları getirebilmesi master class (ustalık sınıfı) düzenleyebilmesi, onların Malatya’ya gelmiş olmaları, bence çok büyük bir olay! Türk medyasında büyük yer bulmadı ama çok sevdiğimiz bir yönetmenle tanışmak büyük bir imkân, bu da ancak festivalde olabilecek bir şey. Mesleği sinema olanları uluslararası planda bir araya getirebilmek açısından festivallerin çok önemli bir işlevi var.

TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünceden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Ümit Ünal: Benim için yazma ve para bulma aşamaları. Yazmak tek başına yapılan bir şey. Kendi hikâyelerimi kendim oluşturmaya çalışıyorum. Hikâye uyarlamayı benimsemiyorum. Özgün hikâyeler bulmaya çalışıyorum. Tabi ki uyarlama yaptığım işler de var. Ama çoğu özgün. Yazma aşaması en çok acı çektiğim dönem. Tek başına kafadaki hayaletlerle boğuşuyorsun, ondan kurtulduğum zaman çok rahatlıyorum. Sonra para bulma aşaması! O da çok zor tabi... Bazen bayağı uzun zaman alabiliyor. *Sofra Sırları*’nın para bulma kısmı 3 sene sürdü mesela. Ama ondan sonraki her aşama bence büyük zevk. Set, kurgu, seslendirme, festivaller... İki aşamayı geçtin mi gerisi tamamen zevk... Dans etmek gibi bir şey...



Hallelujah, King Vidor, 1929

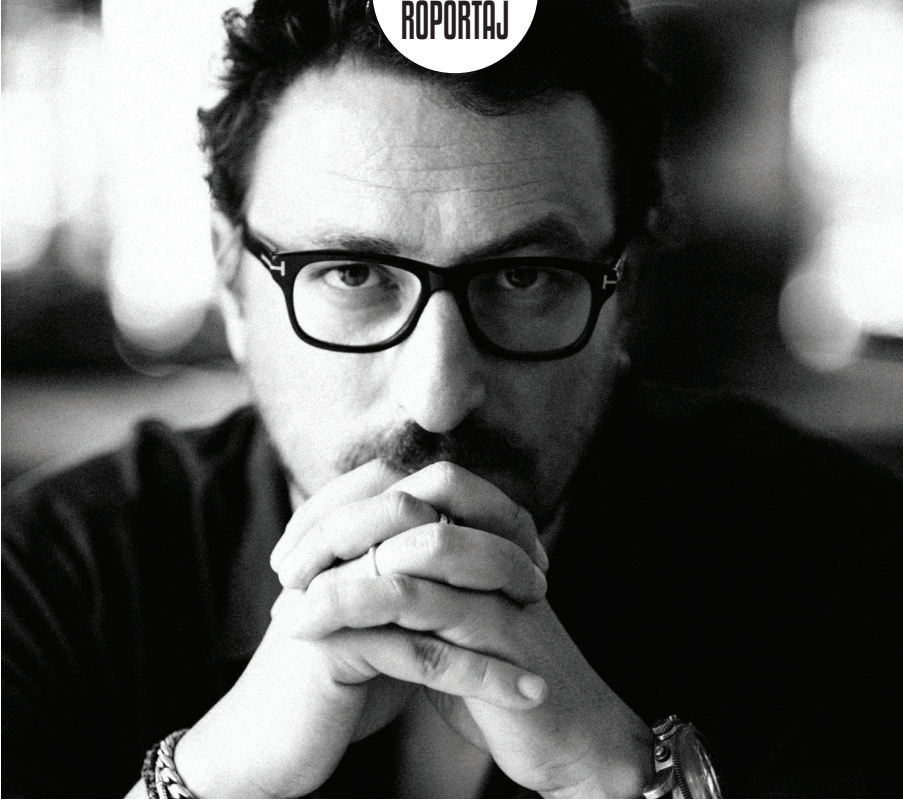
TRTAKADEMi

ISSN 2149-9446 | Cilt 03 | Sayı 05 | Ocak 2018 | Sinema

Onur Saylak

“Film Yarıştırma Kavramına Karşıyım”

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Onur Saylak: Ben filmimden yola çıkayım. Bizim filmimiz Hakan Günday’ın *Daha* adlı romanının uyarlaması ve bu kitap 2012 yılında yazılmış 2013’te de basılmış ve burada Hakan mültecilik kriziyle ilgili bir konuyu ele almış. Fakat tabii geçen 4 yıl içinde, öyle şeylere şahit olduk, öyle şeyler yaşadık ki, Hakan’ın kitabı bile çok masum kaldı. Bir başka perspektiften özellikle filmin Avrupa’daki izlenimlerinden, eleştirilerinden şunu anlıyoruz ki gerçekten konuya çok yabancılar, geliştiğini iddia eden toplumların televizyon ekranlarından sadece rakam olarak duydukları şeylerin insana dair olduğunu ve her birinin kendi spesifik hikâyesi olduğunu anlatabiliyor olmaktan da çok gurur duyuyoruz. Yurt dışında herkes bana “Bu kadar sert film, bu kadar dehşetli film falan” dediklerinde onlara diyorum ki “Siz gerçekleri görseniz, bu bir kurgu sonuçta” ve ikinci özelliği de şu; onlar hep entegrasyon üzerine filmler ve yazılarla uğraşıyorlar. Olayların yalın gerçekliğiyle ilgili film belki de ilk kez gördükleri için de şaşırıyorlar. O insanların yaşadığı dramı, o insanların içinde bulunduğu çaresizliği, umutsuzluğu gördükleri zaman her salonda aynı tepki oldu. Türkiye’de de aynı şey oldu. Herkes olduğu yerde oturup kalarak kafalarında bir sürü soruyla dışarıya çıkıyor olması kadar mutluluk verici bir şey yok ve bu da tabii ki işte çağımızın krizlerine vesairelerine sanatın, sinemanın, yazının, edebiyatın, şiirin neler katabileceğinin çok güzel bir örneği olduğu için buradan anlattım.

Çünkü Türkiye’de de o olay öyle. Sonuçta sadece teknede karşıya geçenlerden kaç kişi boğulduğunu biliyorsun; ama Aylan’ın fotoğrafı kadar gerçek ve sert, dehşet verici bir şey olabilir mi? Yurt dışında hep söylediğimiz bir şeyi burada da söylemek bence gerekli. Bu durum bir sonuç. Bu durum bir sonucun eseridir. Bu sonuçta geliştiğini iddia eden ülkelerin diğer ülkeleri baskı altına alarak, öz kaynaklarını ellerinden alarak kendileri için kullanmaları sonucu oluşan atmosferin yansıması. Yoksa hiçbir insan, emin olun, bulunduğu yerden başka bir yere durduk yere, sonucunun ne olduğunu bilmeden yürümez, hareket etmez. Öyle çaresiz, umutsuz durumdalar ki ve o bota binmekten başka yapabilecekleri bir şey yok. O botun sonunda ne olacağını da bilmiyorlar ve o yolculuk bir ölüm yolcuğu. Mesela bizim filmde sağ olsunlar 130 kadar Suriyeli göçmenle çalışma fırsatımız oldu ve bizim bir dalgalar sahnemiz var belki görmüşsünüzdür o gün herhâlde en dehşetli anıydı tüm filmin. Çünkü hiçbiri yüzme bilmiyormuş, düşünün o hâlde insanlar o teknelere binecek kadar çaresizdi. Korkunç ve bunları da gösterebiliyor olmak çok güzel bir şey.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Onur Saylak: İki yönden bakılabilir bu olaya. Birincisi; artık herkes kaydeden cihazlara ulaşabiliyor: Hem ses hem görüntü. Bu da üretimin fazlaşması ve rahatlaması anlamına geliyor. Ama bir yandan da nitelik tartışması yapılabilir. İkincisi de biliyorsunuz dijital platformlarda filmler gösteriliyor. Amerikan menşeli şirketler, çok büyük, tanınmış yönetmenlerle film yapıp sadece internette gösteriyorlar. Bu ne kadar işler bilmiyorum. Salonun birlikteliği, o düşünce akışına hep beraber girebiliyor olmanın özelliği, bence çok büyük ve büyüleyici bir şey. Bir de evde küçük bir ekrandan izlemek ile büyük bir perdede kalabalıkla izlemek arasında bence dağlar kadar fark var. Her ne kadar şu anda popüler olsa da böyle şeyler yapmak ne kadar ilerler bilmiyorum. Tabi başka taraftan bakarsak da üç boyutlu gözlükler çıktı biliyorsunuz. Sanal gerçeklik üzerine çalışmalar var. Her festival özellikle yurt dışında sanal gerçeklik denilen mecraya doğru itiliyor. Üç boyutlu sinemalarda gözlük takıp 360 derecelik bir izleyici deneyimi yaşatmayı planlıyorlar. Bunlarla aynı zamanda psikolojik birtakım çalışmalarında yapılması gerekir. Çünkü her insan o deneyimde ne algılar, ne hisseder, ne yapar bilmiyorum. Deneyimleyerek göreceğiz.

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelik sıralaması sizce nelerdir?*

Onur Saylak: Şöyle bir şey var ki, bizim ülkemizde daha tam anlamıyla gelişebilmiş değil, belki ana akım dediğimiz, yani her türlü seyirciye hitap eden kaliteli filmler, her ülkenin film endüstrisini ayakta tutan dinamiklerdir. Çünkü onlar çok çabuk paraya dönüşebilen, dönüştüğü içinde tekrar tekrar üretebilen şeyler. Türkiye’de bunun daha tam oturmamış olduğunu söyleyebilirim. Çünkü ya sulu komediler ya da festivallere sıkışan filmler söz konusu, seyirciyle buluşamıyorsun. Benim amacım becerebilsem tabi, iddialı konuşmayayım, bu ikisinin arasını yakalayabilmek. Hem meselesi olan hem de iyi ve izlenebilir film yapabilmek. Bunun kodları nedir şu anda bilmiyorum. Tamamen sezgisel ama işte *Daha* da denediğimiz formül hem görsel hem işitsel hem senaryosal şu anda seyircide iyi tepkiler topluyor. İşte, yapmak ve geliştirmek istediğim bu.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood’un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Onur Saylak: Elbette bağımsız sinema yapmanın çok zor yanları var. Arkanızda dağıtımcınız yok. İsteddiğiniz yaratıcıyı gerçekleştirecek paranız yok. Ancak, bazı şeyler bunlara bağlı değil. Mesela bütün büyük üretimler yanında geçen sene *Moonlight*

diye bir film Oscar aldı. Sonuçta bu iş, para kazanmak için de yapılabilir, bir şey, bir dert anlatmak için de yapılabilir. Sanırım ikisi de akıp gidecek Hollywood’un hegemonyasını kırmak gibi bir şey biraz zor. Ben hep iddia ediyorum aynı filmleri Türkçe çekin izletemezsiniz. Çünkü artık yılların getirdiği, bilinçaltında işlenmiş İngilizce var, birtakım imgeler var. Bunlar olmadan bir filme iyi diyemiyoruz artık. O yüzden hep benzerini yapmaya çalışıyorsun. Hâlbuki iddia ediyorum bir işçiyle bir temizlikçinin romantik komedisini yapsan işte o Türk filmi olabilir. Bilmediğimiz insanların bilmediğimiz hayatlarıyla ilgili filmler yapmaya kalktığımız için hep “mış” gibi filmler üretiyoruz. O yüzden de ana akım bir türlü oluşturamıyoruz. Geri dönün *Selvi Boylum Al Yazmalım* gibi olağanüstü, hâlâ oturup ağladığımız çocuklarımızın bile izleyip ağlayacağı müthiş filmler yapabilmek varken hep böyle birinin benzeri birinin kopyası filmler yapıyoruz. Hatta eleştiriler bile şöyle yapılır ve ben bu tarzı korkunç bulurum bilmem ne gibi film, bilmem hangi yönetmen gibi, Amerikan gibi Amerikan prodüksiyonu gibi... Bu bana bir yapıta söylenebilecek en utanç verici şeyler gibi geliyor. Neden bizden olmasın? Neden bu topraklardan olmasın? Neden Türk sineması olmasın?

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalışmalarla ihtiyaç var?*

Onur Saylak: En basiti kendimden yola çıkayım festivaller çok önemli; çünkü ben Ankara’da okurken Ankara Film Festivali’ne giderdim ve beyaz geceler yaparlardı. Gece seansları koyarlardı ve o zaman büyük sinemalar vardı. Biz bütün üniversite, 400 kişi tüm arkadaşlar toplanır giderdik. Mesela ben Cubrick’in *Otomatik Portakal*’ını ilk kez orada izlemiştim. Genç yaştaki kitleyle özellikle bu gibi temasları sağlayabildiğimiz zaman emin olun her zaman sinema var olacaktır. Bu, tıpkı nasıl küçükken dinlediğiniz bir grubu ömür boyu dinlemenize benzer. Çünkü o size bir şey hissettiriyor. Sinema artık her yerde ve bu bir yandan avantaj bir yandan dezavantaj. Televizyonu açtığımız zaman da çok rahat ulaşabiliyorsunuz; bilgisayarınızı, telefonunuzu açtığınız zaman bile izleyebiliyorsunuz ve artık izleyememek diye bir şey kalmadı. Seyir kültürü artık böyle gelişecektir. Elbette burada yine nitelik önemli. Nasıl filmler yaptınız o kadar kritik ki. Üreticilere, sinemacılara yani yaratım sürecindeki herkese çok büyük görevler düşüyor. Çeşitlilik lazım bir de Türkiye sinemasına. Korku filmi yok, romantik komedi yok, komedi bence hiç yok. Komedi yaptığını iddia edenlere şunu söyleyebiliriz: Peter Sellers filmini izleyin aradaki farkı çok net göreceksiniz. Çünkü drama denen şeyi öğretmek lazım. Bizde drama deyince dram zannediyorlar. Komedi de bir dram, korkuda bir dram vardır. Bunlar dramının çeşitleri. Bunları anlatabilmek için bunların iyi örneklerini sergilemeye uğraşacaksınız ki seyirci fark edebilsin. Tıpkı Londra’daki tiyatro kültürü gibi bir kültür oluşturmak lazım. Orada küçük, 5 yaşında tiyatroya gidiyor; hayatı bo-

yunca orada çok iyi prodüksiyonlu oyunlar izlediği için iyi kötü beğenisi geliyor, mesele bu.

TRTakademi: *Türkiye’de “Başka Sinema”, “Öteki Sinema”, “Alternatif Sinema” vb. alternatif oluşumlar var. Ticari kaygıdan uzak, sanat içerikli girişimler. Bu oluşumlar sinemamız için ne gibi imkânlar sunabilir?*

Onur Saylak: Bir kere birçok film gösterim alanı bulamıyor; çünkü sinema salonları önce ticari noktadan yaklaşıyor. Kimsenin hadi ben senin filminin gösterimini yapayım. Az izlense de yapayım dediği yok. Varsa da yeni yeni oluşuyor ve onlar da o kadar büyük bir özveriyle yapmaya çalışıyorlar. Çünkü iyi ürünleri seyirciyle buluşturmak diye bir şey yok. Yurt dışında cinematech’ler var. Fransa’da var. Almanya’da var. 24 saat film sürekli film veren sinemalar var. Burada da belki belediyeler, belki valilikler böyle bir gösterim alanları kurabilseler harika olur. Mesela Avrupa’daki kasabaları gördüğünüz zaman çok basit şeylerle çok iyi işler yapıyorlar. Alışveriş merkezi, eğlence merkezi, bir kültür merkezinde sadece bir salonu bu iş için kullanabilirsiniz. Bunu yaptığınız zaman yıllar içinde bu seyirci oluşacak. O filmleri izlemek isteyen o filmlerle birlikte var olabilenler olacak. O zaman bu mecra gelişecek, artacak. Ülkemizde biz yıkmayı çok seviyoruz. Sürekli yıkıp yenisini yapıyoruz. Yollara bakın sürekli tekrar tekrar yapılır. Mesela Prag’da bütün şehir içi Arnavut kaldırımı ve ben bir kere gittiğimde Arnavut kaldırımı yeniliyorlardı. Oradaki bir beyefendiyle sohbet ediyorduk ve neden Arnavut kaldırımı diye sordum. Cevap olarak “Biz o kadar zengin değiliz ve sürekli yenileyemeyiz. Bir kere yapıyoruz 30 yıl kullanıyoruz.” dedi. Yani mesele her alanda düşünümlüp taşınılmış, temelleri sağlam atılmış, gerçekleştirilebilecek yapılar oluşturmak.

TRTakademi: *Hem Türkiye’de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Onur Saylak: Çok net söylüyorum ben film yarışırma kavramına karşıyım. Sanat eseri yarışırılır mı? Film yarışırılır mı? Kime göre? Neye göre? Bence festivalde gösterim olması gerekir. Senin zaten festivale katılabiliyor nitelikte film yapıyor olabilen büyük ödüldür. Bu seçkinin içerisinde olmak yeterli olabilmek müthiş bir şeydir. Festivalin anlamı bence paylaşmaktır ve aynı seviyeyi yaşamış, aynı süreçten geçmiş yönetmenlerin, oyuncuların, seyircilerin birbiriyle buluşmasıdır ve sinema kültürünü oluşturmaktır. Ödül almak, vermek bana çok tuhaf ve anlamsız geliyor; çünkü o zaman yaratan insanları başka bir yere sıkıştırıyorsunuz. Sinema parayla yapılan bir şey ve o paraya birçok insanın ihtiyacı var; çünkü çok zor şart-

larda yapıyorlar. O zamanda festival ödülleri bir arzu nesnesi hâline getiriyorsunuz. Böyle olmaması gerekiyor.

TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünceden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Onur Saylak: Birincisi fikri bulmak ve bu fikrin sağlamasını yapmak. Bu çok uzun bir zaman alıyor. Burada hiçbir zaman emin olamıyorsunuz. Yani sonuçta çok büyük bir işin içine giriyorsunuz ve bu hiçbir zaman için kısa süreler almıyor, hep uzun süreler alıyor. Bir kere fikri bulmak, o soruyu yakalamak, yani ne anlatmak istediğinle ilgili bir fikrin olması gerekiyor. İkincisi senaryo aşaması. Senaryo aşaması da tabi çok yine uzun süren ve çok tartışmalı geçen bir şey, çünkü alternatifler var. Yani birçok noktadan birçok yerden anlatabiliyorsunuz. Daha sonra bunun görselini oluşturmak. Tabi her şeyden önce prodüksiyon denen filmi gerçekleştireceğiniz maddi koşullara ulaşmak. Bu, en zoru, asıl sinemacılar için söylüyorum; çünkü özellikle fonlar çok sınırlı, kısıtlı ve herkes ulaşamıyor. Bu konuda bizim formülümüz birtakım yapımcılarla birlikte bu yola çıkmak. Bu, ülkemizde yeni bir formül ve umarım başarılı oluruz. Elbette oyuncu seçimi büyük sorun. Burada benim oyuncu olmamın getirdiği avantajlar var elbette.

Fadik Sevin Atasoy

"Kadın Sinemasını Güçlendirmek
Gerekıyor"

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Fadik Sevin Atasoy: Sinema, farkındalık yaratabilmek için geniş kitlelere ulaşmak adına, en çabuk, en hızlı ve en etkili yöntemlerden birisi. Televizyondan farklı olarak teknik ve çok fiziksel bir şey var. Size daha geniş bir görüntü verildiği için, onun altında bir nevi psikolojik olarak eziliyorsunuz. Böylece size gösterilen şeyi kabul ediyorsunuz. Dolayısıyla biz büyük beyaz perdede sunduğumuz şeylerle, istersek zihinleri kilitleyebiliriz, istersek farkındalık yaratabiliriz. Bu yüzden nasıl kullanılacağına, edebiyle, ahlakıyla, onuruyla doğru karar verilmesi gereken sanat diye düşünüyorum. Bu da herhâlde bu soruyu açıklar. Çünkü krizleri ve düşünce sorunlarına, bir kitap aracılığıyla, bir eser aracılığıyla nasıl özenle yaklaşırsak aynı şeyi sinemada da yapmak zorundayız, hatta sinema hepsinden daha güçlü. Bir salon içine giriyorsun ve aslında bir bilgi ve görüntü bombardımanına gönüllü olarak tutulmaya izin veriyorsun. Özüne baktığın zaman oyuncuların bir araya gelip bir hikâyeyi anlattığı bir dal. İnsanın hikâye anlatması, ilkel dönemlerden beri var. Sinemanın en büyük gücü de zaten bu. Bir hikâye aracılığıyla bir felsefeyi, bir cümleyi kurabilme özgürlüğünün olması.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Fadik Sevin Atasoy: Şöyle söyleyeyim, video oyunları ne tat veriyorsa dijital teknolojinin geliştirdiği şey de aynı tadı veriyor. Hiçbir zaman, insanın hikâye anlatması teknik bir şekilde daha ileriye götürülemez. Ancak, insanın temelindeki o hikâye anlatma yetisi yüksekse, o zaman bir yere gidebilir. Çok ciddi bir değişim beklemiyorum. Ancak, şunu bekliyorum sinema salonlarının maalesef kapatılacağına inanıyorum. Bunun dijital teknolojiyle alakası yok. Artık insanlar evlerinde Netflix ya da alternatif platformlarda filmler izleyebildikleri için, daha da tembelleşti. Dolayısıyla sinema ritüeli gittikçe azalıyor. Youtube dizileri üretiliyor. Bence olmalı da hiç engel değil kesinlikle herkes istediği platformda istediği şeyi üretsın, ama sanatı popüler kültürden ayıran bir şey vardır ve sinema derinlik ister dolayısıyla da bir sanattır. Ama diğerleri bence daha çok popüler kültür örnekleridir.

Seyirci seçmeye başlayacak ya buradayım ya buradayım diye. Dolayısıyla sinema kendi kitleleriyle bir güç kazanır. Bundan seneler önce Radio Head diye bir müzik grubu Line Bar'a bedava müziklerini verdiler ve dediler ki dilerseniz bağış yapıp indirin, isterseniz bedava indirin. İnsanlar para bağışlayıp indirdiler. Dolayısıyla iyiyen kendi üretim alanında zaten sen seyirci kitleni oluşturuyorsun. Popüler kültür popüler olanları sevmeye ve izlemeye devam edecektir. Amerika'da böyledir Kim Kardashian'ı herkes izliyor ama Meryl Streep'in seyircisi hiçbir zaman ölmüyor.

