

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

YENİ TÜRK SİNEMASI (2000'Lİ YILLAR)

Yüksek Lisans Tezi

ERMAN BOSTAN

İstanbul, 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

YENİ TÜRK SİNEMASI (2000'Lİ YILLAR)

Yüksek Lisans Tezi

ERMAN BOSTAN

Danışman PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

İstanbul, 2013



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi ERMAN BOSTAN'ın YENİ TÜRK SİNEMASI (2000' Lİ YILLAR) adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 07.06.2013 tarih ve 2013-19/9 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 28.06.2013

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

- | | |
|------------------|---------------------------|
| 1. Tez Danışmanı | Prof. Dr. ŞÜKRAN ESEN |
| 2. Jüri Üyesi | Prof. Dr. ESRA BİRYILDIZ |
| 3. Jüri Üyesi | Yrd. Doç. Dr. NİGAR ÇAPAN |

İmzası

ÖZET

12 Eylül 1980 darbesinin sosyal, iktisadi ve kültürel sonuçları Türkiye’de sinemaya olan etkileri göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir; 1990’larla Türkiye’de hem politik iklim hem siyaset dünyası hem iktisat politikaları hem de kültürel alanın değişimi ve sinemada ortaya çıkan eğilimler belirtilmiş ve bu eğilimlerden biri olan Yeni Sinema içerisinde bir genç kuşağın varlığı üzerinde durulmuştur. Bu kuşağı etkileyen sosyal görüngüler: Türkiye’de yükselen muhafazakarlık, yeni iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişme ve yayılma dinamikleri ve dijitalizasyonun yarattığı gerçeklik kaybı, estetik düzlemde yaşanan çağdaş sanat sorunları ve çözümler ve postmodernizmin Türkiye’deki düşünsel etkileri olarak belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Yeni Sinema, Genç Kuşak, 1990 Türk Sineması, 1980 Türk Sineması, Dijitalleşme, Postmodernizm

ABSTRACT

Social, financial and cultural results of the 12 September 1980 Turkish coup d'état was reviewed by taking into consideration the effects on the Turkish cinema. In 1990s, political climate, the world of politics, economic policy, change in the cultural area, tendencies occurred in the cinema are defined and dwelled on the existence of a new generation within the New Cinema that is one of these tendencies. Social phenomenon that had effected a generation are determined as rising conservatism in Turkey, fast development in the communication technologies and expansion dynamics, loss of reality created by the digitalization, contemporary art problems faced in the aesthetic platform and their solutions and intellectual impressions of postmodernism in Turkey.

Keywords : New Cinema, Young Generation, 90's Turkish Cinema, 80's Turkish Cinema, Digitalization, Postmodernism

Kısaltma Listesi

- age. Adı geçen eser
agk. Adı geçen kanın
bkz. Bakınız
C. Cilt
mad. Madde
s. Sayfa
S. Sayı
yy. Yüzyıl
ev. Çeviren
Yön. Yönetmen

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
KISALTMA LİSTESİ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YEŞİLÇAMIN DÖNÜŞÜMÜ	4
1.1. 1980'ler: Değişim Yılları	4
1.1.1. Ekonomi-Politik Yapının Değişimi ve Etkileri	5
1.1.2. Siyasi, Askeri ve Toplumsal Şiddet	9
1.1.3. İslamlaşma	13
1.1.4. 1980'ler ve Sinema	15
1.1.4.1. Arabesk Filmler	17
1.1.4.2. Kadın ve Aydın Filmleri	20
1.1.4.3. Süreklilikler ve Kopuşlar: Ömer Kavur ve Ötesi	26
1.2. Yeşilçam'ın Dönüşümü ve Ara Dönem	28
1.2.1. Ara Dönem Filmleri Örnekler	32
1.2.1.1. Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri	32
1.2.1.2. Düş Gezginleri	33
1.2.1.3. Çıplak	34
1.2.1.4. Dönersen Islık Çal	35
1.2.2. Ara Dönem Filmleri Değerlendirme	36

İKİNCİ BÖLÜM

2. 90'LARDAN 2000'LERE TÜRKİYE SİNEMASI: "YENİ SİNEMA"	42
2.1. Küreselleşme	42
2.1.1. Tanımlar, Kökenler, Süreklilik ve Kopuşlar	44
2.1.1.1. Tanımlar	44