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelik sıralaması sizce nelerdir?*

Fadik Sevin Atasoy: Para kaynağı neredeyse endüstriyi ayakta tutan odur. Yani yurt dışı için söylüyorum; Avrupa sineması çok daha farklı, burada daha minimal ve az bütçelere işler yapılabilir ama Amerika için böyle bir şey yok. Şu anda endüstri alanında endüstrinin kaynağı, para. Para kaynağı tükenmediği sürece endüstri de tükenmez. Bütün endüstriler için aynı şey geçerli değil mi? Üretim olmadığı takdirde endüstri gelişmiyor, üretimin olabilmesi için de kapitalin olması lazım.

Türkiye şöyle bir lükse sahip. Devlet burada hem sanatı, hem sinemayı daima destekledi. Bizim Kültür Bakanlığı gibi bir fonumuz var. Amerika'da kültür bakanlığı diye bir fon yok. Özel sermaye odaklı dolayısıyla da öyle bir fon olmadığı için sermaye, bunu bir prestij olarak görüyor. Ama bizde henüz bunu prestij olarak görebilecek entelektüelite yapısı söz konusu değil.

Avrupa'daki örneklerine bakarsak mesela Almanya'yı ele alalım Almanya da film komisyonları var, onun dışında belediyelerin kendi fonları var. Ama ülkemizde Türk film komisyonları diye bir şey yok. Bunun oluşması lazım. UK Film Council gibi, Avrupa Film Komisyonu gibi. Bizim ülkemizde de hem dünyadan hem ülke içerisinde isimlerin yer aldığı ve dolayısıyla projenin doğru değerlendirilebildiği bir yer olması lazım. O zaman sansür mekanizması ortadan kalkar; çünkü devlet ile bilirkişi arasındaki bir platform oluşturulur. Bu özel bir yapı ama devlete bağlı bir kuruluş olmalı. Çünkü UK Film Council'de devlet tarafından destekleniyor ve Oscar'a giden İngiliz filmlerin hemen hemen hepsi buradan desteklidir.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood'un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Fadik Sevin Atasoy: Eskiden Amerikan sineması kendi yağında kavrulabiliyordu. Yani dış piyasaya hiç ihtiyacı yoktu. Kendi seyircisi vardı, kendi üretimi vardı ve kendi üretimini kendi seyircisiyle paylaşıyordu. O pazar ona yetiyordu. Fakat küreselleşmeyle beraber artık o pazar ona yetmemeye başladı. Onlar da anladı ki dünyaya açılmak zorundalar. Orta Doğu, Rusya önemli bir pazar. Avrupa'yı zaten şöyle böyle elinin altında tutuyordu. Buna rağmen Avrupa'dan birkaç tane örnek aktris olarak ya da senarist olarak yönetmen olarak onlara da açılma telaşına girdiler. Çünkü market artık sadece ulusal değil uluslararası bir marketti ve bu içerikte de değişimi beraberinde getirdi. Çünkü işin içerisine Türkiye'den, İtalya'dan, Fransa'dan bireyler aktrisler ya da aktörler koymaya başlarsan hikâyeyi de evrensel kıstaslara göre anlatmak zorunda kalırsın. Artık sadece bir Amerikan hikâye-

si olamaz. Dolayısıyla burada da bir değişime gidecek, ben bunu öngörüyorum. Sundance Festivali, Tribeca Festivali gibi sinemaya alternatif platform sağlayan festivallerde az bütçeyle yapılmış bağımsız film örnekleri olmaya başladı. Eskiden böyle değildi. Büyük stüdyo filmleri hikâyeler de anlatırdı ama o çizgi netleşti artık. Ya bilim kurgu süper hero filmi yapacaksın ya da bağımsız adı altında daha düşük bütçeli filmler. Ama onların bağımsız filmleri bile 15 milyon dolar.

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalışmalarla ihtiyaç var?*

Fadik Sevin Atasoy: Avrupa'da gelişmiş bir seyir kültürü var; çünkü sinema aynı zamanda bir sanat sayıldığı için kendisi bir seyirci kitlesi yetiştirmiştir. Amerika için aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Amerika'da tam bir Recep İvedik durumu var. Yani maalesef oranın da Türkiye'den hiçbir farkı yok. Yapılması gereken önce kadınları yetiştirmek lazım çünkü çocuğu yetiştiren kadın. Çocuğu tek başına yetiştirmenin hiçbir manası yok. Bence kadın yönetmenleri ve kadın sinemasını güçlendirmek gerekiyor. Önce bilinçli bir kadın kitlesi kadın seyirci yaratmak lazım ki o kadın çocuğunu alıp sinemaya götürsün. Baktığın zaman televizyon dizilerini kadınlar izliyor. O kadınları televizyondan çekip birazcık da olsa sinema salonuna taşımak gerekiyor. Çocuktan değil kadından başlayan bir eğitim süreci çok önemli.

Eğitim seminerleri düzenlenmeli, uzmanlar, psikoterapistlerle de çalışılmalı.

Görsel sanatlarda katarsis denilen bir şey vardır ve sinemada arınma olarak kullanılır. Öfkeni arındırabilirsin. Sana yapılan sözel veya fiziksel tacizi terapistle konuşacak gücün yoktur, ama ekranda gördüğün zaman onu arındırabilirsin. Haddim olmayarak söylüyorum 5 senedir buraya gelmiyorum 5 sene sonra geldiğimde gördüğüm şey bizim sözel taciz denilen durumun farkında olmayışımız ve bunu normal karşılıyor oluşumuz. Recep İvedik gibi örneklerde de sözle taciz var, hakaret var, aşağılama var, küfür var. Buraya bir bakmak lazım. Bunun üzerinde düşünmek ve seyirciye ve seyir kültürüne buna uygun politikalarla yaklaşmak gerekir.

TRTakademi: *Türkiye'de "Başka Sinema", "Öteki Sinema", "Alternatif Sinema" vb. alternatif oluşumlar var. Ticari kaygıdan uzak, sanat içerikli girişimler. Bu oluşumlar sinemamız için ne gibi imkânlar sunabilir?*

Fadik Sevin Atasoy: Büyük bir imkân sunabilir; çünkü herkes sesini duyurabilme platformuna sahip olabilir; farklı sesleri dinlemek önemli. Yani Türkiye'de maalesef tamamen oturmuş bir sinema endüstrisi yok. Endüstri demek, sermayenin ve sürekliliğin olması demek. Televizyon endüstrisi var, ama sinemada endüstri değiliz. Onun için bizim yaptığımız her film zaten bağımsız film. Bir stüdyomuz yok

ki, böyle milyon dolarlar yatırsın da filmleri çektersin. Bizde zaten stüdyo filmi yok ve yapılan her film öteki sinema, başka sinema, alternatif çalışma zaten.

TRTakademi: *Hem Türkiye’de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Fadik Sevin Atasoy: Peyzaj mimarlığından bir farkı yok. Bu işi bu şekilde ele alıp değerlendirmek lazım. Şimdi bizim elimizde bir Türk sineması var değil mi? Bunu hangi alanda nasıl değerlendireceğiz? Bilirkişilerden bir film komisyonu kesinlikle kurulması lazım. Bilirkişilerden oluşan bu komisyon profesörlerden, sinemanın içinde olanlardan, hakikaten bu işi bilen insanlardan oluşmalı. Komisyon farklı politik görüşlerden kişilerden oluşmalı ve bir ideolojiye de hizmet etmemeli. Komisyon bir değerlendirme yaparak bağımsız filmler için hangi festivallerin olacağına nerede olacağına karar vermeli. Antalya turistik bir bölge bizim dış turizme açılmamız için ben buranın uluslararası bir festival olması gerektiğini savunanlardanım. Çünkü Antalya’da yapılan işin dünyada duyulması gerekiyor. Neden? Çünkü bize sadece sinema alanında değil, turizm alanında da eklemek getireceği için. Böyle düşünmek lazım. Sinema, sanatsal oluşumuyla beraber aynı zamanda ticari bir iştir. Bir sermaye oluşturulursa devam edilecek bir iş. Nokta şehirler belirlenir ve denir ki şu şehirde bağımsız film festivali yapılacak. Amerika’da Sundance Festivali neden Utah denilen hiç kimsenin gitmediği bir yerde yapılıyor? Burası kömür madenlerinin olduğu bir yer. Dünyanın en meşhur festivallerinden birisi olan Sundance Festivali burada yapılıyor ve bu festival olmasa oraya kimse gitmez. Yani bizim Diyarbakır’ımız Mardin’imiz oranın yanında cennet. Adamlar çok akıllı bir Sundance ile şehre istihdam sağlıyor. Bizim de nokta bölgeler seçmemiz lazım. Ülkemizin hangi bölgesinde, sinemanın hangi alanını güçlendirmek istiyorsak orada ona uygun festival organizasyonları yapalım. Screen Actors’de birkaç yıl dışında, yabancı basında bu kadar çıkan bir festivalimiz (Antalya Film Festivali) olduğunu görmedim. Bakıyorum yabancı basına acayip mutluyum. Adamlar diyor ki: “Antalya deniz kenarıymış. Fransa’nın Reviara’sı gibiymiş. Gidelim, görelim festival de var.” Kültür turizmüne böyle bakmak gerektiğini düşünüyorum.

Eleştiriler yapılmıyor mu? Dünyanın her yerinde bu eleştiriler olur. Bu, işin bir parçasıdır. Çok normal ve bunu kişisel almamak lazım. Bazen de dinlemek lazım, haklı oldukları yerler de var. Çünkü bilirkişi istiyor insanlar. İşinin ehli insanların elinde böyle organizasyonlar olsun istiyorlar.

TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünmeden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Fadik Sevin Atasoy: Her alanda... sinema kendi adına sıkıntı zaten. Şöyle söyleyeyim: Yapımcının kaynağı nereden bulduğuna bakmak lazım. Amerika'da bankalar kredi veriyor. Bizde hâlâ bankalar kredi vermiyor. Yani sinema kredisi yok. Bir bankaya vergi avantajı sağlayacak, onları teşvik edecek ve yapımcıya para vermesi için teşvik ettirecek bir sistem yok. Bu olsa endüstrileşme yolunda ilerleyebiliriz, birincisi bu. İki; senaryo anlamında ben gençlerden çok umutluyum. Hakikaten değişik bir nesil geliyor. Farklı bir nesil geliyor. Çok iyi okullarımız var artık. Çok iyi profesörlerimiz var. Sinemamız eskisi gibi 5 kişi birleşelim de film çekelim değil. Artık bunun bir eğitim gerektirdiği, farkındalık gerektirdiği anlaşıldı.

Serdar Akbıyık

"Kapitalizm Her Yerde
Bağımsız Film Çekilmesine Engeldir"

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Serdar Akbıyık: Ben aslında bir olanak olarak görmüyorum. Evet, çok olumlu bir bakış açısıyla öyle de bakılabilir; ben çözüm sunmaktan daha çok çözümsüzlük ürettiğini düşünüyorum. Çünkü sonuçta sinema bir endüstri ve endüstrinin güçlü olanı zayıf olanını yener. Ülkeler birbirini nasıl sömürürse sinemada diğer ülkeleri ve sistemi sömürüyor. Hepimizin de kabul ettiği gibi Hollywood bu işin başı. Bırakın sömürmeyi tarihi yeniden yazma, dönemi yönlendirme anlamında sinema kullanılıyor ve bu yeni olan bir şey değil. Bu yalnız teknik üstünlükle alakalı bir şey de değil. 1945'ten beri hatta Birinci Dünya Savaşı'ndan beri, hatta daha öncesinden sinema kullanılıyor bu iş için. Biliyorsunuz, Nazi Almanya'sından başlayıp Sovyetler ile devam eden bir süreç var. Bakın, Amerika'nın savaşa girmesi için halkın yönlendirilmesi projesini John Ford gibi yönetmenlere verilerek Amerikan halkı kovboy filmleri yoluyla savaşa hazır hâle getirilmiştir. Bu örnekleri günümüze kadar uzatabilirsiniz. En önemlisi de şu an bizi ilgilendiren İslamafobi. Dikkat edin 11 Eylül'den çok önce Chuck Norris döneminde, yani 80'lerde Irak'ta, orada burada Müslümanlarla savaşan bir Amerikan karakteri var. Bir dolu terörist Müslümanı öldüren Amerikan kahramanlarını biz o zamanlardan seyretmeye başlamıştık. Herkes tarihe bir çizgi çekip olayları o noktadan başlatmayı sever ya aslında öyle değil, yani 11 Eylül çok uzun zamandır başlamıştı. Onun için yazık ki bir olanak yok. Portakalı kesmek için kullandığın bir bıçakla bir adamı bıçaklamak gibi bir şey bu. Sinema şu an ne yazık ki birilerini öldürmek için kullanılıyor.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Serdar Akbıyık: O anlamda, inanılmaz bir seçenek var önümüzde. Her şeyden önce oynamayan insanları, çok ünlü yüzleri, ölmüş insanları, oyuncularını oynatabiliyorsunuz. Sadece bilgisayar marifeti ile Rogue One: Bir Star Wars Hikâyesi'nde çok ünlü iki oyuncuyu Prenses Leia ve Ölüm Yıldızı'nın komutanını oynattılar. Onun için ben çok da önemsiyorum. Herkes dijital denildiği zaman üç boyut, dört boyut, animasyona kayıyor. Ama bunlar teknik kategoriler asıl içerik olarak, derinlik olarak çok büyük etkileri var. Bu herkesi, sinema endüstrisini, oyuncularını, yönetmenleri, sinema yazarlarını da etkileyecek, belki de etkilenmeyen sadece izleyici olacak. Çünkü izleyici, bir sinefil değilse sonuçta bir bütün olarak filmi görür ne olduğunu o kadar da önemsemez, seyreder. Ancak, bizim yorumlarımıza, oyuncuysak performansımıza, yönetmensek çekeceğimiz filmin olanaklarına her anlamda etki edecek gelişmeler yaşanıyor. Bunun da sonu nereye varır bilemiyorum. Belki de üç boyutlu değil, dört boyutlu değil, gerçekten sanal filmler seyretmeye başlayacağız.

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelik sıralaması sizce nelerdir?*

Serdar Akbıyık: Dünya film endüstrisini ayakta tutan birkaç dinamik var: Bir tanesi siyasi konjonktür. Yani ülkelerin arasındaki o çekişme ve sinemayı kullanma hırsı. İkincisi izleyici potansiyeli. Biliyorsunuz bunlar da birbirine bağlı şeyler. Artık insanlar edebiyatı, dünyayı, felsefeyi ne romandan, ne resimden, ne de tiyatrodan algılıyorlar. Bunlar artık sinemada vücut bulduğu zaman bir değer kazanıyor. Bir roman yazıyorsanız o sinemaya aktarılıyorsa çok daha farklı bir boyuta geçiyor. Gelineen noktada bir şey değer kazanacaksa mutlaka sinemayla irtibatı olmak zorunda gibi geliyor bana.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood'un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Serdar Akbıyık: Olay şu; bağımsız bir toplum, bağımsız bir sinema çekebilir. Herkes diyor ki Amerikan bağımsız sineması çok güzel. Bence de çok güzel ve seyrettiğimde çok zevk alıyorum. Ancak, aslında Amerika bağımsız değil, Amerikan bağımsız bağımsız değil. Amerikan entelektüeli veya dünya entelektüellerinin gazını almak için, Hollywood'un sadece yığınlar üzerine etki etmediğini, entelektüel sınıfı da kendi komutunda tuttuğunu gösterebilmek için yapılan bir şey. Benim için bağımsız film nedir biliyor musunuz? Mesela Türkiye'den genç bir çocuk, büyük kapitallerle ilgisi olmadan tamamen yaratıcı özülle bir senaryo yazar, oradan buradan bulduğu parayla çok da ucuza bir film kotarır. Tamam sinema çok pahalı bir sektör, ama inanın özünde bazen beş kuruş para harcanmış filmler bile bir başyapıt olabilir. Çünkü, kapalı alanda, sadece diyalog üzerine, felsefe ve anlayış üzerinden çekilen filmler var. Bunlar bizi birçok filmde daha fazla etkilemiştir. Bu bağımsız filmdir. Ama tutup da Amerikan bağımsız filmi dedikleri, kendi festivali olan çok büyük kapitallerin döndüğü, ayrıca büyük şirketlerin yan şirketlerinin ürettiği veya büyük bir oyuncunun "Robert Redford gibi" kurduğu böyle bir sistemden bağımsız film çıkmaz. Bu Hollywood'un suçu değil, kapitalizmin suçu. Hollywood'u da kapitalizm gibi görüyorsunuz, Hollywood'unda suçu diyebilirsiniz ama kapitalizm sadece Hollywood'la sınırlandırılmaz. Kapitalizm her yerde bağımsız film çekilmesine engeldir. Bağımsız film diye seyrettiklerimiz bir rüyadır diye düşünüyorum. Bizim gazımızı alıyorlar. Artık o bağımsız filmler, o sınırlandırılmamış hayaller, onların peşinden koşan insanlar, bence geride kaldı veya üniversiteli genç çocukların yüreğinde veya hayallerinde kaldı derim ben. Çünkü artık yapabilmeleri çok zor.

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalışmalarla ihtiyaç var?*

Serdar Akbıyık: Şimdi, bu söyleyeceklerim bence bütün dünya için geçerli ama bizim ülkemiz için daha geçerli. Bu kadar yönlendirme var, tarih yeniden yazılıyor, istedikleri gibi toplumu/kamuoyunu yönlendiriyorlar, şekillendiriyorlar, gelecek olaylara hazır hâle getiriyorlar, tepkilerini önceden alıyorlar diyoruz; ancak, buna karşı silahlarımızı kuşanmıyoruz. Bütün bunları söylediğimiz zaman bence toplumun da bizim de kendi silahlarımızın olması lazım. Yalnız Türkiye için de söylememek lazım. Bütün toplumlar için bu konuda silah bence film okuyabilmektir. O filmleri okurken bunları görmek istemeyen yığınların önüne açık bir şekilde ortaya koyabilmektir. Bunu görmek istemiyorsun, bundan zevk almak istiyorsun al! Ama bunu bilerek al, bunu gör ve ondan sonra devam et. Zaten hepimiz sonuçta kot giyiyoruz, bunu kullanmadan yaşayamayız, hele benim gibi bir sinema eleştirmeni bunu zikretmeden hayatta yaşayamaz, bunu kabul ediyorum. Ama gör, görmen lazım. Bilerek yediğin kazığın farkında olman lazım. Toplumlari uyu-tuyorlarsa, toplumlari uyandırmak da birilerinin görevi ve bende kendime görev olarak bunu biçiyorum.

TRTakademi: *Türkiye’de “Başka Sinema”, “Öteki Sinema”, “Alternatif Sinema” vb. alternatif oluşumlar var. Ticari kaygıdan uzak, sanat içerikli girişimler. Bu oluşumlar sinemamız için ne gibi imkânlar sunabilir?*

Serdar Akbıyık: Bu oluşumları önemsiyorum. Bu oluşumlar bir toplumda olmalı. Yani sinemanın sivil toplum örgütleri diyebilirim. Çalışma hayatında sendikalar vardır, çeşitli örgütler vardır bilirsiniz. Bu örgütler olmalı ama bu örgütler bağımsız olmalı. Bu örgütler bir “kliğin” parçası olmamalı veya klik oluşturma göreviyle ortaya çıkmamalı. Siyasi gözlüğünü takıp, sadece kendi inandığı yolda çekilen filmleri destekleyip diğerlerini bırak desteklemeyi, önünü tıkmak için çaba sarf etmemeli. Sinemaya dair, planı dışında bir planı olmamalı ve tek amacı sinema olmalı. Bütün sinemanın topyekûn önünü açmak zorunda olan örgütler bunlar. Türkiye’de böyle mi? Ben öyle olduğunu sanmıyorum. Türk sinemasının entelektüel sınıfında inanılmaz bir klikleşme olduğuna inanıyorum. Bunları tabi kanıtlayamam ama var. Belirli kalıplarda düşünmediği için hiç yardım alamayan, salon bulamayan arkadaşlarımız var, bunları biliyoruz. Türkiye’nin böyle bir kapışmaya gücü yok. Çünkü bu toplumda bazı şeyler parçalanmış durumda olduğu için üreten kesimler tamamen yok sayılır. Böyle bir çarpıklıktan da tabii işte bu korku filmleri, bu komedi filmleri çıkar. Özünde bunlara da karşı değilim ama karşı olduğum şey şu: Bu filmler bir şey söylemeyen ne ona uyan ne de buna uyan filmler. Amaç para kazanmak ve iki tarafa da yaranmak, iki tarafın da tepkilerin-

den kurtulmak için hiçbir şey söylemeyen filmler bunlar. Bahsettiğimiz oluşumlar sinemanın önünü açmak, bağımsız yapımlar yapmak isteyen gençlere destek olmak için vardır veya devletin o anki politik gündeme göre bazı şartları olabilir, kendince refleksi olabilir, o refleksiye karşı çıkmak için vardır. Bunlar da doğal ve olması da lazım zaten. Sağlıklı bir toplum ancak bu şekilde oluşur. Devletin de kendini frenleyecek böyle kurumlara destek vermesi gerekir.

TRTakademi: *Hem Türkiye’de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Serdar Akbıyık: Şimdi, biliyorsunuz Antalya Film Festivali ulusal yarışmayı kaldırdı. Antalya Film Festivali’ni ulusal yarışmayı kaldırması bence çok büyük bir hatadır. Yurt dışında bir festival böyle bir yapılmaya girerse sonuçları farklı olur, Antalya yurt dışında olsaydı mesela Antalya değil de Roma olsaydı, bu yapı onları fazla etkilemezdi. Çünkü İtalyan sinemasıyla dünya sinemasının birleşimi ve ilişkileri, İtalyan oyuncuların ve İtalyan yönetmenlerin Hollywood’da film çekme rahatlığı Hollywood’la ilişkileri, İngiliz sinemasıyla ilişkileri çok farklı. Türk sineması öyle değil. Türk sineması kendi içinde ne olabileceyse olabilecek bir sinema. Türk sinemasının bu ülke sınırlarının içinde bir gücü var. Euroimage’den aldıklarıyla yapılmaya kalkarsa olmaz. Euroimage sinemayı etkilemeye çalışır. Bünyesindeki klikleri doyurmaya çalışır. Onun istediği ve buradaki kliklerin eliyle başka bir sinemaya başka bir politik söyleme girmek olur. Bu ister istemez böyledir. Euroimage’in suçudur demiyorum; çünkü Euroimage gibi örgütlerin olayı zaten budur. Onun için kendi yurdumuz içinde kendi yağıyla kavrulan bir sinemamız var. İddia ediyorum Antalya, Türk sinemasının kendini gösterdiği en önemli yerdir. Birazcık tarih okumayı bilsek. İstanbul Film Festivali’nin Türk sinemasına karşı daha kuruluş günlerinde, İstanbul Film Günleri döneminde nasıl tepkisel olduğunu, Türk sinemasının yönetmelerini kabul etmediğini, sadece yabancı sinemayla ayakta durduğunu, Türk yönetmelerinin hani o beyaz sinema, yeşil sinema filan o kavgaların bir aktörü olduğunu bilirsiniz! Bir beş yıl, altı yıldır İstanbul Film Festivali’nde Türk sineması başrol oyuncusu. Antalya öyle mi? Antalya yıllardır var. Adana, yirmi dört diyoruz ama kesintileri olmasa Antalya kadar var. Özellikle bu topraklar, Yeşilçam dediğimiz endüstrinin doğmasına sebep olan çiftçilerin toprakları. Bu topraklarda yetişen pamukların parasıyla çekildi o filmler. Antalya’da Türk sinemasını nasıl yalnız bırakırsınız? Bunları *Star* gazetesinde de yazacağım her yerde de söyleyeceğim. Çünkü bu bizim ülkemizi etkiliyor, bizim sinemamızı etkiliyor, bunun ideolojisi yok. Bunun devleti, hükümeti, sivil toplum örgütü, osu busu yok. Bu ülke bizim ve bu ülkenin bir sineması var. Bu ülkenin sinemasının bazı enerji-

leri var. Hiç düşünülmemiş bir şeyler gibi bunu yapmak çok yanlış. Bunun acısını çekeceğiz. Belki kısa dönemde Adana yarıyor görünüyor ki bakın Adana Film Festivali'nde seyrettiğimiz seçkiler, yıllardır seyrettiğim festival seçkileri içerisinde bence en iyi seçkiydi. Eskiden böyle bir şey yoktu, on film yarıştırdı bir tanesi çok iyi olurdu, iki tanesi eh derdin ve onun yanına konulurdu. Belki de benim de on, on beş yıldır seyrettiğim en iyi festival seçkisi bu seçkidir. Ben sinemacıyım, sinema için konuşabilirim Türk sinemasına Antalya'da yapılan şey yanlıştır ve düzeltilmesi gerekir, üstüne üstlük bunu düzelterek insanlar orada var, oranın başındaki insan düzelterek. Oranın başındaki insan iki sezon önce o festivali alıp zirvelere taşımıştı. Sonuna kadar elit yönetmenler, filmlerini Antalya'da yarıştırmak için kendi aralarında yarışmadı mı? Hepsini orada seyretmedik mi? O zaman gerçekten çok başarılıydı, bunu hep söylüyorum ondan sonra bir şekilde bu tür yanlış tercihler oldu ama bunlar toparlanabilir. Bu yıl geçer böyle önemli değil, ama Türk sineması söz konusu olduğunda Antalya Film Festivali'nin ulusal yarışmasının devam etmesi ve bu mücadelenin bitmemesi lazım, önümüzdeki yıl düzeltilir diye düşünüyorum.

TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünceden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Serdar Akbıyık: Şimdi, bu her endüstriye göre değişir. Kendi ülkemiz için konuşursak birincisi; maddi sıkıntı çok büyük. Para buldum dediğiniz yerde normalde yurt dışında ön hazırlık aşaması için kullanılan bütçeden bahsedersiniz ve burada o parayla film çekilir. İkincisi, sinemayı hayatın özü olarak kabul eden ve bunun üzerinden hayatı algılayan üreticilerin olmamasıdır. Bu kapsama, yapımcılar, yönetmenler, oyuncular giriyor. Pek çoğunun o profesyonelliğe sahip olduklarına inanmıyorum. Sinemamızın hiçbir ögesi fatura ödemeye razı değil. Hiçbiri ne siyasi faturayı ödemeye hazır, ne doğru bildiğini söylediği için tepki almaya hazır. Bunların hiçbirisi şu an Türk sinemasında yok ve bir de üstüne parasızlığı koyun. Biz çölde "vaha" arıyoruz, bazen buluyoruz –evet– ama bulduğumuz şey sadece bir "vaha". Denizi bulamayız bu şekilde...

Uğur Vardan

“Cannes'in Temel Hedefi
Fransız Sinemasını Kurtarmaktır”

DOSYA
RÖPORTAJ



TRTakademi: *Sinemanın çağımızın krizlerine ve düşünce sorunlarına sunabileceği olanaklar nelerdir?*

Uğur Vardan: Sinema baştan beri yaklaşık yüz yılı aşkın sürede birçok evreden geçmiştir. Herkes hayatta durduğu yerden, ister seyirci olun ister yönetmen olsun sinemayı nasıl algılıyorsa ona göre keşfe çıkar. Çok sevdiğim bir film vardır: “Herkes kendi kedisini sever” diye. Bence herkes kendi sinemasını arar. Bazıları sinemada kaçış ister. Gündelik hayat onu çok sıkmıştır ve bilim kurgu izlemek ister, aksiyon izlemek ister. Bazılarının hayatta hep bir derdi vardır. Felsefe arar, sosyoloji arar, hayattaki duruşuna göre kendi sinemasını arar. Ancak tabii ki bu söylediğim şey, çok ortodoks olabilir. Bir sinema eleştirmenin böyle bir lüksü yoktur. O her bölümü izlemek zorundadır. Kendi durduğu yere, hayat görüşüne, ideolojisine, sevdiği üsluplara uygun yönetmenleri, filmleri arar. Dolayısıyla çağın dertleri için sinema bir çözüm, bir ifade alanıdır; ama bazıları çözüm göstermez sadece durum tespiti yapar, bazıları çözüm göstermeye çalışır. Ama sinemacı çözüm gösterse ne olur, hayat bambaşka bir şekilde akar. Dolayısıyla o sadece sorunlara ilişkin izleyicinin kafasında bir soru işareti, bir kıskırtma, bir düşünce yaratırsa bence başarılıdır. Onun dışında dediğim gibi yüz yılı aşkın sürede bir sürü yönetmen gelmiş geçmiştir. Hatta bazıları sinemanın devrini tamamladığını iddia eder ki yer yer doğrudur. Güneş altında söylenmemiş söz kalmamıştır. İşte postmodernizm çıktı. Tarantino 1950’lerde yapılanları tekrar yaptığı için tutulmuştur. Son iki yeni kuşak bunları bilmiyor. Suçlamak istemem ama insanlığın şöyle bir problemi var: Herkes öyküleri, yani insanlığın öyküsünü kendi durduğu yerden tanımlıyor. Yani sanıyor ki her şey benle birlikte başladı. Oysa dünyanın çok uzun bir geçmişi var. Üstelik sadece sinema değil tarihte, siyasette, sosyolojide, mimaride. Dolayısıyla eski şeyleri harmanlamak postmodernizm oluyor böyle de akıp gidiyor işte.

TRTakademi: *Sinemanın dijital teknolojilerle birlikte değişen görünümü film endüstrisini nereye götürüyor?*

Uğur Vardan: 1970’lerde özellikle Spielberg ve George Lucas’ın başını çektiği bir akım vardı. O zamanlar ben öğrenciyken hayatı anlamaya yeni başlarken, yazmaktan çok biriktirme dönemi diyelim. Şöyle suçlamalar vardı: Sinemanın herkesin yaşını küçülttüğü iddia edilirdi. Onlar 1950’lerin serial denilen türüne yakın, insanları çocukça günlere, özlemlere götüren filmler yaptılar. Sonra zaman geçince onlarla büyüdüler, olgunlaştılar. Hatta Spielberg hep böyle çocuksu filmler yaptığı için akademiden ödül alamadı. Olgunluk döneminin eseri olan *Schindler’in Listesi* ile Oscar’a uzandı. Oscar’ın bir önemi yok ama birçok Amerikalı yönetmen içinde ukde bu. Hele Spielberg gibi hani sektörün yönlendiren adamlarından birinin daha önce almaması ilginçti. *Star Wars*’lar *Indiana Jones*’lar *Üçüncü Türden Ya-*

kınlaşmalar vs. falan, onlar çok kıt kanaat imkânlarla o hayalleri perdeye yansıtırlar. Dijital çağda bütün hayalleri kolaylaştıracak imkânlar var. Efektler sayesinde artık her şey bir oyuncanın parçası. Bu iyi mi kötü mü? Bir hayali gerçekleştirmek için bir araç olduğu için iyi, fakat her şeyin dijital dönüşmesi sadece sinemada da değil hayatın her alanında başka biçimlerde tezahür ediyor oluşu hakkında endişelerim var. Fakat insanoglu öyle bir yaratık ki her şeye adapte oluyor. Dolayısıyla yeni sisteminde kendine ait kuşakları algılama biçimleri kendini ifade etme şekilleri olacaktır. Dolayısıyla dijital çağda belli bir yaş kuşağı gençlerin kendine ait dilleri var. Sinemanın da dijitalle olan ilişkisinden yeni bir dil doğdu. Tüm bunlara rağmen ben sinemanın bir anlatım aracı olarak ister dijital anlatım, ister klasik anlatım yöntemini kullansın önemli olanın samimi, kendi içinde doğruları olması ve derdini doğru bir şekilde anlatıyor olması gerektiğini düşünüyorum. Ama öte yandan sinema başladığından beri bir yalan aslında. Aynı Jules Verne'in anlattığı hikâyeler gibi. Zaten insan herhâlde ondan seviyor bilim kurguyu. Bambaşka dünyalar sunuyor.

Başlangıçta Lumière Kardeşlerin bir sinema salonunda bir treni insanların üstüne sürmesiyle başlayan bu yolculuk her zaman sizi bulunmadığınız bir yerin parçası hâline getiriyor. Bu da çok güzel bir şey. Televizyon da bunun alt türeviydi aslında. Evinizin salonundan dünyaya açılıyorsunuz. Bazen bir aksiyon sahnesinin ortasına çekiyor sizi bazen uzayda bir boşlukta tek başına kalıyorsunuz. 2001'in sahnelerini düşünelim, herhangi bir uzay bir filmi düşünelim. Benim çocukluğumun dizileri *Uzay Yolu*'nda, *Uzay 1999*'da uzaya ya da bilim kurguya ilgi duyuyorsanız her şeyi bulursunuz. Söylemek isteğim her zaman hayalin parçası hâline geliyorsunuz. Diğer yandan katı bir gerçekçilik akımı da var. Şöyle ya da böyle anlatılan bir dert varsa bunun çok entelektüel, derin sosyolojik, felsefi bir dert olması gerekmiyor. Aksiyonda bir derttir.

Gösterdiği şeyin kendi içinde tutarlı olması gerekir. Bunu ister dijital tekniklerle yapın ister klasik sinema teknikleriyle fark etmez. Benim için önemli olan bunu doğru şekilde ifade etmek, hayatın neyse eylemini onun parçası hâline getirmek.

TRTakademi: *Dünya film endüstrisini ayakta tutan dinamikler ve bunların öncelik sıralaması sizce nelerdir?*

Uğur Vardan: Bu olumladığım anlamına gelmiyor ama kuşkusuz Hollywood. Çünkü endüstriyi orada kurdular ve çok eski bir gelenekleri var. Dolayısıyla orası sinemanın kabesi gibi. Herkes orayı tavaf etmek istiyor. Hollywood belli bir hayat tarzını pompalıyor ve bir tür kültür emperyalizmi de yapıyor. Buna mukabil çok oturmuş sinemalar var. İtalyan sineması, Fransız sineması ve zaman zaman parlayan İspanyol sineması gibi. Yeni arayışlar oldu ki; bir dönem 10-15 yıl önce, İran

sineması ve Çin sineması öne çıktı. Türkiye sineması da İran'dan sonra bir çıkış yakaladı. Dolayısıyla ben artık dünyanın artık koca bir multi-kültürel platform olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla Türkiye'de Somali'de, Arjantin'de, Afrika'daki bir dert herkesin derdi hâline gelebiliyor. Zaten giderek tekdüze olan hayat biçimi herkesin dertlerini ortak hâline getiriyor. Benim derdim işçi sınıfından bir Amerikalının derdi de olabilir, bir İngiliz'in derdi de olabilir. Bu genel tablo içinde her sinemanın bu oyunda yer alma hakkı var ama para ve oturmuşluk açısından herkes Hollywood'a öykünüyor. Tartışılır, eleştirilebilir ancak yönetmenler bağımsız sinemayla başlayıp tanınınca, Cannes, Venedik ve Berlin gibi karar verici mekanizmalardan geçip ödüllendirilince, Hollywood'da film yapabiliyorlar. Bu da onların hakkı tabii. Önemli olan kendi içinde tutarlılıklarını sürdürmeleri. Futboldan örnek verirsek bir futbolcuyu ister sağ bek oynatın ister forvet, o futbolcu teknik direktörün verdiği görevde, yerde başarılıysa problem yok.

TRTakademi: *Sinema dünyası Hollywood'un kitle ve ticari sinemalarının hegemonyası altında. Yaratıcı, farklı ve öteki sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?*

Uğur Vardan: Dijital sinemayla sadece efekt anlamında değil kameranın kullanımını da kolaylaştırdılar Eskiden bir tane kamera vardı ve o onu almak pahalıydı. Şimdi cep telefonu da film çekiyorsun. Eskiden bir yetenek keşfedilmeden ölebilirdi. Yani bir tane film çekme imkânı olmazdı. Şimdi gerçekten istiyorsan, anlatacak bir konun, bir derdin, tasan varsa birtakım araçlar bulabiliyorsun. En büyük problem hem Türkiye de hem de dünyada bu dağıtım sisteminin içine girmek. Batı'da sinema sektörünün bir parçası olmak Türkiye'ye nispeten daha kolay, bunu belirtmem gerekir. Türkiye'de nedense son 10 yılda komedinin dışında pek bir şeye fırsat tanınmıyor. Artık Yeşilçam gelenekleri yok. Yeşilçam geleneklerine biraz olsun oturabilen *Babam* ve *Oğlum* gibi birkaç film dışında Box Office filmlerinin tamamı komedi filmleri. Bu, gülmeye ihtiyacımız var vs. gibi sosyolojik argümanlarla açıklanmaya çalışılıyor. Olabilir ama herkes bu sistem içinde bir şekilde ayakta durabilmek için komedi yapmak istiyor. Kötü olan da bu. Eleğin üstünde kalan o kadar az yapım var ki. Festivaller iyi filmler için soluklanma alanı. Gerçi son birkaç yıldır o alanlarda tartışmalı hâle geldi. Yine de genç ve kendini göstermek isteyen kişiler eskiye nazaran daha çok imkâna sahipler.

TRTakademi: *Sinema eleştirisinin ve seyir kültürünün gelişmesi için ne gibi çalışmalara ihtiyaç var?*

Uğur Vardan: Valla çalışmalara ihtiyaç var mı? Bu biraz kültürel yani emir komutuyla olacak bir şey değil bir de sinema hayatın genel akışın dışında değil ki. Toplumun genel refleksi neyse sinemaya bakışı da o. Hani futbol için konuşulur

bir nefret kültürü var diye, o nefret kültürü yalnız futbolda değil sinemada da, her alanda var. Hâlbuki birbirimizi dinleme, birlikte ortak yaşama alanlarını açmaya ihtiyacımız var. Sinema bu anlamda önemli bir açığı kapatıyor. Bir de insanlar ben de dâhil kolaycılığa alıştı. *Savaş ve Barış*'ı, İnce Mehmet'i okumak zor geliyor onun yerine biri keşke çekse de izlese diyoruz. Türkiye'deki dizileri düşünelim *Monte Kristo Kontu*'ndan biraz alınıyor *Ezel* oluyor. Sadece bizde mi? Bütün dünyada da öyle. Shakespeare'den alıyorlar, günümüze uyarlıyorlar içine biraz aksiyon koyuyorlar ve aksiyon filmi yapıyorlar. *Thor*'u ele alalım, bir baba oğul hikâyesi var. Freudyen öğeler var. Shakespeare var. Sinema zaten okumayı engelliyor. Okumak yerine o sıkıntılı süreci yaşamak yerine bir gecede 3 film izliyorsun. Okuma yazmaya eğilimli nesiller yaratmayı düşünüyorsak onun parçası olarak sinemada da izlediğini yorumlayacak kitleler yaratmak gerekiyor. Öte yandan o kadar kötü filmler var ki bunun nesini yorumlayacaksın. Sinema üzerinde derin düşünceleri olan seyirci kitleleri olsaydı şu ano Box Office'de yer alan filmlerin hiçbiri girmezdi o listeye, giremezdi ve izlenmezdi.

TRTakademi: *Türkiye'de "Başka Sinema", "Öteki Sinema", "Alternatif Sinema" vb. alternatif oluşumlar var. Ticari kaygıdan uzak, sanat içerikli girişimler. Bu oluşumlar sinemamız için ne gibi imkânlar sunabilir?*

Uğur Vardan: Ben bunları olumlu buluyorum. Öte yandan sonuçta bunlar da bir ticaret ağının parçası. İstanbul Film Festivali'nin bizim kuşağın yetişmesinde çok önemli bir rolü vardı. Bir okul gibiydi. 12 Eylül'den sonra Sinematek kapatılmıştı, fakat 83'te galiba 1. İstanbul Sinema Günleri olarak başladı. Ondan sonra o refleks yerleşti diğer illere de dağıldı. Antalya yerli sinemanın bir tür muhasebesi gibiydi. İstanbul Film Festivali'nde çok güzel bir bakış açısı vardı o da şu: Berlin'de, Cannes'de, Venedik'te bütün dünya festivallerinde bir yıl önce gösterilmiş ve eleğin üstünde kalmış filmleri buraya getiriyorlardı. Bu 12 Eylül'ün kasvetli günlerinde kaçılacak alanlar oluşturuyordu. O yasaktı, bu yasaktı ve en azından sinema salonları bir nefes alma yeri idi. Dolayısıyla insanlar orada bir süre film seyrettiler sonra o filmlere tutkulu olanlar yetenekleri ölçülerinde kimi yönetmen oldu, kimi bizim gibi sinema yazarı oldu, kimi de sadece sadık bir izleyici oldu, hayatı boyunca iyi filmleri aradı. En azından o tür filmleri seven bir kitle oluştu. Bu kitlenin açıklığını gidermek için festivaller 11 ayın sultanı gibiydi. Hasretle beklenirdi. Ancak, filmler festivallerde kapalı gişe oynarken vizyona girdiğinde çok rağbet olmuyordu. Festivaller biraz da 15 günlük sürede orada bulunayım, o havayı soluyayım, bir parçası olayım diyenler için çekim alanıydılar. Her şeye rağmen bir kültür oluşturdular. Sonra !f İstanbul, Film Ekimi gibi ara duraklar oluştu. Günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte tam bir sinefil tanımına uymasa bile internetten film indiren, izleyen bir film oburu kitle var. Onların ihtiyaçlarını karşılamak için bu tür

filmlerin Türkiye’de getirisi var. Başka Sinema arthouse yerli filmlerin öteki tanımına uyan filmlerin Türkiye’de dağıtımına çıkmasını sağlıyor. Filmler iyidir kötüdür tartışılıyor, ama Antalya da birinci oluyor, ödül alıyor; ancak, salon bulamıyor. İyi veya kötü bir jürinin takdirini kazanmış bu filmler en azından görülmeyi hak ediyorlar. Mesela bir yıl önce *Babamın Kanatları* her festivalde ödüller aldı, bir işçi sorununu anlatıyor, güncel bir yaraya parmak basıyor ve hikâyesini tutarlı bir dille anlatmış ancak kaç kişi izledi. Sürekli işçi ölümleri oluyor, iş kazaları oluyor oysa. Sinema aslında bir vaha, keşke daha iyi kullanabilsek.

TRTakademi: *Hem Türkiye’de hem dünyada belli dönemlerde tartışılan bir konu: festival ve sinema. Jüri üyeleri, ödül kriterleri, ideolojik etkenler, uluslararası politikalar vb. sorunlar gündeme geliyor. Bu konudaki düşüncenizi öğrenmek istiyoruz. Festivaller sinema için ne anlam ifade ediyor/etmeli?*

Uğur Vardan: Türkiye’de gelenek yaratma problemi olduğu için her gelen yönetimle birlikte tanımlar değişiyor. Hâlbuki Cannes’ın 70 yıldır bir geleneği, bir bakış açısı vardır. Diğer önemli festivaller de öyle. Antalya bu yıl 54’ncüsünü yapıyor ve ulusal yarışma kaldırdı. Oluşturduğumuz nadir geleneklerden biri ve bir şeyin bayrağını taşıyor. Ülkenin kendi alanında en eski kurumlardan birisi bu festival. Biri İngiliz biri Bosna Hersekli iki danışmanı var bu sene. O danışmanlardan biri bana şöyle dedi: “Cannes uluslararası bir yarışmadır ama temelde hedefi, Fransız sinemasını kurtarmaktır.” 70 yaşında biri var sen de 53 yaşındasın ve hayatın boyunca çok yanlış yaptım diyorsun. Sonra 70 yaşındaki adamı örnek alıyorsun. Genç olsan 15, 20, 30 yaşlarında hata yaptım dersin. Senin kendi içinde doğruların var. Bu bana çok saçma geliyor. Söylemek istediğim şey festivallerin güzelliği oraların soluk alma alanları olmalarıdır. Gençler hayran oldukları oyuncularla yan yana otururken sanatçılar yapımcılarla buluşabiliyor. Hele film sonrası yapılan konuşmalarda hem Antalya’da hem Adana’da sığağı sığağına tepkileri alıyorsun. Sinema yazarları ya da mesleğin bileşeni kişiler fazla yoğunurlar ve festivaller sıradan insanın sinemayla kurduğu ilişkiyi anında görmeleri açısından çok iyi oluyor. Çünkü gerçekten ne hissettiyse onu söylüyorlar, film algılanmış mı algılanmamış mı oradan analiz edebiliyorsun. Mesela Reha Erdem’in filmiyle ilgili bir şey söylüyorlar ve Reha “Ben böyle düşünmemiştim ama gerçekten olabilir.” diyebiliyor. Bu gibi durumlar oldukça ufuk açıcı oluyor dolayısıyla festivallerin böyle yanları var. Belli ölçülerde parasal destek sağlıyorlar. Sinema ne kadar düşünsel felsefi dersenez deyin parayla yapılan bir şey. Maddi destek bu kişilerin meslek hayatlarını devam ettirmeleri için hayati önemde.