2.1.1.2. Kökenler ya da Süreklilik ve Kopuş Dinamikleri	50
2.1.2. İktisadi Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm	52
2.1.2.1. İktisadi Küreselleşme	52
2.1.2.2. Neo-liberalizm	55
2.1.2.3. Emek Gücü ve Örgütlülük	56
2.1.2.4. Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm	58
2.1.3. Küreselleşme, Kimlik, Aidiyet	61
2.1.3.1. Ulus-Devlet, Ulusal Kimlik	62
2.1.3.2. Küreselleşme ve Kimlik Dönüşümleri	67
2.2. Türkiye’de 1990’lar: Siyasi ve İktisadi İstikrarsızlık, Kültürel Yozlaşma	74
2.2.1. Siyasal Arena: Boşluk, Muhafazakarlık, Şiddet	75
2.2.1.1. Demokrasinin Başarısızlığı	77
2.2.1.2. İslamcılık, Refah Partisi ve Muhafazakarlık	80
2.2.1.3. Kürt Sorunu, Milliyetçilik, MHP	86
2.2.1.4. 90’ların Sonu: Susurluk, Işık Açma Kapama Eylemleri ve 28 Şubat	92
2.2.2. İktisadi Durum	95
2.2.3. Kültürel Durum: Pop, Şiddet ve Yozlaşma	97
2.3. Yeni Sinema	103
2.3.1. Türkiye’de Sinemanın Kurumlaşma Çabaları ve Yeni Sinema	103
2.3.2. Nuri Bilge Ceylan	112
2.3.3. Zeki Demirkubuz	118
2.3.4. Yeşim Ustaoglu	122
2.3.5. Yeni Sinemada Yapısal Özellikler	125

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. “YENİ SİNEMA”DA GENÇ KUŞAK	133
3.1. Yakın Dönem Türkiye	133
3.2. Postmodern Belirsizlik	144
3.2.1. Meta Fetişizmi ve Yabancılaşma	147
3.2.2. Felsefede Gerçek(siz)lik	152
3.2.3. Postmodernizmde Kavramsal Bütünlük ve Eleştiri	155

3.2.4. Dijitalizasyon ve Gerçeklik Bunalımı	159
3.3. Estetiğin Çözülmesi	166
3.4. “Yeni Sinema”da Genç Kuşak	182
3.4.1. Sonbahar ve Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper)	182
3.4.2. Gitmek (Hüseyin Karabey)	192
3.4.3. İki Dil Bir Bavul (Özgür Doğan, Orhan Eskiköy)	196
3.4.4. Aşk ve Devrim (Serkan Acar)	203
3.4.5. Koleksiyoncu, Oyun ve 11’e 10 Kala (Pelin Esmer)	207
3.4.6. Köprüdekiler (Aslı Özge)	213
3.4.7. Bornova Bornova (İnan Temelkuran)	219
3.4.8. Gişe Memuru (Tolga Karaçelik)	225
3.4.9. Tatil Kitabı (Seyfi Teoman)	229
3.4.10. Genç Kuşak Sinema Değerlendirme	234
SONUÇ	241
KAYNAKÇA	249

GİRİŞ

Türk Sineması uzun suskunluk döneminin ardından 2000’li yıllarla birlikte yükselişe geçti, bu hem yapılan film sayısındaki artışla hem filmlerin niteliğiyle hem de birçok filmin uluslar arası festivallere daha çok katılması, birçoğunun da ödülle dönmesiyle ilgili bir durum. Bu yükselişin ve alınan ödüllerin bir yansıması uluslar arası ve dolayısıyla yerli basının bu filmlere eskisine oranla daha çok yer vermeye başlaması oldu. Böylece sinema meraklıları bu filmlerle daha çok ilgilenmeye, bu filmler hakkında daha çok yorum okumaya, daha çok tartışmaya, akıl yürütmeye başladı. Türk sinemasının bu son dönemi çeşitli sıfatlarla niteleniyordu: kimi için “genç” kimi için “yeni” kimi içinse “sanat” sineması olarak. Bununla birlikte yeni yönetmenler de ilk filmlerini çekerek ve bu filmlerle festivallerden ödüllerle dönerek hem rüştlerini ispatladılar hem de hızla bu yeni dönemin bir parçası oluverdiler. Bu dönem yalnızca Yeni Sinemanın dönemi olmadı tabii. Televizyon dizilerinin beyaz perde versiyonları, şov dünyasının yıldızlarının bol geyikli şakaları, bol mankenli, bol “tanıdık simalı” komediler, Yeşilçam melodramlarının güncelleştirilmiş, yeniden-yapılandırılmış yeni versiyonları da gişe rekorlarını birbiri ardına kırarak Türk sinemasının farklı bir kolunu oluşturdular. Yine bugünkü tabloya bakarak Hollywood filmlerinin ağırlığının 90’lı yıllara göre azaldığını görüp söyleyebiliyoruz, ancak bunun bir egemenlik kaybı olmadığını, dağıtım ağındaki mutlak gücü bakımından kültürel hegemonyanın cenderesinden sinema alanında da kurtulamadığımızı görüyoruz. Hollywood estetiğinin ve öykü anlatma tarzının yerli versiyonlarda yeniden-üretildiğini de söyleyebiliriz. Ancak ulusal ve uluslar arası otoriteler tarafından kabul edilmiş bir yeni sinemamız var, bu gerçek.