TRTakademi: *Prodüksiyon olarak bir sinema filminin düşünceden perdeye yansıdığı âna kadar içinde yaşadığı en ciddi sıkıntı hangisidir?*

Uğur Vardan: Ben dışarıdan bakan biriyim. Bitmiş film üzerine ahkâm kesiyorum. Benimki en kolay şey. Ben onların dertlerini tam olarak bilemem. Dışarıdan bakıldığında bir para bulmak, iki salon bulmak gibi görünüyor. Bir fikir var ortada ve bu fikri gerçekleştirmek için bir yatırım gerekiyor. Yatırımı sağladığında bir de bunu insanlara ulaştırman gerekiyor, onun için de salon gerekiyor. İlk başta yatırımcı bulmak, para bulmak; iki, çıkmış ürünü salonlara sokabilmek; çünkü herkes edebiyatçı olsun müzisyen olsun nda ne kadar çok insana ulaşırsa o kadar mutlu olur. Bazıları izlemezlerse izlemesin o da kendince haklıdır ama insan doğası yanlış anlasalar bile filmi mümkün olduğunca çok insana ulaştırmak ister. Şimdi teknoloji sorunları var. Bazı efektleri yurt dışında yaptırmak zorunda kalınabiliyor. Bir dönem filmi yapacaksın ancak mekânlarımız şehirlerimiz sürekli değişiyor. Plato, platform kurma ihtiyacı yaşıyorsun. Roma'da 1700'lerden kalma sokak bulabilirsin ama İstanbul, Türkiye kabuk değiştirme üzerine kurulu. Mesela geçen yıl *Lion* diye bir Hint filmi vardı. Bir çocuk küçükken abisiyle bir şey satarken kayboluyor. Kendini en sonunda Avusturalya da bir ailenin yanında buluyor, orada büyüyor. Çocuk 5-6 yaşlarında ayrılıyor ve yıllar sonra hatrında kaldığı kadarıyla Google Earth'den arayarak evini, annesini, abisini buluyor. Şimdi Türkiye'de olduğunu düşünsenize Google Earth'den istediğin kadar ara her şey o kadar hızlı değişiyor ki.



Halıcı Kız, Muhsin Ertuğrul, 1953

Gelenekselliğin ve Farklılaşmanın İç İç Geçmesiyle Şekillenen Türk Sineması Geçmişten Kopmadan Yenileşiyor

PROF. DR. KURTULUŞ KAYALI

Toplumu şekillendirmenin, toplumun şekillendirmesinin sosyolojisini, Türk sinemasında yakalamak mümkün. Türk sineması bir yönü itibarıyla kendi hâline bırakılmış. Türkiye’de diğer sanat dalları bariz bir şekilde dizayn edilmeye çalışılmış. Tiyatrodan, baleye, resme ve romana kadar. Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü kurulurken, sinema için böyle bir şey düşünülmemiştir. Reşat Nuri’ye *Yeşil Gece*’yi yazması önerilir ve daha ileriki yıllarda parti, roman ve şiir yarışması açarken sinema için böyle bir şey gündeme gelmemiş. Başlangıçta sinema, Muhsin Ertuğrul’un ve o dönemde sahnelenen tiyatro oyunlarının gölgesinde gelişirken 1950 yılından itibaren başka bir mecrada seyretmeye meyletmıştır. Her sanat dalında yeni insan yaratma düşüncesi şekillenirken sinemada böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Sinema alanında yukarıdan aşağıya değişimi sağlayacak mekanizmalar sağlanmaya çalışılmamıştır. Sinemanın olmadık noktalara savrulmaması için sadece sansür getirilmiştir. Sansür, sinemaya bazı düşünceleri empoze etmek için değil bazı yönelimleri engellemek için getirilmiştir. Her musibetten bir fayda çıkabileceği için de sinema ve yönetmenler söyleyeceklerini daha örtük, daha dolaylı ve daha sanatsal bir çerçevede söylemişlerdir. Belki de bazı zamanlarda üvey evlat, öz evlat olmaktan daha evladır.

İlk dönemde beş yönetmen Türk sinemasında baskın durumda. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün. Bunların ikisi bir miktar geç başlamış sinemaya. 1955 yılında. Ancak, daha önce ikisi de yapımcı olmanın yanında oyuncu ve senarist olarak da var Türk sinemasında. Bunların hiçbirinin yurt dışı eğitim tecrübesi yok. Ayrıca hiçbir biçimde bürokratik görevleri de olmamış. İkisi fakülte öğrenimini yarım bırakmış. Ve hiçbirisi de dönem açısından köşeli sayılabilecek düşüncelere sahip değil. Sadece Metin Erksan’ın köşeli denebilecek pamuk ipliğine bağlı gevşek bağlantıları var. Ancak, 1950-1960 yılları arasında çektiği filmleri bu bağlantı çerçevesinde düşünmek mümkün değil. Onun köşeli sayılabilecek düşüncesi de kendi bağımsızlığını koruyacak şekilde, uzaktan. Türki-

ye Sosyalist Partisi bağlantısı bulunmakta. 1965 genel seçimlerinde TİP listesinden bağımsız İstanbul milletvekili adayı olsa da Attilâ İlhan ölçüsünde sosyalist kimliğine vurgu yapmamış. Belki sanat hayatında en bağımsız hareketi Metin Erksan'da görmek mümkün. Tabiri caizse bu beş yönetmen el yordamıyla –tabir Akad'ın– filmlerini çekmişlerdir. 1950-1960 yılları arasında bu beş yönetmenin hemen hiçbirini gündelik siyasal çekişmenin bir yerine takılır olarak bulmak mümkün değildir. Olayı 1960'lı yıllar çerçevesinde de aynı biçimde düşünmek mümkün. Belki de 1960-1965 yıllarını kısmen ayrı tutmak koşuluyla. Tabii o noktada belki de gene Metin Erksan'ı ayrı tutarak. Metin Erksan'ın da o dönemde de yaptığı edebiyat uyarlamalarının ayrı bir yerde durduğunu hesaba katarak. Bir de o dönem sanatçıların hemen hepsi devlet memuru. Genellikle de öğretmen. Belki de o nedenle kendilerini öğretici olarak düşünüyorlar. Belki de bunlar sosyal soslu Çalığışu çekmeye çalışıyorlar. Başka bir boyuttan bakınca Çalığışu'nun sosyal boyutu ve etkinliği daha başat. Söz konusu genellemeyi 1960'lı yılların başlarında sinemaya başlayan yönetmenler açısından da düşünmek gerekli. Dönemin kültürel iktidarı belirgin bir biçimde sinema alanında etki yaratmaya çalışıyor. Özellikle sinemanın farklılığı, başkılığı 1965 yılından itibaren bariz bir şekilde kendisini göstermiştir. Bunun en somut resmini, 1973 yılında Millî Sinema Açık Oturumu dolayısıyla Metin Erksan ve Halit Refiğ'e yöneltilen eleştirilerde ve hemen akabinde Metin Erksan'ın TRT'ye uyarladığı beş hikâye konusundaki tahammülsüzlükte seyretmek mümkün. Başka bir deyişle Türk sineması yönetmenlerinin konumları bariz bir biçimde farklıdır. Zaten anılan yönetmenler dışındaki yönetmenlerin de kültürel iktidar karşısında konumlanmaları farklı değildir. Demek ki sinema 1960'lı yılların sonlarına ve hatta 1970'li yılların ortalarına kadar 1950'li yıllardaki gibi farklı bir kulvardadır. 1950'li yıllardaki kulvar farklılığı problem yaratmazken, özellikle 1960'lı yılların ortalarından itibaren kulvar farklılığı rahatsızlık yaratmıştır.

Türkiye'de kültürel iktidarın uzak durduğu alanlar, genellikle başka bir mecrada seyretmektedir. Mesela mizah, edebiyat içinde düşünülmediği için mizah yazarları da önemsenmemiştir. Aslında Aziz Nesin'in bizzat kendisi, 1940'lı yılların ortalarına kadar siyasal anlamda köşeli bir düşüncesi olmadığını belirtip sosyal meseleleri el yordamıyla tahlil etmeye çalıştığını söylemiştir. Mizah alanındaki en parlak metinlerini de 1950-1960 yılları arasında, apolitik bir dergi olan *Akbaba*'da kaleme almıştır. Aslında o da konuya, belki sinemacılardan daha fazla el yordamıyla yaklaşmıştır. Sinemada ve mizahta ya el yordamıyla ya da zaman içinde giderek artan bir biçimde yönetmenlerin kendi şahsi damgalarını taşıyan düşünceleriyle bir şekilde sinema pratiklerini götürdükleri söylenebilir. Bu metinde sadece el yordamıyla kotarılan filmlerden ve yönetmenin şahsi damgasını taşıyan filmlerden bahsedilecektir. Aynen sıradan filmler kadar önemlidir ürettikleri metinlerin toplumu değiştirdikleri, toplum tarafından değiştirildikleri söylenebilecek olan

kendi metinleri, kendi şahsi damgalarını yansıtan/taşıyan yönetmenlerin filmleri. Hatta kimi zaman sıradan olarak telakki edilen filmlerinin Türk sinemasında çok daha köklü etkiler bıraktığı görülebilir. O dönemde Türk sinemasında atlanan o kadar fazla film vardır ki. Bunlar arasında en öne çıkanlardan biri de İkimize Bir Dünya.

Geleneksel Türk sineması sanki başka bir mecrada seyrediyor gibi görünüyor. Geleneksel Türk sinemasının oluşumu 1950’li ve 1960’lı yıllarda şekillenmiş. Ana eksenini sözü edilen dönemde bulmuş. Türkiye’de bir anlamda önemli düşünce adamları, düşüncelerinin 1960’lı yılların başlarından itibaren şekillendiğini söyleyip 1960’lı yıllara vurgu yaptıkları için temel düşünsel ve sanatsal metinlerin 1960’lı yıllardan itibaren yazıldığı şeklinde bir kanaat köklemiştir. Ancak, sinema 1950’li yıllarda temel yolunu bulmuştur. Önemli yönetmenlerin –ki bunlar arasında Metin Erksan ve Lütfi Akad vardır– çoğu, film örnekleri ve kendileri ticari sinemaya, ana akım sinemaya mahkûm olmuş, yatkın yönetmenler ve filmler olarak gösterilmiştir. Sözü edilen beş yönetmen, filmlerinin seyredilebilir olmasını kesinlikle önemsemişlerdir. Halkın verdiği tepki onların konulara, meselelere yaklaşım hususunda yeniden düşünmelerine yol açmıştır. Bu anlamdaki yeni sinema toplumu bir nebze değiştirdiği gibi toplum da sinemayı belli ölçüde etkilemiştir. Lütfi Akad’ın 1960 yılı öncesi Muharrem Gürses filmlerinin Türk toplumuyla kurduğu bağlantıya dikkat ederken neyi murat ettiği açıktır. Aslında Lütfi Akad’ın *Beyaz Mendil*’le sonraki filmleri arasındaki ilişkiye dikkat etmek gerekmektedir. Metin Erksan’ın da *Gecelerin Ötesi* filminin karakterlerinin özelliklerini sonraki filmlerinde de görmek mümkündür. Lütfi Akad, düşüncelerini gündelik hayattaki yönelimleri çerçevesinde herhangi bir sivri dil kullanmadan anlatmıştır. Lütfi Akad’dan hiçbir biçimde *Karanlıkta Uyananlar* gibi bir film çıkmamıştır. Geleneksel Türk sinemasının ana eksenini de o dönem söz konusu olduğunda Osman Seden, Memduh Ün ve Atif Yılmaz şekillendirmiş. Devrimci sinema, kültürel açıdan yenilikçi sinema denildiğinde Atif Yılmaz, nasıl Atif Yılmaz drama düşmüş insanı anlatarak bunlara eklemlenmişse, eski dönemde de geleneksel Türk sinemasının en gerçekçi rüknü olmuştur. Nasıl bir zamanlar Sinan Çetin “en genç yönetmen Atif Yılmaz” demişse bu nitelime belki de onun değişimi yanında yeni filmlerinde eski filmlerinin tadının da her zaman bulunmasından da kaynaklanmaktadır. Eski sinemanın sürekliliği yanında, bu sinemaların hemen hepsinde, sinemada kökten yenilik yapmaya yönelen sinemacılar olmayan bir tarih ve kültür bilinci farklılaşmayı gündeme getirir. 1960’lı yılların başlarında film çekmeye başlayan Halit Refiğ’de en görünmez noktadan, Halit Ziya uyarlamalarında, en dolaylısından en sadığına kadar bir tarih ve kültür bilincini yakalamak mümkündür. Bu yönetmenlerin önemli bir kısmının Kemal Tahir’in o dönemdeki metinleriyle üzerinde yoğun bir biçimde düşünme şeklinde bir bağlantıları vardır.

Belki de Türk sineması üzerinde tartışmanın çok daha yoğunlaşması 1960'lı yılların ortalarından itibaren gerçekleşmiştir. Türkiye'de düşünce akımlarının daha bir netleşmesi 1960'lı yılların ortalarından itibaren olmuştur. İlginç olan nokta, Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşu da tam 1965 yılındadır. O dönemde bir beş yıl süreyle onların Türk sinemasıyla ilgileri salt eleştiri düzeyinde olmuştur. Ancak *Umut* ve ondan sonrasında Türk sinemasına olumlu yaklaşmışlardır. Onların sinema hakkındaki görüşleri de belli bir mecrada gelişen siyasal yaklaşımın izdüşümü olmuştur. Bu yaklaşım tarzına karşı sinema yönetmenleri belki de Lütfi Akad ve Metin Erksan dışında sinema pratikleri üzerine yeniden düşünmüşlerdir. İşte o dönemde Halit Refiğ'in tepkisel mahiyeti apaçık olan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı belki de konu hakkında en dikkatli, en ayrıntılı, en tepkisel düşünen yönetmenin Halit Refiğ olduğunu göstermiştir. Bu kitabı oluşturan makaleler de ağırlıklı olarak 1960'lı yılların ortalarında yazılmıştır. Halk sineması kavramı bu ortam içinde yaratılmıştır. Ve yapılagelen sinemaya tepki de en yoğun olarak Halit Refiğ filmlerine yönelik olmuştur. Diğerlerinde durum biraz daha değişiktir. Çoğu yönetmenin film üzerinde düşünmeleri sözü edilen dönemde gerçekleşmiştir. Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın başyapıtları denebilecek filmleri 1965 ve sonrasında gerçekleşmiştir. Hatta Akad'ın *Hudutların Kanunu*'na ilk filmim demesi bu anlamda anlaşılır bir durum olarak düşünülmelidir. Akad sinemasının en doruktaki ürünlerinden *Gelin, Düşün ve Diyet*'ten sonra eleştirel bakanlar tarafından ulusal sinema örnekleri olarak sadece Akad'ın bu filmleri gösterilmiştir. Bu tartışmalarda odaklaşan yönetmenlerin filmlerinin içeriği belirgin olarak farklılaşmıştır. Osman Seden kendi çizgisinde zaman zaman çıkışlar yapmakta berdevamken, bu tartışmalardan Memduh Ün gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamalarının da gösterdiği gibi varestedir. O dönemde gerçekleştirilen filmlerin önemi, bu metinlere olumsuz bakanlar tarafından ancak uzun zaman sonra, o da bazı filmler açısından anlaşılmıştır. Bunların tamamının anlaşılmasını beklemek bir ham hayaldir. Şimdi unutmuş görünmelerinin aksine o dönemde Türk sinemasının ustalarının filmleri, *Umut* sonrası Yılmaz Güney filmlerinin ve devrimci sinema tabir edilen filmlerin bariz olarak gölgesinde kalmıştır. Süreç *Yedinci Sanat* dergisinde Türk sinemasının beş yönetmeninden öte Ertem Eğilmez sinemasının önemsenmesi ve Nezih Coş'un Metin Erksan'ın toplumsal gerçekçi olarak nitelenen kült filmlerinin eleştirisiyle de somutlanmıştır. O dönemdeki anlayışa göre *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu* değil *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* Metin Erksan'ın kült filmleridir. Bir süre sonra Lütfi Akad'ın itibarı kısmen iade edilmeye çalışılırken sözü edilen diğer dört yönetmen hakkında eleştirel tutum, ikisi üzerinde odaklanarak sürmüştür.

Meselenin anlaşılmasının en kritik noktası ülkenin düşünsel ortamıdır. Düşünsel ortam bakımından memleket hakkındaki kanaat, iktisat temelli siyasal yaklaşımlara yatkınlık ile tarihsel ve kültürel konulara kapalılıktır. Özellikle Metin Erksan ve

Lütfi Akad'a bakıldığı zaman, onların tarih ve kültür konuları üzerine yoğunlaştıkları görülebilir. Onların ve Türk sinemasının sıradan olarak nitelenen yönetmenlerinin kültürel anlamda bu toplumla sıcak bağlantı kurabildikleri görülebilir. Hatta Yılmaz Güney'in işin tarihsel boyutuyla bağ kurmasa da kültür eksenli filmler çektiği aşikâr görünmektedir. Yılmaz Güney'in bu tür filmleriyle kitleyle bağ kurduğu açıktır. Yılmaz Güney filmlerinin kiteselleşmesinde onun siyasi kimliğinin, filmlerine de yansıyan siyasi kimliğinin de etkisi vardır. Ancak, onun filmlerinin bu boyutuna takılıp kalmak da gerçekçi bir saptama değildir. Yılmaz Güney'in sinemasının da iktisat temelli başat siyasi tahlillerle arasında mesafe vardır. Zaman içinde Yılmaz Güney filmleri üzerinde durulmamaya başlanması da bu mesafe dolayısıyladır. Genel anlamda düşünüldüğünde beş yönetmen ve Yılmaz Güney'in filmlerinin Doğu kültür ekseninde seyretmesine karşın 1980'li yıllardan itibaren değişimle önemsenen yönetmenler ve filmlerinin baskın olarak Batı kültürü ekseninde seyrettiği söylenebilir. Türk toplumuyla kurulan bağlantıyı da bu odakta, bu çerçevede düşünmek gerekmektedir. Attilâ İlhan'ın televizyon dizilerinin, 1980'li yıllarda gerçekleştirilen televizyon dizilerinin önemsenmesini bile bu çerçevede aramak yeğlenmelidir.

Belki de meseleyi daha net olarak anlamının yolu, edebiyat konusundaki yaklaşımda somutlaştırılabilir. 1960'lı yıllarda sinemaya uyarlama anlamında önemsenen edebiyat, Berna Moran'ın deyişiyle 1950'li yıllarda gelişip güçlenen sınıf eksenli edebiyattır. Bu edebiyata bakıldığı zaman da onun düşünce alanındaki ekonomik temelli siyasal düşünceyle örtüştüğü de rahatlıkla söylenebilir. 1960'lı yılların ortalarında gerçekleşen tartışma, sinema ile edebiyatın arasını belirgin olarak açmıştır. Türkiye'de roman 1960'lı yıllarda tiyatroya sinemadan çok daha yakındır. Belki de bu nedenle özgün senaryolara yaslanan filmler gündeme gelmiştir. Sadık Şendil'in metinlerine yaslanan filmler Aziz Nesin'in öykülerinden uyarlanan filmlerden daha etkili olmuştur. Onun ötesinde sınırlı istisnalar dışında Türk sinemasının beş yönetmeninin ve başkalarının gerçekleştirdiği bazı filmler eski dönem edebiyat metinlerinden kaynaklanmıştır. Bu tarz eğilimlerin de 1965 yılından sonra, ağırlıklı olarak da 1971'den sonra olması anlaşılır bir husustur. Ancak bu 1971'den sonra oluşmuş bir durum olmayıp önceki dönemden kaynaklanmaktadır. Küçümsemeyen Osman Seden'in gerçekleştirdiği edebiyat uyarlamaları üzerinde durmak anlamlı olur. Halit Refiğ'in edebiyat alanındaki özgün dünyası Halit Ziya'dan Kemal Tahir'e kadar uzanan uyarlamalarında somutlaşabilir. Bu iki kulvarda şekillenen edebiyat birbiriyle çelişik olsa da Halit Refiğ'in kafasında uyumlu bir hâle gelmiştir. Burada yönetmenin yorumundan söz etmek gerekmektedir. Hakikaten *Yasak Aşk'tan*, *Kırık Hayatlar'dan Aşk-ı Memnu'ya* ve diğer filmlerindeki izdüşümüne kadar Halit Refiğ'in kafasındaki Halit Ziya yorumu kendi içinde tutarlılık ve bütünlük arz etmektedir. O kadar eski olmasa da Metin

Erksan'ın artık edebiyat camiasında önemsenmeyen yazarlar üzerinde durması da belki de aşikâr edilmeyen ortak düşünceden kaynaklanmaktadır. Lütfi Akad da benzer bir düşünceyle Ömer Seyfettin öykülerini Osmanlı toplumunun görkemli geçmişini çözümlenmeye çalışarak uyarlamıştır. Yıllarca önce Halit Refiğ'in, Lütfi Akad'ın Osmanlı'ya dair yaklaşımına, filmlerine gönderme yaparak yaptığı eleştiri, sinema yönetmenlerinin en hassas oldukları konularda bile farklı düşündüklerini göstermektedir. Bir de Metin Erksan'ın tarih konusundaki farklılığı ve *Dokuz Dağın Efesi* ile Osmanlı'ya yönelmesi kesin farklılıklar içerse de tarihi önemsemekte ortak üç yönetmenin, tarihi yorumlamakta ayrıştıklarını net olarak göstermektedir. Aynı zamanda bunların eski edebiyattan da yoğun olarak beslendiklerini. Yeni dönem edebiyatçıları ise kendi ürünlerinin sadık uyarlamalarını istemektedirler. Adalet Ağaoglu'nun *Fikrimin İnce Gülü'nün* uyarlanması konusunda söyledikleri bu noktada edebiyatçıların genel tarzını yansıtmaktadır. Bu anlamda Metin Erksan'ın 1971 Ocak sonunda bir soruşturmaya verdiği cevapta "*Kemal Tahir sonrası Türk edebiyatı kese kağıdıdır.*" demesi, günümüz edebiyatını, günün edebiyatını tanımlamaktan ziyade süregiden tartışmayı anlamlandıracak olan veciz bir nitelendirme mahiyetindedir. Aslında sinemacıların edebiyatçılardan etkilenmeleri, etkileneceklerinin ötesinde onlar tarafından belirlenmeleri gerektiği ön yargısı insanları Kemal Tahir okuyarak Metin Erksan ve Halit Refiğ filmlerinin anlaşılabilirliği noktasına götürmüştür. Bunların metinlerinin ve filmlerinin gözle okunmadığını/seyredilmediğini âdeta kanıtlamaktadır. Kaldı ki ortada Metin Erksan ve Halit Refiğ'in düşünsel mahiyette kitapları vardır. Bu iki düşünce adamının kitaplarına girmemiş ciddi makaleleri de vardır. Lütfi Akad'ın bilgelik kitabı toplum hakkındaki ciddi tespitlerini içeren elli yıllık bir kültür tarihi kitabıdır. Sözü edilen üç sinema yönetmeni aynı zamanda üç ciddi düşünce adamıdır. Dolayısıyla onların bazı filmlerine edebiyat metinlerinin sadık uyarlamaları olarak değil, kendi kafalarındaki kategorileştirmeye göre ciddi düşünce adamlarının edebiyat metinlerini yorumlayışları olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bunların, şaşı bakışlıların öncelikle kendi içlerinde tutarlı olmaları için Yeni Dalga üzerinde düşünmeleri ve Yeni Roman diye bir şeyin olduğunu hatırlamaları gerekmektedir. Hiç değilse *Godard ve Ben* filmini anlayarak seyretmeleri. Türkiye'de hakikaten İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası anlaşıldı mı?

Türk sineması Türk kültüründen beslendiği gibi gündelik hayattan da kaynaklanan bir sinemadır. Belki de yapılagelen sinemaya bakarak bu toplumun kültürünü, gündelik hayatını anlamak ve anlamlandırmak mümkündür. Türk sineması zaten kameranın sokağa çıkması anlamında *Kanun Namına* filmini önemsemektedir. Olayın, kameranın sokağa çıkmasından ziyade *Kanun Namına'nın* bir gerçek olaydan kaynaklanması belki de daha önemlidir. Bu durumu Lütfi Akad'ın birçok filminde gözlemlenmek mümkün olduğu gibi birçok yönetmenin filmlerinde

de görmek mümkündür. Nitekim Lütfi Akad'ın kent üçlemesine bakıldığı zaman da yönetmenin meseleyi gözlemlerine dayanarak anlamaya çalıştığını söylediği görülür. Bir de Akad çeyrek yüzyıldır bu üçlemeyi çekmenin düşünüyü görmüştür. *Madde 438*'den çoğu filme kadar gündeme gelen güncel sorunlar sinemada yansısını bulmuştur. Bu genel gelişim dinamiği içerisinde bu coğrafyanın insanı sinemaya yansımış ve sinema da bu coğrafyanın insanını şekillendirmiştir. Bu noktada en öne çıkan film olarak *Otobüs* konusuna bakmak anlamlı olabilir. Türkiye'de kültürel iktidarın unsurları olarak nitelenebilecek edebiyatçılardan olan aydınlar filme sahip çıkarken sinema olarak film bu toplumda hiçbir iz bırakmamıştır. Aslında belki de en kritik örnek olarak Türk sinemasının en etkileyici oyuncularından Sadri Alışık'ın *Saat Sabahın Dokuzu* dizisinde çatıdan atlama sahnesinin yakın çekiminin ekonomik açmazı ve aşk acısı olan birçok insanın büyük binaların çatısına çıkmalarını tetiklemesi verilebilir. O dizinin yönetmeni de Türk sineması tipik yönetmenlerinden Orhan Aksoy'dur. Türkiye'de 1960'lı yılların ortalarında Türk edebiyatçıların roman ve öykülerinin fazla satmadığı şeklinde yayıncıların vurgulayarak yaptıkları bir tespit vardır. Bunlar satış rakamlarına bakarak böyle bir tespit yapmaktadır. Aslında o dönem edebiyatının bu topluma dokunmadığının en güzel göstergesi de bu durum ve bu saptamadır. Orada, o tartışmada bir tek istisnadan bahsedilmektedir. O da Orhan Kemal'in roman ve öyküleridir. Bir de *Yılanların Öcü* romanının elli bin sattığından bahsetmektedirler. Bunun olduğu gibi *Susuz Yaz*'ın fazla satması da üç dört yıl önce sinemaya uyarlanmasından gelmektedir. Orhan Kemal edebiyatı belki de en otobiyografik edebiyattır. Orhan Kemal edebiyatı sadece köyü ya da sadece kenti anlatan edebiyat değildir. Orhan Kemal romanları en fazla sinemaya uyarlanan edebiyat metinleridir. Ayrıca Orhan Kemal belki de en çok film senaryosu yazan yazardır. Yerli sinemayla, geleneksel Türk sinemasıyla en fazla barışık olan yazarlardan bir başkası da Selim İleri'dir. Belki de sosyal içerik ile gündelik hayat üslubunu en iyi bağdaştıran edebiyatçı Orhan Kemal'dir. Tabi Orhan Kemal uyarlamalarındaki farklılaşmaya da dikkat etmek lazımdır. Kanımca Memduh Ün, Orhan Kemal dünyasına Erden Kıral'dan daha yakındır. En kötü Orhan Kemal uyarlamalarından biri ise *Bekçi*'dir. Orhan Kemal roman ve öyküleri hem gündelik hayata daha yakın ve yatkındır hem de sosyal boyutu daha derin ve zengindir. Çok çeşitli yönetmenlerin Orhan Kemal'le birlikte çalışmaları ve Orhan Kemal metni uyarlamaları hiç de tesadüfi değildir. Türk sinemasının Orhan Kemal bağlantısı da farklı niteliğini ortaya koyacak mahiyettedir. Sıradan olarak nitelenen yönetmenlerin edebiyat uyarlaması yaparken en fazla başvurdukları yazar Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin'den sonra Orhan Kemal'dir.

Aslında Türk sinemasına sosyal içeriği de özellikle 1970 ve sonrası filmlerinin getirdiğini, devrimci sinemanın getirdiğini ve de/ya da güçlendirdiğini bir özellik

olarak düşünmemek gerekmektedir. Geleneksel Türk sinemasında, tipik Türk sinemasında sosyal boyut, sosyal içerik yama olmanın ötesinde doğal olarak vardır. Ertem Eğilmez ekseninde altı çizildiği belirtilen sosyal boyut, Türk sinemasının genel gelişim dinamiği içinde doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Bunun böyle olduğunun en doğal göstergelerinden biri de olmadık çevrelerin bile kendi tabirleriyle eski “Yeşilçam filmlerine” özenmeleridir. Gündelik hayattan beslenen ve Yeşilçam geleneği, daha doğrusu Türk sineması geleneği içinde bir yere oturan *Aile Arasında* da bu sinemanın hâlâ güçlü olduğunu göstermektedir. Filmin Adana eksenini de eskinin sıradan Türk filmlerinin atmosferiyle belirgin bir uyum içindedir. Zaten komedi de Cihangir’deki yaşamla Adana’daki yaşam arasındaki çelişkiden doğmaktadır. Ve buna benzer çelişkinin varlığı, zaman zaman aşikâr bir biçimde olmasa da Adanalı Tayfur ve Adanalı ağa tiplmesiyle, daha doğru ifadeyle hacığa tiplmesiyle, Vahi Öz’ün oynadığı, rol aldığı filmlerde de somutlaştırılabileceği gibi vardır. Bu anlamda Adanalı tiplmesinin Türk sinemasında Türk edebiyatından daha gerçekçi bir şekilde işlendiği görülebilir. Zaten en olmadık bir biçimde *Paydos* da bunun örnek sayılabilecek bir işareti değil midir? Geleneksel Türk sineması da bakmasını bilenler açısından olağanüstü derin ve zengindir.

Filmler ve Öteki Filmler

GÖKHAN ÖZCAN

Yazar

Okuma parçaları

“Bilindiği gibi her üretim verimli olmak zorundadır. Üretimin sadece yatırımları karşılaması yetmez, belli bir miktar kazanç da getirmesi gerekir. İnsana tuhaf geliyor ama, meseleye üretim endeksi açısından yaklaştığımızda, ‘arz’ ve ‘talep’ gibi kavramlar, yani katıksız piyasa yasaları, bir filmin başarısını ya da başarısızlığını, estetik değerini belirleyebiliyor. Böylesine ölçüler, bugüne kadar başka hiçbir sanata uygulanmamıştır. Sinemanın içinde bulunduğu bu koşullar sürdükçe sinema alanındaki gerçek sanat eserlerinin geniş bir seyirci kitlesine ulaşması bir yana yapılabilmesi bile zor olacaktır.”

Andrey Tarkovski

“Bütün sanat dallarında olduğu gibi, sinema ilkeleri açısından da bir tek seçenek vardır. O da Camus’nün dediği gibi, sanatçının aktüaliteye başkaldırısıdır. Bu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kaldıktan sonra, gerçekliği gözler önüne sermek için hangi araçların kullanıldığının ne önemi var? Bir sinema yazarı bir romanda, bir haberde ya da kendi hayal dünyasında ne bulursa bulsun, önemli olan onun bulduğu şeyi sınırlandırma, korunaklı hâle getirme, biçimlendirme ve kendine mal etme şeklidir.”

Michelangelo Antonioni

“Bence bir yönetmen kolayın peşinde koşmamalı; her filmde seyircisini daha ileriye taşıyabilmeli. İzleyicinin düşünmesini sağlamak iyidir, öte yandan bir yönetmen filmi kimin için yaptığını asla unutmamalı. Seyirciler filmlerimden birini izlediğinde, onu kafasından çok kalbinin içinde hissetmesi daha önemli.”

Ingmar Bergman

Filmler, filmler... Ne kadar uzun zamandır yoldaşlık ediyor hayat yolculuğumda filmler bana. Ne zaman geriye dönüp baksam, hayatımın ne kadar uzun vakitlerini filmlere, sinemaya, perdeye düşen hayallere, her biri kendi hikâyesini sırtında taşıyan iyili kötülü karakterlere, kimi film bitince silinip giden kimi hep benimle yaşayan bütün o gölge hayatlara ayırdığımı fark ediyorum. İyi mi yaptım sinemaya bu kadar kapılmakla, kötü mü, bunun cevabını herhâlde hiçbir zaman bilemeyeceğim. Meseleye birkaç ayrı vecheden bakmak ve her bir vecheden farklı neticelere varmak mümkün çünkü.

Sinemanın beni kendine çeken yanı hep anlattığı hikâyeler oldu. Beni, insana ve hayata ilişkin sonsuz sayıdaki denklemin içine çağırması oldu. Bir tek hayatı, yani benim hayatımı, sonsuz sayıdaki başka hayatla zenginleştirmeye, bir ihtimali sonsuz ihtimalle derinleştirmeye imkân veriyordu filmler. İnsanın, kendi hikâyesinin ayırdına, ancak başkalarının hikâyelerini, başka hikâyeleri başka hikâyelere bağlayan yine sonsuz sayıdaki ihtimali fark ederek varabileceğini biliyordum her zaman. Aynı sebeple hikâyeci olmuştum, yaşanmış hikâyelerden, hissedilmiş heyecanlardan, kurulmuş hayallerden henüz yazılmamış hikâyeler aramak üzere yollara düşmüştüm. Hakikatin eşsiz güzellikteki nakşının renklerinde, tonlarında, ilmiklerinde, motiflerinde dolaşmak gibi bir şeydi bu benim için. Bütün ayrıntıların hakikate dair ipuçları, sırlar, parçalar, misaller taşıdığı aşikârdı. Sinemanın gerektirdiği meziyetlerin daha büyük bir kısmına sahip olsaydım, muhtemel ki erken yaşlarımdan itibaren film çekmenin yollarını arıyor olacaktım. Kısmen dedim de aslında. Yolumun setlere düştüğü vakitler oldu, bir senaryonun nasıl filme dönüştüğünü dolaysız olarak tecrübe ettim. Anladım ki, film çekmek için sadece hayal etmek yetmiyor, o hayali gerçekleştirmek için çok zorlu yollardan geçmek, çok ağır yükler taşımak, azimle mücadele etmek de gerekiyor. Bunun yanında teknik donanım, süreci, belli bir bütçeyi ve her biri farklı yapılarıdaki insanlardan kurulu kocaman bir ekibi yönetme, organize etme, gerginlikle baş edebilme kabiliyetleri de gerekiyor. Bu meziyetlerin bir kısmının bende olmadığına kanaat getirdim, böyle yoğun ve ağır bir sürecin altında kalabilirdim, kırılğanlıklarım, çabuk yorulan taraflarım vardı. Birkaç senaryo-metin denemesiyle sinemadan hevesimi almaya çalıştım. Sonra tamamen seyircisi olmaya, sessizce filmlerin beni çağırdığı dünyalara kendimi bırakmaya karar verdim. Bu kararım, kafamdan bin bir türlü hikâyeler geçirmeme, kendi hayalî filmlerimi yönetmeme elbette engel değildi.

Sözün burasında, mesele sinema olunca herkesi ilgilendiren bazı engellerden de söz etmek gerekiyor öte yandan. Benim sinemayla kurduğum bağın, sinemaya yüklediğim anlamların, sinemada aradığım şeylerin, bugünün dünyası için olduk-

ça marjinal, oldukça naif kaldığını itiraf etmeliyim. Sinemanın beş çeyrek asra yakın tarihi içinde köprülerin altından çok sular aktı. Sinema olduğu şeyden başka bir şeye doğru evrildi. Sinemaya yatırım yapan dev şirketler, filmlere verdikleri gerçekten büyük paralara karşılık filmlerin anatomisini de kendileri çizmek istediler. Devasa bir film endüstrisi ortaya çıktı. Bir dağıtım ağı, küresel bir pazar oluşturuldu. Bütün bunların tabii neticesi olarak da, hamur gibi yoğrulabilir, kontrol edilebilir, beğenileri yönetilebilir bir müşteri profili şekillendi, şekillendirildi. Sinema özellikle son çeyrek asırda, her yerde görünen yüzüyle, bu 'piyasa'nın oyuncacı oldu. Hayallerin kolu kanadı kırıldı. Hikâyelerin derinlik ve incelikleri, efektin, aksiyonun, gösterişin ardında zorlukla görülebilir hâle geldi. Endüstri; artık neredeyse film değil, mal üretiyor, her piyasada olduğu gibi önce talebe göre arz ortaya koyuyor, sonra arzına uygun talep üretiyordu. Çok izlenen, çok paylaşılan, çok bilinen, çok ödül alan filmlerden söz ederken, artık o piyasa enstrümanlarıyla konuşur oluyorduk. Hayaller hammaddeye, senaryolar şablona, ilgiler hazlara dönüşmüştü çoktan. İnsan, hayat ve bu ikisini ortak bir imbikten geçiren hakikatli filmler; benim sinema ve daha pek çok başka şeyle ilgili fikirlerim, hissedişlerim gibi marjinal, naif, neredeyse gerçek dünyanın tamamen uzağında sayıklamalara tekabül ediyordu artık sanki.

Belki abartılıydı bu kadarı, belki o kadar da kötü değildi durum... Dünya üzerinde çok sayıda insan, sinema gibi bir sinema yapabilmek adına hikâyelerini filmlere dönüştürmeye, filmlere kendilerine özgü incelikleri, derinlikleri, zenginlikleri katmaya devam ediyordu hâlâ. Teknolojinin ilerlemiş ve araçların çeşitlenmiş olmasının getirdiği yeni ilave imkânlar, dünyanın her yerinden, her renginden, her kültüründen, her hissiyatından binlerce farklı filmi evlerimize kadar getirebiliyordu. Yine de bu, tabiri caizse, sadece bir yeraltı faaliyeti idi. Az sayıda insanın inatla sürdürdüğü, değişmeye mukavemet ettiği, canlı tuttuğu güzel bir hevesti. Sinema dendiğinde geniş kitlelerin anladığı şey bu değildi, belki eskiden de sinema dendiğinde tam olarak bu anlaşılmıyordu, ama gerçek filmler bu kadar da bir köşede unutulmamıştı.

Şunun doğruluğunu kesin olarak bilmiyoruz aslında: Gerçek ve iyi filmler, geniş kitlelere yaygın olarak ulaşılar bile film endüstrisinin büyük prodüksiyonları karşısında hiçbir şekilde tutunamaz. Bir varsayımı kabul etmiş oluyoruz aslında bunu söylerken. Test edilmemiş, tam olarak denenmemiş bir şey bu. Gişeleri parayla dolduran geniş kitlelerin beğenilerinin, ilgilerinin çok da özgür bırakılmadığı, sürekliliği olan medya bombardımanlarıyla talebin yönlendirildiği bir gerçek... Ancak, yine de asıl mesele fiziki olarak, film endüstrisinin ürettiği ürünlerin, sinema marketlerinin bütün raflarını hoyratça doldurması... Medyanın sürekli filmlerin

bir tüketim unsuru olduğu, ritmik, heyecanlı, hareketli ve gösterişli olması gerektiği şeklindeki şuuraltı çalışmaları... Yüksek ölçekli maliyetlerle gerçekleştirilen tanıtım, reklam kampanyaları... Bir yanda bir küresel pazardan, ışıltılı vitrinlerden, algı oyunlarından söz ediyoruz. Diğer yanda bütün yalınlığı içinde insan, hayat ve bu ikisinin oynadığı, kimi zaman neşeli olsa da daha çok sıkıntılı küçük, sahici oyunlar var. Mevcut şartlarda kimin kazanacağı belli... Oyunu kuran, müsabakaya beş sıfır önde başlıyor, hadise bu!

Sıkıntı istemiyor bugünün insanları. Canını sıkma ihtimali barındıran her şeyi, modern, zihni uyuşturan, varlık meselesiyle ilgili her türlü soruyu kaynağında bloke eden meşguliyetlerle hayatının dışında tutuyor. Adı konmamış bir mutabakat var üstelik bu konuda, kimse kimsenin sahiciliğini sorgulamıyor, yalanlarını, kaypaklıklarını ortaya çıkarmıyor. Hayatı olduğundan başka bir şeye dönüştürdük, sadece hazlarla yaşamak, insana özgü merak ve endişelerle yorulmak istemiyoruz. Sinemanın ve evet sanatın, edebiyatın, felsefenin ve irfanın tavan arasındaki ya da bodrumdaki bir dolabın içine kilitlemesi değil mi aslında bunun anlamı... İnsana tüketici olmaktan başka pek bir rol kalmıyor değil mi dünyada! İşe 'film endüstrisi' dedikleri zamanlardan bu yana on yıllar geçti, daha ilk gün nereye sürüklenmekte olduğumuzu görebilmeliydik. Her endüstri, tabiatı gereği, hayatın hakikatini değil, kurgusunu sahipleniyor. Çünkü hayatın hakiki olanında, endüstriyel ürünlerin gerçekten azına, pek azına ihtiyaç var. Öyleyse söz endüstrininse, kurgu gerçekten daha gerçek sayılacak, işin kuralı bu!

Film endüstrisinin içinde gerçekten iyi filmler yok mu? Gerçekten insana ve hayata dokunan incelikte anlatımlar, gayretler yok mu? Var elbet, çok sayıda değil, giderek artan sayıda da değil ama var. Bir tezgâh dolusu ezik domatesi sattırmak üzere ön sıraya dizilen sağlam domatesler gibi geliyor bu istisnai filmler bana. Hem, başta iyi niyetli, sinemanın kendi iç dinamiklerini önceleyen yönetmenlerin bile kısa zamanda dev şirketlerin elinde birer oyuncağa dönüştüğünü ve tüketicinin beklentisi olan klişelere, kolaycı formüllere, derdi meselesi olmayan gösterişli seyirliklere yöneldiğini görüyoruz. Belki de bir esaret bu, bir sanatın hoyratça torna tesviyesi... Dünyanın çeşitli yerlerinde son derece özgür eserler ortaya yönetmenlerin, âdeta birer devşirme olarak film endüstrisinin merkezine çekilmesiyle sinema dillerini, anlatımlarını, ifadelerini, kendilerine özgülüklerini nasıl yitirdiklerini görüyoruz. Bu vakumdan kendisini kurtarabilen isimlerin sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Zaten film endüstrisi de böyle 'teslimiyet sıkıntısı' yaşayan tipleri sevmiyor pek, bir iki denemeden sonra arkasını dönüyor onlara...

Söze noktayı koymadan, yazının buraya kadarki ağır karamsar havasını toparlayacak birkaç güzel ve önemli noktayı da nazarıdikkate sunmak gerekiyor. Sinema

ölmedi, nefes almaya devam ediyor. İnsanların hayallerini filmlere dönüştürmek adına mücadeleleri de eksilmedi. Her gün dünyanın dört bir köşesinden yeni filmler geliyor, heyecanla, mutlulukla, hüznle izliyor, insanlığımıza o hikâyelerden bir şeyler katıyoruz. Bu işin ana caddesinden akamıyoruz belki ama yolları toprak da olsa bize ait sokaklarımız var. Filmler aracılığıyla çoğalmaya, zenginleşmeye, birbirimizi, insanı, hayatı anlamaya, anlamlandırmaya, hakikati, o temel meseleyi aramaya devam ediyoruz. Birbirini anlamanın belki de en temel mesele olduğu böyle bir zamanda, keşke daha fazla insan filmlerin hayata katabileceği şeylerin farkına varabilse... Sinema vakit öldürmenin değil; bana, bize, hepimize içi anlamla dolu nice vakitler kazandırmanın yolu hâline gelebilse...

İnsanlık son iki asırda, doymak bilmez bir açlık ve ihtirasla yeryüzünün bütün tabii kaynaklarını talan etti. Üretimin hayata zarar vermeden sürdürülebileceği hemen her potansiyel, vahşice sömürüldü. Şimdi küresel ekonominin çarklarını döndürebilmek için ilave tüketim gerekiyor. Yeni tüketiciler yani... İhtiyaçları olmayan şeylere ihtiyaç duyan, temel bağımlılığı sürekli tüketmek olan şuursuz ya da en fazla yarı şuurlu gölgeler... Sinema, bu çağcıl talan ve hercümercin dişleri arasında kalan güzelliklerden sadece biri... Aynı zamanda sinema bu tükenişe diremenin, mücadele etmenin, insanı ve hayatı bu kahredici işgale karşı savunmanın bir yolu... Sinema adına umut taşıırken, insana ait umutlarımızı taze tutmuş oluyoruz aslında. Her iyi film, nefes darlığımıza iyi gelen yeni bir soluk...

Beş asırlık bu maceranın sonu nasıl bitecek, bunu şimdiden kestirebilmenin imkânı yok biz fâniler için. Ama sinemanın kaderinin, insanlığın çok daha uzun yolculuğunun nereye varacağından bağımsız olmadığını söyleyebiliriz. Sinema, bir eğlence değil, bizi insana kayıtlayan bir aslî dert, bir kalbî endişe aynı zamanda.

Umuyoruz ki film bittiğinde ışıklar yanmaya devam eder de, hepimiz topluca karanlıkta kalmayız.



Malta Şahini, John Huston, 1941

Sinemanın Konumu Üzerine

İHSAN KABİL

Yazar

Son dönem teknolojik gelişmelerle beraber yeni bir safhaya giren sinema sanatı, buna bağlı olarak içeriğinde de belli bir dönüşüme tanık olmaktadır. Türk sineması, dünya sineması içindeki mecrasında ilerlemekte, yeni teknoloji ve içerik arasında bazen bir arayış, çoğu zaman da savruluşa muhatap olmaktadır. Yerli veya millî sinemalarla dünya sinemasının teorik meseleleri arasında hem kendine özgü hem de ortak unsurlar yer alır. Sinema tarihi boyunca genelde eğlenti temelli bir yapım-üretim anlayışı hâkim olmuş, bu çerçevede birçok tür binlerce örnekle seyirciyi gerçek dünyalarından beyazperdenin büyüdü âlemine taşımıştır. Dramdan melodrama, komediye, tarihî kordeladan bilimkurguya, fantastiğe çoğu kurmaca senaryolar seyircinin muhayyilesini doldurmuş, hayatın neredeyse tam bir simülasyonu olan sinema-hayat bağlamında insanların yaşantısını şekillendirir ve yönlendirir bir işlev üstlenmiştir. Önce belge film olarak yola çıkan sinema sanatı, hemen devamında kurmacanın hikâye eden atmosferini keşfetmiş ve bu çerçevede geniş bir literatür olarak dünya kültür spektrumundaki yerini almıştır.

Daha ziyade kurmaca film olarak dikkatimizi çeken sinemada form ve içeriğin anlamlı bir bütün hâlinde üslup şeklinde karşımıza çıkması, merkezde temanın öne çıktığı bir durumun önem arz ettiği görülür. Tema, başka bir deyişle, bir filmin konusunu belirleyen ana fikir, filmin niteliğini ortaya koymada da en ağırlıklı unsurdur ve eserin itici motor gücü veya çekici lokomotifidir. Bu temelde yaklaştığımızda, temanın insani olana en fazla yaklaşan yer aldığı çalışmaların kalıcı, yani bir anlamda klasik olan eserler manzumesi içinde yer almayı hak ettiklerini söyleyebiliriz. Dünya sinemasının ilk örnekleri, türler cinsinden verilmeye başlanmış, sonrasında ise akımlar ortaya çıkmış; ikisi mukayese edildiğinde, akım çerçevesindeki filmlerin genelde insani ve sinematografik bakımdan daha öncelikli olduğu gözlenmiştir. Sessiz sinema çağında hemen hemen sonraki dönemlerdeki bütün türlerin örnekleri verilmiş, tematik olarak da yine sinema tarihinin sonraki döneminde ortaya çıkan benzerlerinin ilk örnekleri üretilmiştir. Ses bulunma-

diğından da sinemanın ötsel olarak görüntü mahreçli olması hasebiyle, yedinci sanatın gerçekten görsel anlamda oldukça değerli çalışmaları bu normatif çağda yer almıştır.

Sinemanın başat olarak eğlentiye dayanan yönünün ürün olarak en fazla verildiği genel yekûn yanında, düşünmeye ve varoluşsal olana dair daha az sayıdaki eser, kahir ekseriyete ait o bütüne göre çok daha kayda değerdir. Ayrıca aşkın bir boyut ortaya koyabilen filmler de diğer toplamın arasından sıyrılıp öne çıkabilmekte, ortaya koyduğu insani değerlerle âdeta tarih üstü bir konuma yükselip her zamana hitap etmekte ve seyirciyi yüreğinden yakalayabilmektedir. Sinemanın asal olan estetik ve etik değerlerinin belirleyiciliği çerçevesinde –ki estetiği dil ve form, etiği konu ve içerik olarak ele alırsak– şiddet ve açıklık uygulamalarının filmin yapısını ve ruhunu nasıl zedeleyici unsurlar olduğunu müşahede ederiz. Kurmaca bir yaratım zemini olan senaryo yazım süreci, insanın tasavvur ve muhayyile katmanlarından geçerek olgunlaştığından, insani melekelerin daha fazla dahil olması gereken bir sanal ve simülatif zamanlamadır. Dolayısıyla yapımına geçilen filmin, hayatı aynen canlandıran fotoğrafik bir anlatıma sahip birebir hayati gerçekliğe uyması gerekmez; bu anlamda sinemada gerçekçilik, tutarlılığı sarsıntılı ve sorunlu bir bakış açıdır.

Sinema tarihi boyunca hemen hemen hiç denenmemiş bir tür bırakmayan dünya sinemasının yanında sinemamız, uzun bir kimlik sorunu sarmalında filmler üretme yoluna gitmiş, geleneksel anlatı dili ve yaklaşımının yanında kendine has bir anlatım tarzı yakalayarak, ancak azami miktarda ‘kendi’ olamayarak yoluna devam etmiş, zaman zaman belli çıkışlarla özgün bir dil kurma yolunda adımlar atmıştır. Tiyatro ve müzik gibi alanlarda devletin yapılandırmasının söz konusu olmasının yanında, sinemada böyle bir konumun gerçekleşmesinin olumsuz ve olumlu yanlarının olduğu ortadadır. Ancak, bundan önce Türk sinemasının geleneksel anlatı sanatlarımızın, diğer bir deyişle seyirlik manada gölge oyunumuz olan Karagöz ve sahne sanatımız orta oyunu ve meddahın uzanımında, bu sanatların teknolojik bir anlatım olan sinemaya evrilmesiyle, üstelik bunlardaki kıssa ve hisse unsurlarıyla, hem özgün bir dil ortaya koyma hem de kimlik sorununda önemli bir mesafe alma yönünde bir gelişim çizgisi tutturacağı aşikârdı. Ne var ki sözüm ona girilen kültür inkılabıyla uzun soluklu, büyük bir tecrübeye dayanan bir zihniyet ve tasavvur âlemi bir kenara bırakılmış, bu coğrafyanın ikliminden neşet eden rayihası, yapılan çalışmalara çok az sinebilmiştir. Yine de sinemamızın genelinde az sayıda veya kısmen, 1960’larla beraber kimi münferit yapımlarda ve günümüzde bazı yönetmenlerin çalışmalarında sıhhatli yaklaşımlara rastlamak mümkün olabilmektedir.

Sinemada, Batı ve Doğu ayrımı yapmaksızın her yapım muhitinde, yerelden hareket ederek evrensel değerlere ulaşan, merkezi olarak insani olanı yakalayan, mana boyutunda varoluşsal olabilen, aşkın bir hedefi gözeten eserler ortaya çıkabilmektedir. Gerek Batı dünyasının içinde gerekse İran, Orta Asya, Rus, Arap, Afrika, Çin, Hint ve Uzak Asya sinemalarında beş duyuyu algılanır dünyanın dışında, metafizik olanla da temas hâlinde, giderek mistik olana ulaşan bir duruş sergileyen filmler beyazperdeye yansıyabilmektedir. Buradan hareketle, aslında dünya konjonktüründe hâkim olan insanlık karşıtı tutumlarla, insanı yaratılışıyla mütenasip şekilde ele alan insan yanlısı bakışların görünmeyen bir mücadelesi mevcuttur. Burada tercihleri belirleyen, belli bir dünya görüşüne sahip olan yönetmenlerle, belli bir amaca göre konuşlanan yapımcıların duruşu olmaktadır. Sinema gibi algı operasyonlarını en fazla belirleyen medya tabanları, belli ideolojik tavırlardan beri olamamaktadır. Son kertede bizim söylemek istediğimiz, insan fitratını merkeze koyarak, varoluşu manevi bir hâleyle sarmalayan, muhayyileyi yapıcı bir biçimde harekete geçiren, ruha ait olanı yükselten, insanla dünya ve kâinat arasında bir ahenk kuran, yani kosmoza yönelen bir sinema anlayışı üst değerlere sahip asil bir duruşu temsil etmektedir. İyile kötü arasındaki mücadeleyi işleyen ancak çelişkiyi derinleştirmeyen, uzlaşmaz hâle taşımayan, çatışmacı tavırdan ziyade epik bir yaklaşımdan kalkarak keskinlikleri törpüleyen, 'insan insanın kurdudur' anlayışına tevessül etmeyen, çözümlülüğü ve inşa ediciliği göz önüne alan, insan ilişkilerini insani olanla düzenleyen ve estetik olandan taviz vermeyen bir sinema anlatımı manifestatif bir yönelim olabilir.



The Arrival of a Train, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895

Festival İdeolojisi ve Ekonomisi

MEHMET FATİH CİNOĞLU

Dramaturg

Film Festivali Fenomeni Avrupa'da kıtanın spesifik jeopolitik durumundan kaynaklanan ortamda 1930'larda doğdu. Dünyanın ilk büyük film festivali faşist idare altındaki İtalya'da Venedik'te düzenlendi (Pedersen ve Mazza, 2011: 140). "Film Festivali" adı, ulusların, bölgelere veya etnik kökenlere ait değerlerin paylaşıldığı, kültürel kimliklerin desteklendiği topluluk festivallerinden ilham almış gibi görünüyor (de Valck, 2007: 93). Kültürel çeşitliliği tanıtırıp çoğulculuğa imkân veren festivaller aynı zamanda tek tip kültür/kimlik inşası için güçlü bir araç olarak görülmüştür. Film festivalleri hem paylaşılan bir "büyük" sinema kanonunu tanımlamada ve filmlere kültürel değer katmada önemli roller oynamaktadır. Buna karşın, filmlerin meta olarak dolaştığı küresel ticaret ağı oluşturmaları nedeniyle de önemlidir (Wong, 2011: 129). Başka bir deyişle film festivallerinin estetik algılarımızı belirleyen/yönlendiren ve bir filmin/sinemacının "iyi" olarak görülebilmesini sağlayan yapı/sistem olmalarının yanında önemli bir ticaret ağına altyapı sağlayan ekonomik entiteler olduğu da görülüyor. Kenneth Turan'ın dünyadaki belli başlı festivalleri incelediği *Sundance'den Saraybosna'ya: Film Festivalleri ve Yarattıkları Dünya* adlı kitabında Turan, uluslararası film festivallerini kümeler olarak görürken festivalleri iş/ekonomi gündemi olan Cannes, Sundance ve Showest Festivalleri; jeopolitik gündemi olan Havana, Saraybosna ve Midnight Sun Festivalleri ve estetik gündemi olan Pordenone, Lone Pine ve Telluride Festivalleri olarak gruplara ayırır (Turan, 2002: 7).

Günümüzde, tabiri caizse, festival dünyasının yıldızı, ülkemizde ve dünyada yeni kurulmuş genç festivallerden hatırı sayılır bir geçmişi olan festivallere kadar tüm festivallerin rol modeli olan Cannes Film Festivali, film pazarı ve ortak yapım gibi ticari faaliyetlerin merkezi olmasıyla iş/ekonomi gündemli/odaklı festival olarak nitelendiriliyor. İş ve ekonomi kavramlarının ideolojik bir tercih olarak ideoloji kavramıyla yan yana gelmemesi için gösterilen özene karşın Cannes Film Festivali'nin tamamen ideolojik kuruluş öyküsü tarihte ilginç bir anekdot olarak kayda geçmiş gibi görülüyor.

Başta belirtildiği gibi ilk büyük film festivali faşist idare altındaki İtalya’da 1932 yılında kurulan Venedik Film Festivali’dir. 1936’dan 1942’ye kadar Venedik’teki en iyi uluslararası film ödülü, İtalya’nın eksen müttefiki, Almanya’ya gitti. Bu durum, Birinci Dünya Savaşı sonrası yeniden kutuplaşan Avrupa’nın bir tezahürü olarak okunabilir. 1935 yılında kurulan Moskova Film Festivali de Venedik’e benzer şekilde Komünist Rusya’nın propaganda aracı olarak kuruldu. Cannes Film Festivali 1939 yılında Venedik Film Festivali’nde umduğunu bulamayan Fransızların tepkisi olarak kuruldu. İkinci Dünya Savaşı’na kadar dünyada sadece üç film festivali vardı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1946’da Karlovy Vary ve Locarno, 1951’de Berlin Film Festivali kuruldu. Böylece film festivalleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden inşa edilen Avrupa’nın sosyal altyapısının kurulmasına katkıda bulundu. Ayrıca Hollywood stüdyo sistemine karşı Avrupa film endüstrisinin merkezî aktörü hâline geldi (Pedersen ve Mazza, 2011: 147).

Kültürel değer, ticari meta olmanın yanında etkili bir propaganda aracı olarak sinemanın tabiri caizse yeniden keşfi, çetin bir rekabetin yanında sıkı iş birliklerini de beraberinde getirdi. Hollywood filmleri İkinci Dünya Savaşı öncesi kamplaşan dünyada Fransızlara katıldı. Böylece Hollywood filmlerinin küresel sanat olarak sergilenmesinin ilk adımı atıldı ve aynı zamanda Cannes Film Festivali’nin uluslararası alanda yıldızı daha ilk yılında parladı. Cannes’ın açılışı için Amerika’nın en büyük yıldızları 1939 yazında Fransa’ya gönderildi. Bu yıldızlar savaş tehditlerine rağmen Atlantik’i geçmeye hazır; hatta içlerinden Mait West gibi bazıları, Hitler 1 Eylül’de Polonya’yı istila etmeden önce Fransa’ya gelmişti. Fakat ilk Cannes Film Festivali iptal edildi. *Oz Büyücüsü* de dâhil olmak üzere sekiz Hollywood filmi de ilk festivalde gösterime hazır (Wong, 2011: 132). Daha kuruluş aşamasında başlayan iş birliği farklı şekillerde bugün de devam ediyor. 1955 yılında pragmatik bir buluşla başlayan Hollywood filmlerinin yarışma dışında gösterimi bugüne kadar devam etti. Bu filmler arasında *Ben-Hur*, *Exodus*, *Anne Frank’ın Günlüğü*, *80 Günde Devri Âlem*, *Kuşlar*, *Doctor Zhivago* gibi filmler vardı. 1959 yılında festival bünyesinde film pazarının kurulmasıyla –le Marché du Cinéma– festivalin bu bileşeni de Hollywood filmleri için önemli hâle geldi. *Star Wars* için önemli bir anlaşma Cannes’da 1971’de yapıldı. Günümüze kadar gelen bu simbiyotik ilişki her iki tarafın da menfaatine gün geçtikçe gelişti. 2007’de bir söyleşide Coen Kardeşler Cannes Film Festivali için “Aslında kullanabileceğimiz platformlardan biridir... birçok açıdan İhtiyarlara Yer Yok filminin pazarlanması basit değildir... Filmin, Avrupa izleyici kitlesine, Fransız izleyicisine pazarlanması hiç de küçük bir şey sayılmaz... Filmin farkındalığını artırmak için harika bir platform var.” diyerek bu simbiyotik ilişkiye vurgu yapmıştır. Özetle, *Star Wars*’dan *Indiana Jones*’a kadar geniş rekorları kıran Hollywood filmleri Cannes Film Festivali’nde yarışma dışında gösterildi. Festival jürisinde gerek Hollywood yönetmenlerine gerekse oyunculara düzenli

yer verildi. Cannes, kırmızı halıda boy gösteren Hollywood yıldızlarını doğduğu günden itibaren çok sevdi (Wong, 2011: 133). En son geçtiğimiz yıl Christopher Nolan'ın o tarihte henüz tamamlanmış filmi *Dunkirk*'ten bazı sahneler özel bir seans ile festivalde gösterildi. Bu yılki festivalin jüri başkanı olarak belirlenen Cate Blanchett'in hem Hollywood hem de uluslararası festival networkünün kesişim noktasında bir isim olduğu söylenebilir.

Uluslararası film festivallerin kurulmasını, uluslararası çapta merkezî bir aktör ve yetkili kurumun kurulması izledi. Film festivallerini Uluslararası Film Festivali olarak akredite eden Uluslararası Film Yapımcıları Birliği (FIAPF, The International Federation of Film Producers Association) 1933'te kuruldu. Festival dünyasındaki kurumları korumayı amaçlayan FIAPF ile birlikte uluslararası film festivalleri kuruluşlarından itibaren hızla kurumsallaşmaya başladı. Bugün dünyada 47 film festivali FIAPF tarafından akredite edilmiştir. Bunların 15'i "Yarışmalı Festival" olarak sınıflandırılan –aralarında Venedik, Cannes, Berlin, Tokyo'nun yer aldığı festivaller– dünya çapında A-sınıfı festivaller olarak kabul ediliyor. Bunların yanında Yarışmalı Özel Festivaller, Yarışmasız Festivaller, Belgesel ve Kısa Film Festivalleri olarak sınıflandırmalar da yapılıyor. Türkiye'den Antalya Film Festivali ve İstanbul Film Festivali "Yarışmalı Özel Festival" olarak akredite edilmiştir. Akredite festivaller bir yana tüm dünyada bir festival enflasyonu yaşandığı söylenebilir. Kesin sayı bilinmemekle birlikte dünyada tahminen 3.500'ün üzerinde film festivali düzenleniyor.

Günümüzde, dünyadaki festivaller arasında hem kültürel hem de ekonomi-politik açıdan etkili olan festivallerin aynı zamanda bir iktidar odağı olarak da kurumsallaştıkları görülüyor. Gerek iç işleyişleri gerekse endüstri ve sanat bağlamındaki çevreyle ilişkilerini anlamak için festivalleri kapalı devre televizyon sistemine benzetmek açıklayıcı olabilir. Malum kapalı devre televizyon sistemleri kameraların görüntü sinyallerini belirli bir konuma ilettikleri sistemdir. Genellikle güvenlik amacıyla çalışmakta olduğu banka, şirket, hava alanı gibi tesislerin kullanımına mahsus bir televizyon sistemidir.

Kapalı devre festival yapısı, kendi içinde oluşturulan ağlarda belirlediği şablon modellerle estetik algısını yönlendirir. Bilgi, eş merkezli ve birbirine bağlı güç odaklarından geçerek yapı içerisinde dağıtılır. Örneğin, bilgiye ayrıcalıklı erişime sahip kişiler, "yabancı" filmler hakkındaki seçkin haberleri, yorumları ya da görüşleri katılımcı izleyicilere ve eleştirmenlere verirler. Dolayısıyla toplu olarak tutarlı bir yorum geliştirilir. Sonuçta genel bir tip oluşturulurken bu tip üzerinden bir dalgalanma etkisi yaratılır (Galt ve Schoonover, 2010: 267).

Festival yapısı, filmlerin üretimi, pazarlanması ve dağıtımı gibi tüm aşamalarda giderek genişleyen bir role bürünerek festival filmi gibi türün/üslubun oluşması için verimli bir zemin sağlar. Bir festivalin sunduğu küresel platform; eleştirmenler, halk, diğer festivaller, film alıcıları, yatırımcılar ve nihayetinde akademisyenler tarafından bir filme gösterilen ilgiyi doğrudan etkiler. Festivaller, böylece film yapımı üzerinde doğrudan ya da dolaylı bir etki yapmaktadır. Nihayetinde festivaller bir filmin yerel ekonomilerden küresel pazara geçişi için tabiri caizse vize verir. Film yapımcıları genellikle projelerin başlangıcında ve gelişmesinde festival beklentilerinin anlayışını içselleştirir ve projelerini bu anlayışla bütünleştirirler. Pek çok festival temsilcisi, programcısı ve danışmanı, filmin yapım sürecinin her aşamasında önerilerde bulunurlar.

Aynı zamanda film festivalleri, kapalı devreyi emniyet altına alan bağlar kesintiye uğradığında parçalanacak kırılğan şebekelerdir (Wong, 2011: 33). Çünkü festivaller birbirleriyle rekabet hâlinindedir ve her zaman “ilk” olmak isterler. Bir filmin ilk prömiyerini yapmak, bir yeteneği keşfetmek, bir gelenek, bir dalga oluşturmak... Kapalı devreyi güçlü bağlarla korumak için “bu yenilik” elzemken, hâlihazırdaki film kanonunu belirleyecek kadar güçlü bağlar kurmuş bir yapı için mevcut konsepti tekrar tekrar yeniden oluşturmak yenilikten daha güvenli bir yöntemdir. Film festivallerinin dünya çapında yaygınlaşmasından bu yana 1980’lerde ve 1990’larda uluslararası film festivali kapalı devresinin yaratılması olgu hâline gelirken bu kapalı devre daha kurumsal hâle geldikçe daha az şeffaf hâle geldi (Galt ve Schoonover, 2010: 39). Böylece film festivallerinin kendi içlerinde gerek tematik gerek estetik gerekse ekonomik bir döngü yarattığı söylenebilir.

2007 yılında Berlin Film Festivali’nde düzenlenen bir panelde Euromed programı tartışıldı. Paneldeki yorumların hatırı sayılır bir bölümü, film yapmak için Avrupa’ya yönelen sinemacıların kendilerini neo-kolonciliğe maruz bırakan paradoksun farkına varmalarını içeriyordu. Tunuslu yönetmen Mahmoud Ben Mahmoud şöyle der: “Fransız veya İtalyan izleyici kitlesini tatmin etmek için Afrikalı bir yönetmen, Afrika’da gerçekten olan biteni işlememeye zorlanıyor” (Galt ve Schoonover, 2010: 312). Afrikalı eleştirmen Férid Boughedir, “Avrupa’nın nakdine bağımlılığımızdan kaynaklanan ve acilen çözülmesi gereken büyük bir problemimiz var. Çoğu Afrika ülkesi ulusal bir film pazarına sahip değil. Bunun sonucunda Afrika filmleri yurt dışında gösterilirken yurt içinde gösterilemiyor. Bu durum aynen bir Afrikalının aynaya bakıp karşısında kendisine bakan bir Avrupalı görmesine benziyor.” diyerek durumu özetledi (Galt ve Schoonover, 2010: 312). Yine Tunuslu yönetmen Nacer Khemir de Malatya Film Festivali’nde gerçekleşen söyleşide dışarıdan öğretilen estetik algısından duyduğu rahatsızlığı dile getirmişti. Aynı söyleşide, “Ben insanların bedenlerini değil ruhlarını kurtarmayı amaçlıyorum.

Bu yüzden Avrupalılar benim filmlerimle ilgilenmiyorlar.” demişti. Festivallerin fonlar ve ödüller yoluyla Hollywood’un üretebileceğinden daha fazla propaganda potansiyeli olduğu göz ardı edilmemeli. Festivallerin Asya ve Afrika’daki sanatçılara karşı tutumu, film finansmanı üzerinden bir çeşit oryantalizm döngüsü olarak okunabilir (Galt ve Schoonover, 2010: 314). Bu oryantalizm döngüsü kapalı devre festival yapılarının mahsur kaldığı ideolojik ve ekonomi-politik döngünün bir tezahüründen ibaret.

Kapalı devre festival yapısını ve yapının nihayetinde yarattığı ideolojik, tematik ve estetik döngü festivalin nihai sonuca gelene kadar yarattığı ekonomiyle ayakta duruyor. Başka bir deyişle kendini ayakta tutabilecek ekonomiyi yaratabilen festivaller için bahsedilen döngü güvenli bir alan sağlıyor. Yine ekonomik gerekçelerle gerek yapı gerekse yapının ürünü döngü değışerek farklı şekillerde yeniden üretiliyor. 2006 yılında Roma Film Festivali, Belediye Başkanı’nın öncülüğünde zaten tarih, kültür ve sanat şehri olan Roma’nın bu potansiyelinden faydalanmak üzere kuruldu. Benzer şekilde Kopenhag Film Festivali, şehrin potansiyelini kullanmak gibi benzer gayelerle 2003 yılında kuruldu. Hâlihazırda çoktan doygunluğa ulaşmış film festivali pazarında bu iki yeni festivalin işleri kolay değildi. Her iki festival de gösterim sayısı, seyirci sayısı gibi göstergelerde kısa sürede hatırı sayılır bir başarı elde etseler de bir ekonomi yaratmayı başaramadılar. Her iki festivalin de bütçesinin yüzde 50’sinden fazlası kamu fonlarından kaynaklanıyordu. Belediye başkanının değışmesiyle Roma Film Festivali’nin ardındaki siyasi irade kalktı. Şehrin tartışmasız kapasitesi ve potansiyeline rağmen butik bir festival olarak kaldı. Festival, FIAPF tarafından da akredite edilmedi. Kopenhag Film Festivali de benzer kaderi paylaştı. Kopenhag’da mevcut dört festival vardı. Uluslararası Kopenhag Film Festivali’nin diğer festivallerden biriyle birleştirilmesi kararlaştırıldı. Böylece Avrupa’nın iki turistik potansiyeli yüksek marka kentinin uluslararası film festivali maceraları iddialı başlangıçlara rağmen başladığı gibi devam etmedi (Pedersen ve Mazza, 2011: 156-157).

Türkiye’deki festivallere gelirse, gerek kurumsallaşma açısından gerekse ekonomi yaratma açısından hatırı sayılır geçmişe rağmen ciddi aşama kaydedildiği söylenemez. Belki de İKSV’yi ayrı tutmak daha doğru olur. Kurumsal kimliği olmayan festivaller mahalli idareler ve Kültür ve Turizm Bakanlığı sayesinde ayakta duruyor. Bu yüzden henüz bir ekonomi yaratma kapasitesinden oldukça uzak görünüyorlar. Yarım asırlık geçmişı olan festivalimizin proje geliştirme, WIP bölümlerinin beş yıllık geçmişı bile yok. Bu yüzden Türkiye’deki festivallerin yapısı kapalı devre sistem analogisiyle kısmen açıklanabilir. Bu açıdan Türkiye’deki festivallerin ideolojik bir tutum geliştirme kapasitesi de kısıtlı görünüyor. Kısmi kapalı devre sistem içinde kurumsallaşabilen festivallerin günlük siyasi gündem içinde tavrı göstermekten de geri kalmadıkları söylenebilir.

Yararlanılan Kaynaklar

- Pedersen, Jesper Strandgaard ve Mazza, Carmelo. (2011). International Film Festivals: For The Benefit of Whom?. *Culture Unbound*, Volume 3, p. 139-165.
- de Valck, Marijke. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.
- Wong, Cindy Hing-Yuk. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.
- Turan, Kenneth. (2002). *Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made*. University of California Press.
- Galt, Rosalind ve Schoonover, Karl (Eds.). (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press.

1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik

FIRAT SAYICI

Sinema Yazarı

1980 darbesinden sonra Türkiye’de ülke çapında neredeyse her etkinlikte olduğu gibi film sayısında da düşüş görülmüştür. Her türlü derneğin yanında sinema dernekleri de kapatılmıştır. Yeşilçam sistemi tamamen çökmüştür. Birçok yönetmen, senarist ve oyuncu işsiz kalmıştır. Kimileri televizyona kayarken kimileri de farklı mesleklere yönelmişlerdir. Aynı dönemlerde Hollywood sinemasının dünya çapında başlattığı akılcı pazarlama teknikleri sayesinde Türk seyircisi de sinema salonlarında Amerikan filmlerini tercih etmiştir. 90’ların ortasına kadar kendini toparlayamayan Türk sineması, bağımsız sinemacıların düşük bütçeli işleriyle kendine bir çıkış noktası aramıştır. Bunun yanı sıra, *Amerikalı*, *İstanbul Kanatları* ve *Eşkiya* gibi popüler filmlerle Türk seyircisi yeniden sinema salonlarına dönmeye başlamıştır. 2000’den sonra atağa kalkan Türk sineması, bağımsız sinemacılarla yurt dışından ödüller alırken, Hollywood metotlarını filmlerine ve pazarlama taktiklerine aktaran yapımcılar da Türk seyircisini arttırmıştır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ve Türk sinema tarihi incelendiğinde gerçekçi sinema örneklerinin ülkemiz sinemasında pek tercih edilmediği gözlenir. Eski kuşaktan Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi sinemacılar her filmlerinde olmasa da bazı filmlerinde gerçekçi öğelerden faydalanmışlardır. Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımlar özellikle 1990’lı yıllardan bugüne dek âdeta patlama yaşamıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri hiçbir yapım şirketine bağımlı kalmak zorunda olmayan, kendi senaryolarını diledikleri gibi filme alan bağımsız yönetmenlerdir. Filmlerini gerçekçi kılan çabalara, teatral havadan uzak, gerçekçi oyunları filmlere değer katan oyuncular da eklenince sonuçlar eskilere nazaran çok daha başarılı olmuştur. Genel hatlarıyla bakıldığında, yurt dışı film festivallerinde ödül alan filmlerin büyük çoğunluğu gerçekçi yapıyı baz alan filmlerdir. İşte bu da, son dönem yönetmenlerimizin yurt dışı başarılarını açıklayan en önemli cevaptır. Zeki

Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Özer Kızıltan, Kudret Sabancı, Ulaş İnan İnanç, Serdar Akar, Derviş Zaim, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi önemli isimlerin çalışmaları, son dönem Türk sinemasında, gerçekçi sinemanın öncelikli örneklerindedir.

Sanatta Gerçekçilik Kavramına Genel Bakış

Gerçekçilik, ilk kez, bir estetik ve edebî kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkmıştır. Gerçekçiliğin çıkış amacı, öncelikle sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmaktır. Bunun yanı sıra çağdaş eserler üretmek ve konularını öncelikle yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmektir. Günlük yaşamın ön yargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve edebî eserlerin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır. Realizm anlayışının altında güçlü bir felsefi belirlenimcilik yatar. Genel olarak ele alındığında sanatın, toplumsal ilişkilere ve sorunlara bakış açısında gerçekçilik anlayışının belirgin hâle geldiği görülür. Gerçekçilik; üretimi gerçeğe sadık kalarak yapmayı amaçlayan ve gerçeğe en yakın anlamda ulaşmayı hedefleyen bir sanat akımıdır (Jacobson, 1990: 25). Gerçekçilik bilinçli bir akım olarak 1853'te Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sanatın, gerçeği yansıtması, gerçeğe yalnızca doğrudan gözlemlenilebileceği; yalnızca çevrede yaşanılanların doğrudan gözlemlenebileceği ve gözlemcinin nesnel olmak için savaşıması gerektiği, gerçekçilik akımının temelini oluşturmaktadır (Brockett, 2000: 445). Fransız plastik sanatı ve fotoğrafında 19. yüzyılda görülen gelişmeler, sanattaki eski bir tartışmayı alevlendirmiştir: Sanat gerçeği mi, güzel ya da ideal olanı mı temsil eder? Eugène Delacroix, Edgar Degas, Gustave Courbet gibi bazı ressamın resimlerini daha çok yalana benzer kılabilmek için fotoğraftan yararlanmışlardır. Gustave Le Gray ve Henry Peach gibi bazı fotoğrafçılar da resimsel bir hava oluşturmak için odaklanmamış mercekler ve teatral düzenlemeler ile kostümlerden yararlanmışlardır (İri, 2009: 31).

Sanayi devrimi ile birlikte kapital Avrupa'nın oluşumu, aristokrasinin elinde tuttuğu değerleri Fransız Devrimi ile burjuvazinin ele geçirmesi, gerçekçiliğin tarihsel gelişimi olarak gösterilebilir. Burjuva kesiminin bir eleştirisi olarak toplumcu gerçekçilik, 19. yüzyılın ikinci yarısında, artan işçi sınıfının hak ve özgürlüğünü haykırdığı devrimler ile gerek sanat, gerekse siyaset alanında varlığını göstermiştir. 1848 devrimi ve komünist manifestonun yazılması, sanat ve siyaset etkileşimini oluşturarak sanatçılara bu başkaldırıda aktif rol oynama şansını vermiştir. Gerçekçiliğin yansıtılması, kronolojik olarak, Mısır, Asur, Hitit, Ege ve Yunan sanatıyla başlar. Ardından Roma, Roma-Yunan sentezi, Rönesans, barok, yeni-klasikçilik ve gerçekçilik olarak gelişir. Rönesans, gerçekçiliğin bilimsel

olarak kavranması, gerçekçiliğin tarihi itibarıyla somut varlığını belirlemesi açısından önemlidir. Bu sebeple ilkel, köleci, feodal toplumlarda gerçekçilikten değil, gerçekçi öğelerin varlığından söz edilebilir. Feodal topluma karşı burjuva toplumun elinde olan güç, bilimsellik ve gerçekçiliktir. Böylece gerçekçilik de ilk kez sanatsal bir yöntem olarak varlığını kazanmış, ilk kez toplumsal yapıtların sanatsal olarak gerçekçi yansıması hâlinde var olmuştur (Çalışlar, 1986: 112).

Sinema ve Gerçekçilik İlişkisi

Sinema sanatı diğer sanat dallarına oranla fiziksel gerçekçiliğe daha yakındır. Sinemanın pozitivist gerçekçiliğin, gözlem yapan ve kaydeden yanı, ontolojik olarak daha ağır basar. Ele alınan konular ve bunların işleniş biçimiyle yapıtlar daha derin, Lukacsvari bir eleştirel gerçekçiliğe de ulaşabilir. Sanattaki biçimci eğilimler, hammadelerini metaforik bir şekilde kullanır. Birçok sinema yazarına göre, metaforik bir sinema dilinden ancak metaforik olarak bahsedilebilir. Mesela, Gilles Deleuze sinemasal metaforu sorgular. Roman Jacobson'dan alıntılar yapan Deleuze, sinemanın tipik bir metominik anlatım aracı olduğunu, çünkü özünde süreklilik ve ardıcılık olduğunu dile getirir. Metafordan farklı olarak, metominide bütünü bir parçası aslında bütünü simgeler. Sinema tarihçisi, yazarı ve kuramcısı Bazin'in üzerinde sıkça durduğu alan derinliği kavramı, sinema dilinin bu metominik kapasitesini kullanmaktadır. Mizansende yer alan unsurların dikkatli seçimi, dışsal gerçekliğin yüzeysel ve çelişkisiz görüntüsüne farklı anlamlar katabilir. Ünlü İtalyan sinemacı Pasolini'ye göre, sinemanın gerçekliği simgelerle değil, gerçeğin kendisiyle anlatır. Sinema dili metaforik değil, metominiktir. Çünkü gerçekliğin kendisini ifade etmek için metaforlara ihtiyacı yoktur. Metaforlar zihinsel, metominikler ise nesnel figürlerdir (Daldal, 2005: 38). Topçu'ya göre gerçeklik en temel anlamda şeylerin olduğu gibi yansıtılmasıdır. Gerçekliğin sinemada yansıtılmasında en önemli nokta, anlatının görüntüye dönüşmesidir. Film, görme kültürü üzerine kurulu olduğundan, anlatının sinematografik anlatım teknikleriyle gerçekleşmesi oldukça önemlidir (Topçu, 2010: 210).

Siegfried Kracauer sinemada gerçekçiliğin önemli kuramcılarında biridir. Ona göre sinema fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır. Kracauer'e göre, geleneksel yöntemlerle sinemayı anlamak mümkün değildir ve özgün bir sinemasal yaklaşım gereklidir. Belgeseller ve haber filmleri, ancak insani bir derinlik kazanabildikleri ölçüde anlamlıdır. Ancak bu insani derinlik de fiziksel gerçekliği boğan, dönüştüren bir biçim almamalıdır. Gerçek sinema bakışı, öyküleme ve belgeselin harmanlanmasından doğar. Kracauer'in savunduğu sinema anlayışı, gerçekçi perspektifin sinemasal açılımların bir kanadını oluşturur. André Bazin'in alan derinliği ve Kracauer'in kendiliğinden unsurların senaryoya sızması düşüncelerine örnek teşkil eden filmler, içerik bakımından da Lukacs'ın sanatta

gerçekçilik akımının ortaya çıkışı ve yönetici katmanların toplumcu ilericiliği arasında kurduğu paralellikler sinema alanında büyük ölçüde kanıtlar niteliktedir (Daldal, 2005: 42-44).

Bonitzer'e göre sinemanın gerçeklikle ilişkisi, bütünüyle sağlıksızdır: Hem ekrandan izleyiciye doğru hem de kameradan konulara doğru... Sinema, eğer izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakmamalıdır. Çoğu zaman yıkıcı bir biçimde duruma müdahale etmek zorundadır (Bonitzer, 2006: 87). Sanatta ortaya çıkan her akım kuşkusuz ki çıktığı dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yapıtaşlarını yansıtır. Keza, sinema sanatında gözlenen akımlar da bu tarz yapıtaşlarından beslenir. Sinema sanatı yapısı gereği diğer sanat dallarından sıkça beslenmektedir. Ancak, genel olarak akımlara bakıldığında, gerçekçi izler taşıyan her akımın diğerlerine göre çok daha hızlı sinemaya dâhil olduğu görülür.

Gerçekçi akımların belli başlı özellikleri

Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve Dogma Akımı gibi tüm gerçekçi akımlara bakıldığında belli başlı özelliklerin ortaya konulduğu görülür. Gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik ortamını yansıtır. Dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak başlıca anlatım yöntemlerindedir. Toplumun içinde bulunduğu durumları yansıttığı gibi, insanların gündelik hayatına da ışık tutar. Toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler. Mümkün olduğunca gerçekleri olduğu gibi yansıtmak için çaba harcar. Sık sık toplumsal eleştiriye yer verir. Filmler eğlendirmekten ziyade, mesaj kaygısı güder. Eğlenmek için film izlemeyi tercih eden seyirciden çok belirli bir bilgi ve birikime sahip, sanatsal beğenisi yüksek, çözümleyici seyirciye hitap eder. Ele aldığı karakterler kimi zaman anti-kahramanlardır. Gerçekçi filmler, ele aldıkları konuları aktarırlarken, sinemanın süsünden uzak kalırlar. Zamansal olarak hayatın gerçek süresini kullanmayı tercih eder. Günlük yaşam, kendi doğal akışı içinde kaydedilir. Sadece görünen gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışır. Sade bir anlatımla seyirciye istediği duyguyu vermekte başarılıdır. Kurguda çok fazla geri dönüş (*flash back*) ya da ileri sıçrama (*flash forward*) gibi aldatıcı ya da kolaycı anlatım biçimleri tercih etmez. Film montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Gerçekçiliği bozacak ve seyirciyi kandırmaya yönelik özel efektlere rastlanmaz. Karakterlerin anlatım dili olabildiğince sadedir. Klasik sinema eserlerinde gördüğümüz şaşaalı ve dolaylı cümlelere kolay kolay yönelmez. Kimi zaman oyuncunun doğaçlama yapmasına ve dolayısıyla içinden geldiği gibi sözler söylemesine müsaade eder. Anlatımda yer yer belgesel görüntülere, belgesel

bir dile yer verilebilir. Gerçekçi sinema daha çok bireysel bakış açılarına imkân tanır. Sembolik anlatımlara ve mesajlara da yer verir. Gerçekçi sinemada seyirci genelde, klasik sinemada olduğunun aksine, hikâyede bir sonraki adımda ne olacağını tahmin edemez. Toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak gerçekçi sinemanın önem verdiği özelliklerdendir. Gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal mekânlarda yeniden yaratması özellikleriyle belgesel filme yakın sayılırlar. Çoğu gerçekçi akımda, filmlerde oynayan oyuncular ya amatördür ya da doğaçlamaya çok müsait, yıldız olmayan oyunculardır. Bu tarz oyuncu ya da oyuncu adayları, gerçekçi filmlerini çeken yönetmenler için oldukça elverişli bir çalışma imkânı yaratır. Çünkü bu tarz oyuncuların yönlendirilmesi, senaryodaki karakterlere evrilmesi çok daha kolaydır. Yıllarını sinemaya ve oyunculuğa adanmış bir yıldızın, katlaşmış oyunculuk yöntemlerini kırması zor olacağından, gerçekçi yönetmenlerin pek tercih alanına girmezler. Örneğin Fellini birçok karakter için, karaktere fiziksel olarak benzeyen insanları bulup, kısa bir oyunculuk eğitiminden sonra filmlerinde oynatmayı tercih etmiştir. Sinemada gerçekçi anlayışın en temel özelliklerinden biri de mekân seçimidir. Stüdyo sisteminden kaçınan gerçekçiler, filmlerini gerçek mekânlarda çekmeyi tercih ederler. Alışlagelmiş sistemde, normalde stüdyoya kurulan ve hareketli duvarların içinde geçen bir ev sahnesi, gerçekçi sinemada, senaryodaki hâline çok yakın, gerçek ve halihazırda kullanılan bir evde çekilir. Teknik anlamda, özellikle dış mekânda yapay ışık kullanılmaz. Kapalı mekânlarda kullanılan ışıklar ise olabildiğince doğal ve mekânın halihazırda kullandığı ışıklardır. Çekimler sırasında mümkün olduğunca sesli çekim yapılmaya çalışılır. Sonradan yapılan dublaj, filmdeki inandırıcılığı azaltırken, seyirci üzerinde sentetik hisler uyandıracığından, gerçekçilikten uzaklaştırır. Aynı durum müzik için de geçerlidir. Klasik sinemada sahnedeki duyguyu artırmak için kullanılan müzik, gerçekçi sinemada tercih edilmez. Gerçekçi yönetmenlerin büyük çoğunluğu statik kameradan ziyade dinamik kamerayı tercih ederler. Tıpkı gerçek hayatta, insanoğlunun bakış açısı ve hareketine uygun kameralar, ölçekler kullanırlar. Alan derinliği uygulamalarına önem verirler. Gerçekçiliği bozacak ve filmde yabancılaşmayı sağlayacak yöntem ve biçimlerden kaçınırlar. Sahne kurulurken ışık konusunda fazla titiz bir yaklaşım görülmemesi normaldir. Zira doğal ortamına en yakın görüntüyü kullanmak için genelde doğal ışık kullanımı tercih edilir.

Türk Sinemasında Gerçekçilik

Tarihsel anlamda film çözümlemesi filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içerir. Sinema sanatı aynı zamanda kültürel bir dışavurum aracıdır. Bu yüzden filmler çekildiği, yansıttığı dönemin

toplumunun ruh hâllerini de ortaya koyar. Döneminin egemen düşünce ve dünya görüşünü ifade eder. Toplumun değer yargılarını temsil eder. İçinde yer aldıkları tarihsel dönemdeki sinema kurulunun endüstriyel yapısı içindeki uygulamalarının, üretim zihniyetinin ve sahip olunan teknolojik düzeyin koşullarını aktarır (Özden, 2004: 120). Film eleştirisinde en yaygın kullanılan yöntemlerden biri tarihsel yaklaşımdır. Bu yaklaşım türü farklı vurgu ya da bilinçlilik derecelerinde uygulanabilir. Ancak genel olarak bakacak olursak filmleri tarihsel bağlam içindeki konumlarına ve tarihsel gelişmelerin ışığında sınıflandırarak inceler. Örneğin bir yazarın tarihsel eleştiri sayesinde, 1930'larda çekilmiş bir filmin dekoruyla 1970'lerde çekilmiş bir filmin dekorunu kıyaslaması mümkündür. Ayrıca, tarihsel eleştiri, filmlerin çekildiği tarihlerdeki film üretim koşullarını da inceler (Corrigan, 2007: 110).

Türk sinemasında 1990 sonrası çekilen gerçekçi örneklerden yola çıkarak tarihsel çözümleme yapmak için üç film belirledik: *Yazı Tura*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Çoğunluk*.

Yazı Tura Filmi

Film, 1999 yılında geçen 2 hikâyenin filmidir. 2 gencin hikâyesi; biri Göremeli futbolcu "Şeytan Rıdvan", diğeri İstanbul'da babasıyla birlikte yaşayan "Hayalet Cevher". Her ikisi de aynı zamanda askere gitmişler, Güneydoğu'da cephede birlikte savaşmışlardır. Her ikisinin de askerden sonrası için beklentileri, hayalleri vardır. Rıdvan köyüne, mayına basmış ve goller atacağı sağ bacağı kopmuş olarak döner. Ne sözlüsü ne de arkadaşları askerden önce bıraktığı gibi değildir. Üstelik savaşta yaşadıkları Rıdvan'ı sürekli çöküşe götürmektedir. Cevher de aynı mayın patlamasında sağ kulağını yitirmiştir. Ancak, hayatındaki büyük değişikliği Marmara Depremi'nde babasını enkaz altından çıkardıktan sonra yaşayacaktır.

Uğur Yücel'in yönetmen olarak sahip olduğu kısa filmografisinin en önemli parçası olan film, gerek içerik gerekse biçimiyle gerçekçi yaklaşımlar gösterir.

Mayıs Sıkıntısı Filmi

Muzaffer bir mayıs günü, çocukluk günlerini geçirdiği küçük Anadolu kasabasına, çekmeyi planladığı bir film için araştırma yapmaya gelir ve kasabada yaşamakta olan ailesinin yanına yerleşir. Mekânları tespit etmek, oyuncularını seçmek amacıyla yanından hiç eksik etmediği küçük bir video kamerası vardır. Babası Emin, sonu gelmez sınır mücadelelerine girişmiş, avukatlara güvenmediği için kalın kanun kitapları arasında kaybolmuştur. Zira devlet, yıllardır kendi elleriyle büyüttüğü ağaçları ve araziye, orman arazisi kapsamında Emin'in elinden alacaktır. Küçük Ali ise hayalini kurduğu müzikli saati alabilmek için bir yumurtayı hiç kırmadan 40 gün cebinde taşıma sözü vermiştir.

Katıldığı festivallerde Türk sinemasının adını geniş kitlelere ulaştırmaya devam eden Nuri Bilge Ceylan'ın yalın ve gerçekçi çalışması olan 1999 yapımı *Mayıs Sıkıntısı*, yönetmenin hayatından da kesitler sunmaktadır.

Çoğunluk Filmi

Mertkan'ın hayatı basittir: Babasının inşaatlarının getir götür işlerine bakar, arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerinde sağı solu keser, arabayla turlar. Bu basitliğe bir anlam bulmak için pek de hevesli değildir. Askere kısa bir süre daha gitmemek ya da kısa dönem askerlik yapmak için açık öğretim okumaktadır. Bir gün mahallelerindeki bir büfede çalışan ve kendisine yakınlık gösteren Kürt kökenli Gül'ün evine gider. Aralarında bir elektriklenme olur. Arkadaşlarının Mertkan'a tavsiyesi ise o kızla sadece birkaç kez cinsel birleşme yaşayıp, ondan ayrılmasıdır. Gül'ü ailesiyle de tanıştıran Mertkan, babasının da tepkisiyle karşılaşır. Arkadaşlarıyla eğlenmeye gittiği disko dönüşü, alkollü bir hâldeyken bir taksiciye arkadan çarpar. Babasından oldukça azar işitir. Üstüne üstlük taksici iş yerine gelerek babasına da bela olur. Hayata dair büyük ikilemler yaşayan Mertkan, babasının ve arkadaşlarının baskılarına karşılık Gül'ü terk eder. Bir süre İstanbul'dan uzaklaşmak isteyen Mertkan, babasının şehir dışındaki bir inşaat şantiyesinin başına geçer. Düşünür, taşınır ve sonunda, tam da ailesinin ve genel toplum yargılarının istediği bir adama dönüşerek İstanbul'a geri döner.

Seren Yüce'nin yönettiği ve Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esmem Madra ile Nihal Koldaş'ın oynadığı film 2010 yapımıdır. Birçok film festivalinden ödülle dönen *Çoğunluk*, son dönem Türk sinemasının başarılı örneklerindedir.

Filmleri Gerçekçi Kılan Özellikler

Yazı Tura filmini gerçekçi kılan en büyük etkenlerden biri, kullanılan kamera ve tercih edilen film formatı. Video formatında çekilen film, sinemalarda gösterime sokulurken 35 mm'ye basılmıştır. Video formatı ve hareketli kamera, yönetmen için, gerçekçi havayı yaratmakta bir tercih olmuştur. İnsan gözünün günlük hayatta gördüğü renkleri, ışıkları, nesnelere en yalın hâliyle ileten video görüntüsü, seyirciye filme dâhil olma imkânını daha çok sağlamıştır. Neredeyse her mekân ve çekimde doğal ışığın kullanılması da etkiyi arttırmıştır. Bazı kamera hareketlerinden de yola çıkarak, filmin zaman zaman belgeleyici bir tutum içine girdiğini de söylemek mümkündür. *Yazı Tura*'da, son dönem Türk sinemasının önde gelen, tercih edilen oyuncularıyla çalışılmıştır. Çoğu oyunculuk eğitimi almış olmasına rağmen, yönetmenin başarılı oyuncu yönetimiyle, teatral bir tutum sergilememişlerdir. Bunun yanı sıra özellikle Kapadokya'da geçen sahnelerde, Rıdvan'ın yaşadığı ortamda, yöre halkından gerçek kişiler de oyuncu olarak filme dâhil olmuşlardır. Hiçbir oyunculuk eğitimi olmayan bu insanların, inandırıcılıkları

olağanüstüdür. Filmin gerçekçiliğine çok büyük katkılar sağlamışlardır. Gerçekçi akımların genel özelliklerine bakıldığında gerçekçi filmlerin konuları genel olarak çekildiği dönemin toplumsal, siyasi, kültürel ve ekonomik ortamını yansıtır. Toplumun içinde bulunduğu durumları yansıttığı gibi, insanların gündelik hayatına da ışık tutar. Toplumdaki birtakım çarpıklıkları bireylerin içinde bulunduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar vasıtasıyla ifade ederler. Tüm bu özelliklerin *Yazı Tura* filmiyle birebir uyuştugu görülebilir. Türkiye'deki deprem gerçeği 99'daki depremle birlikte bir kez daha hatırlanmıştır. Filmin terör olaylarını yansıttığındaki gibi depremle ilgili göstergeleri de son derece gerçekçi, anımsatıcıdır.

Nuri Bilge Ceylan'ın annesi, babası, kuzenleri ve arkadaşları gibi, tamamen amatör oyuncularından oluşturduğu kadro, *Mayıs Sıkıntısı*'nin gerçekçiliğini arttıran en büyük etken. Tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliğindeki oyuncu seçimleri gibi Ceylan da, oyuncuları çevresinden seçmiş. Bu durum oyunculuk konusunda filmi her türlü yapaylıktan uzaklaştırıyor. Çoğu zaman doğaçlama diyaloglara yer veriliyor. Öyle ki bazen, gerçek hayatta da olduğu üzere replikler üst üste biniyor. Bazı diyaloglar, söz gelimi, Fatma'nın diktiği yorganların eniyle boyunun birbirine çok yakın uzunlukta olması, hikâyeye hizmet etmiyor. Ancak sıradan hayattan çok ince ayrıntıları yakalaması sayesinde gerçekçilik hissi artıyor. Ceylan ara sıra kamerasını, çaktırmadan gündelik hayatın içindeki insanlara da tutuyor. Açılış sahnesinde sokakta konuşan iki yaşlı kadına çevirdiği gibi... Ceylan, oyuncu seçimindeki tavrını Muzaffer karakteriyle açık etmektedir. Küçük Ali'yi filmde oynatabileceğini düşününce onunla küçük bir deneme çekimi yapar. Oyuncululuğunu beğendiği, en azından yönlendirebileceğini düşündüğü insanları filmlerine dâhil eder. Muzaffer'in başrole düşündüğü yaşlı adam rolü için bir köye gidip Pire Dede ile deneme çekimi yapar. Ancak, yaşlı adamın performansını beğenmez. Bu da Ceylan'ın herkesten de amatör oyuncu olamayacağına dair bir tespittir. Az da olsa oyunculuk gücü olmayan biri, filmin gerçekçiliğinden çok şey alıp götürür. Nuri Bilge Ceylan, filmi Anton Çehov'un anısına adanmıştır. Filmin, özellikle öyküleme gerçekçi bir yapı kullanmayı tercih eden Çehov'a adanması oldukça anlamlıdır. Ceylan, başından geçen gerçek olayları, gerçeğin en yalın hâllerini ve doğal oyunculukları kullanarak vermiştir. Bach, Handel ve Schubert'in klasiklerini yeri geldiğinde ve aşırıya kaçmadan kullanarak gerçekçi yapıya zarar vermemiştir. Tespit edilen temel gerçekçi sinema özelliklerine göre Nuri Bilge Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı* filminde alan derinliği kullanımına önem vermiştir. İnsanoğlunun bakış açısına yakın ölçekler ve çekimler kullanmıştır. Ceylan'ın gerçekçi hareket özelliklerine ters düşen en önemli özelliği, özenle hazırladığı ve âdeta tabloları, fotoğraflara benzeyen karelerdir. Dünya sinemasında gerçekçilik akımlarına bağlı kalan yönetmenler bu konuya çok önem vermezler. Zira gerçek hayatta bu tarz kareler insanın karşısına ender çıkar.

Seren Yüce, Yeni Sinemacılar grubuyla uzun yıllar çalışmış bir yönetmendir. Onların Türk sinemasına getirdiği yeni soluk, Yüce'nin de filmine yansımıştır. Serdar Akar'ın *Gemide'si*, Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize'si*, Özer Kızıltan'ın *Takva'sında* olduğu gibi, doğal oyunculuklar, hayatın içinden hikâyeler, abartısız ve gündelik replikler, *Çoğunluk* filminin de yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Son dönem Türk sinemasının başarılı örneklerinden olan *Çoğunluk*, birçok festivalde de hak ettiği övgüyü ve ödülleri almıştır. Gerçekçi bir yapı kurmak ve seyirciyi filme daha çok dâhil edebilmek için genelde hareketsiz ve göz hizasında bir kamera tercih etmiştir. Kimi zaman oyuncularına doğaçlama imkânı tanımıştır. Kurgusal anlamda düz bir anlatımı seçen Yüce, gerçekliği bozacak, seyirciyi yabancılaştıracak hiçbir sahne kullanmamıştır. Öyle ki filmin sonundaki, Mertkan'ın taksiciye sarılıp ağladığı rüya sahnesi bile, birçok seyirciye yaşanmış bir sahne gibi gelmiştir. Gerçekçi sinema tıpkı *Çoğunluk*'da olduğu gibi sık sık toplumsal eleştiriye yer verir. Bireyden yola çıkarak topluma ayna tutar. Eğlenmek için film izlemeyi tercih eden seyirciden çok belirli bir bilgi ve birikime sahip, sanatsal beğenisi yüksek, çözümleyici seyirciye hitap eder.

Sonuç

Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, Şairane Gerçekçilik, Belge Okulu, Özgür Sinema, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Yeni Sinema ve son olarak Dogma Akımı, sinema tarihinde görülen belli başlı gerçekçi akımlardır. Dünya sinema tarihine damga vurmuş yönetmenler ve filmlerin bir bölümü bu akımlarla özdeşleşmiştir. Federico Fellini, Vittorio De Sica, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Sergey Eisenstein, Dziga Vertov gibi çok önemli yönetmenler bu akımların kurucuları ya da uygulayıcılarıdır. Sinemada biçim olarak gerçeği kullanan bu tarz yönetmenler, kendilerinden sonra gelen yönetmenlere de öncülük etmişlerdir. Neredeyse her ülke sinemasında bir şekilde gerçekçi filmler çeken yönetmenlere örnek olmuşlardır. Türkiye'de eskilerden Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi, yenilerden ise Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Tayfun Pirselimoglu gibi isimler dünya sinema tarihine geçmiş gerçekçi eserler üreten yönetmenlerden esinlenmişlerdir.

Gerçekçilik, Türk sinemasında hiçbir zaman başlı başına bir akım olamasa da, gerçekçi yapımlara imza atan, en azından bazı filmlerinde gerçekçi anlatımlar kullanan yönetmenler olagelmıştır. Yeşilçam döneminde sinemayı bir eğlence aracı olarak üreten sinemacılar ve tüketen sinemaseverlerden dolayı gerçekçi üslup fazla kabul görememiştir. Buna ek olarak bu dönemde Türk sinemasında görülen sansür uygulamalarının da etkisini göz ardı etmemek gerekir. Sansürle uğraşmak istemeyen sinemacıların, kolay yolu seçerek seyirci odaklı filmlere

yöneldiği de bir gerçektir. Ancak, Yeşilçam sistemi çöktükten yıllar sonra, özellikle 1990'ların ortasından sonra bir üslup olarak gerçekçiliği tercih eden yönetmenler çoğalmış ve bu yönde çektikleri filmlerle yurt içi ve dışı ödüllere imza atmışlardır.

2000 sonrası Türk sinemasında hızla artan gerçekçi yapımlar yeni kuşak genç yönetmenlerin de tercihi olmuştur. Günümüzden geleceğe doğru baktığımızda, Türk sinemasında bilinçli ve eğitilmiş sinemacıların çekeceği gerçekçi filmlerin sayısının artacağını söylemek zor değildir. Bu öngörü, Türk sinemasının dünya çapında daha çok tanınması anlamına da gelebilir. Hatta bir adım daha ileriye giderek gerçekçi sinemanın Türk sinemasının kurtuluş mücadelesinde oldukça önemli bir etken hâline geleceğini de söylemek mümkündür.

Yararlanılan Kaynaklar

- Armes, Roy. (1974). *Film And Reality*. İngiltere: Penguin.
- Arnheim, Rudolf. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal (Çev.), Ankara: Öteki.
- Baydur, Mehmet. (2004). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İletişim.
- Brockkett, Oscar G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Corrigan, Timothy. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Ahmet Gürata (Çev.), Ankara: Dipnot.
- Çalışlar, Aziz. (1986). *Gerçekçilik Estetiği*. İstanbul: De.
- Daldal, Aslı. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.
- İri, Murat. (2009). *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*. İstanbul: Derin.
- Jacobson, Roman. (1990). *Sekiz Yazı*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Düzlem.
- Özden, Zafer. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Topçu, Aslıhan D. (2010). *Derviş Zaim Sineması*, Ankara: De Ki.
- Türk Sineması Raporu– I. (2005). *Yeni Film Dergisi*. (Ocak – Mart 2005).

- TRT Akademi Dergisi, TRT'nin ana hizmet alanına uygun olacak şekilde ağırlıklı olarak iletişim bilimi odağına alan ancak diğer sosyal bilim üretimlerine ve disiplinler arası çalışmalara da yer veren 6 ayda bir yayınlanan akademik hakemli bir dergidir.
- Her sayı farklı bir dosya konusu odağına alınmakta, ancak ana tema dışında da makaleler yayınlanabilmektedir. Derginin akademik literatüre katkı sağlayan, dinamik, etkin bir yayın olması ve referans niteliği taşıması hedeflenmektedir.
- TRT Akademi Dergisinde yayınlanmak üzere gönderilecek çalışmaların, iletişim bilimi veya iletişim biliminin alt disiplinleriyle ya da iletişim bilimiyle disiplinler arası ilişki içinde bulunan bilim dalları çerçevesinde konuları ele alan, Türkçe ve İngilizce bilimsel, özgün araştırmalar ve / veya derlemeler, değerlendirme makaleleri, kitap eleştirileri veya çeviriler olması gerekmektedir. Gerekli görülmesi halinde dergide röportaj ve soruşturmalara da yer verilecektir.
- Gönderilen çalışmaların başka bir yayın organında yayınlanmamış olması ya da yayınlanma aşamasında olmaması gerekmektedir.
- Çalışmalar önce TRT Akademi Dergisinin Yayın Kurulu tarafından incelenir ve daha sonra uzmanlık alanlarına göre Hakem Kurulunda yer alan iki hakeme değerlendirmek üzere gönderilir. Çalışmalar gerek duyulması halinde üçüncü hakeme değerlendirmek üzere gönderilir.
- Düzeltme istenen yazıların, en geç bir ay içinde editörlüğe gönderilmesi gerekmektedir. Belirtilen sürede geri gönderilmeyen yazılar, TRT Akademi Dergisinin daha sonraki sayılarında yeniden değerlendirilmek üzere kabul edilir.
- Yayınlanması uygun görülen veya görülmeyen çalışmalar geri gönderilmez. Yazar(lar)a sadece bilgi gönderilir.

- Çalışmalar 6000 kelimeyi geçmemelidir. 2000-3000 kelimelik daha kısa yorum yazıları veya tercümelemler de kabul edilmektedir. (Tercüme metinlerde yazarın KPDS, ÜDS veya denk bir belgedeki notunun C ve üzeri olması koşulu aranmaktadır)
- Çalışmalar A4 kağıdının bir yüzüne, sol ve sağ taraftan 2'şer cm.'lik boşluk bırakılarak, 12 punto harf karakteri, Times New Roman fontu ve 1,5 satır aralık ölçüsü kullanılarak yazılmalıdır. Alt başlıklar, ana başlığa göre bir küçük punto ve küçük harf kullanarak koyu ve sola bitişik şekilde yazılmalıdır.
- Yazar/yazarların isimleri çalışmanın başlığının hemen altında sağa bitişik şekilde verilmeli ayrıca yıldız dipnot şeklinde (*) yazarın kurumu, unvanı sayfanın en altında dipnot şeklinde belirtilmelidir. Yazar/yazarlar, çalıştıkları kurum ismini; üniversite, fakülte ve bölüm olarak Türkçe ve İngilizce bildirmelidirler.
- Yazar/yazarlar, TRT Akademi Dergisine tüm iletişim bilgilerini (Adres, telefon, fax ve E-Mail) bildirmelidirler.
- Girişten önce 200 kelimeyi geçmeyecek şekilde çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi özetleyen İngilizce özet verilmelidir. İngilizce çalışmalarda ise Türkçe özet hazırlanmalıdır.
- Giriş bölümü büyük harfler ile "1. Giriş" şeklinde belirtilmelidir. Alt bölümler her bölüm içinde bölüm numarası kullanılarak "1.1.", "1.2." şeklinde numaralandırılmalıdır. Son bölüm sonuç/tartışma bölümü olmalı ve bunu sırasıyla notlar, kaynakça ve varsa ekler kısmı takip etmelidir.
- Türkçe yazılarda Türk Dil Kurumu'nun Yazım Kılavuzu, İngilizce yazılarda Oxford English Dictionary örnek alınmalıdır. Türkçe çalışmalarda yabancı sözcükler yerine olabildiğince Türkçe sözcükler kullanılmalıdır.
- Çalışmanın değerlendirilmek üzere teslimi sırasında Türkçe ve İngilizce özetlerinin de eklenmesi gereklidir.
- Çalışmanın ve çalışmanın özetinin üzerinde, başlığa yer verilmelidir.
- Çalışmanın özetinde; çalışmanın problemiği, amacı, kuramsal perspektifi, araştırma metodu ve bulgularına yer verilmelidir.

- Tüm referanslar metin içinde, sırasıyla yazarın soyadı, tarih ve gerekiyorsa sayfa numaraları yazılarak verilmelidir. Aynı kaynaklara yapılan gönderme-lerde de bu yöntem uygulanmalı ve “a.g.e.”, “ibid.”, “op. cit.” gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.
- Metin içinde numaralandırılan notlar metnin sonunda, numara sırasına göre ve kaynakça bölümünden hemen önce verilmelidir.
- Yazarın adı metinde geçmiyorsa ve kitaba atıf yapılıyorsa, yazarın soyadı ve tarih verilmelidir (Jarvick, 1996).
- Yazarın adı metinde geçmiyor ve belli sayfalar söz konusuysa, yazarın soyadı, tarih ve sayfa numarası verilmelidir (Jarvick, 1996: 111).
- Yazarın adı metinde geçmiyor ve birbirini takip etmeyen sayfalar söz konusuysa, yazarın soyadı, tarih ve sayfa numaraları ayrı ayrı verilmelidir (Jarvick, 1996: 111-3).
- Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynakçada yazarın birden fazla eseri mevcutsa sadece bahis konusu olan kitabın yayın tarihi ve sayfa numarası yazılmalıdır (1996: 111).
- Yazarın adı metinde geçiyorsa ve kaynakçada bu yazarın bir eseri mevcutsa sadece sayfa numarası verilir (111).
- İki yazarlı kitaplarda her iki yazarın da soyadları yazılarak verilmelidir (Frantzich ve Sullivan 1996: 89).
- Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “ve diğerleri” anlamında “v.d.” ibaresi kullanılmalıdır (Caroline Pauwels v.d. 2000: 89).
- Yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış birden fazla eserine gönderme varsa, basım yılına a. b. c gibi harfler eklenerek kaynaklar birbirinden ayrılmalıdır (Noam, 1991a: 34).
- Birden fazla kaynağa yapılan göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır (Jarvick, 1996: 234; Noam, 1991: 45; Dörr 2000: 456).

- Metin içindeki alıntılar için çift tırnak kullanılmalıdır. 40 kelimedenden uzun alıntılar, tırnak kullanılmadan girintili paragrafta ve ana metne göre bir küçük punto ile verilmelidir. Alıntı içinde vurgulanan sözcükler ise tek tırnak ile verilmelidir. Kitap, film isimleri gibi özel nitelemeler italik harfler ile, yazarın vurgu yapmak istediği sözcükler ise tek tırnakla belirtilmelidir.
- TRT Akademi Dergisi APA yazım kuralları ve kaynak gösterme biçimini esas almaktadır.
- Yazar/yazarlar çalışmanın içerisinde kullandıkları görsel öğeleri yüksek çözünürlükte ayrı bir klasörde Dergiye iletmekle mükelleftir.

TRTAKADEMi

Hakemli Dergi

6. Sayı Dosya Konusu
EKRAN KÜLTÜRÜ

Makale göndermek için son tarih:
01 Mayıs 2018



trtakademidergi