Yeni Sinemanın kurucu yönetmenlerinin ilk eserlerinin ortaya çıkarıldığı 1994 yılından günümüze geçen yıllar Türkiye için darbe sonrası yılların kurumsallaşması ve neo-liberal toplumla eklenme sürecini kapsayan yıllar oldu. Bu yıllarda Türkiye’nin sosyal-iktisadi-kültürel koşulları köklü bir şekilde değişti, ülkenin perspektifi bütünüyle kaydı ve 2000’li yıllar içerisinde belirli bir yöne adapte oldu. Hem darbenin şiddeti, yarattığı inkar, unutkanlık, reddetme atmosferi hem de neo-liberal uygulama ve düzenlemelerin şiddetle ve kamusal meşruiyet çerçevesi göz ardı edilerek uygulanması bütün dünyaya yayılan “gerçeklik yitimi”nin Türkiye’de baskın eğilime dönüşmesine yol açtı. Türkiye bu yıllarda birçok şeyin aynı anda hem mümkün hem imkansız olduğu bir ülke haline geldi. Yeni Sinemanın filizlendiği, büyüdüğü ve kurumsallaştığı bu yıllar, bu sinemanın diline ve anlattığı hikayelere

gerçekliğin problemleri bir şekilde girmesine yol açtı. Çünkü sosyal, kültürel, ekonomik gerçeklik Türkiye ölçeğinde mantık sınırlarını zorlayarak ve sürekli değişerek o kadar üzerine karar verilemez bir şey haline geldi ki geçerli bir hikayeyi geçerli bir dille anlatmak için bu gerçeksizliği yansıtmamak imkansız hale geldi. 90'lı yılların 2000 ortalarına kadar gelen değişim rüzgarı Yeni Sinemanın kurucu filmlerine belli belirsiz yansdı. Ancak bu sinema içindeki “Genç Kuşak” Türkiye'nin içinde bulunduğu kurumsallaşma sürecinde mevcut gerçek(siz)liği soyutlamalar ve dolaylımlarla, büyük anlatılarla, dramatisasyonlarla değil doğrudan filmlerinin konusu ederek, bir çeşit yeni dil arayışına girerek yansıttılar. Yeni Kuşak gerçeklik duygusunun yitirildiği dönemin arayışını belgesel ile kurmaca, kurgu ile gerçek, oyunculuk ve ciddiyet arasında gidip gelerek yansıttı. Ayaklarının altındaki toprak dalgaların kuvvetiyle çekiliyordu, onlar da gerçekliğin çırılçıplak, kurgusuz haline sarıldılar. Yeni kuşak filmlerine belirli bir gerçeklik, oradalık hissi vermek için sallanan kadrajlara, oyuncu olmayan oyunculara, belgesel görüntülere, belgesel yöntemlere, somut tanıklara, izleyicide uyandıracakları tanıklık hissine güveniyorlardı, öykülerinin dramatik güçlülüğüne değil. Gerçekliğin yitirildiği bir noktada “gerçekliğe” tutunmaya çalıştılar. Yönetmenlerin ideolojilerini, fikirlerini, dünya tasavvurlarını, insan düşüncelerini, soyutlamalarını değil de gerçekliğin kendi kendini sunmasını izliyor hissine kapılmamızın sebebi de buydu.

Bu çalışma yaşanan gerçeklik yitiminin Yeni Sinemaya nasıl yansıdığını daha çok 2000'li yıllar bağlamında açıklamaya çalışmaktadır. Estetik olarak gelinen nokta, sinema dili ve gelişimi ise gerçeklik duygusunun yitirilmesinin en kolay gözlemlendiği alanlardan birisidir. Bu sinema neden farklıdır ve hangi sinemadan farklıdır? Bu sinemayı oluşturan toplumsal, iktisadi, kültürel ve politik dinamikler nelerdir? Bu sinema hangi öykülerle ilgilenmektedir ve bu öyküleri nasıl anlatmaktadır? Bu sinema izleyicimizle nasıl ilişki kurmaktadır? Yeni kuşak kurucu yönetmenlerden neden farklıdır? Esneklik, belirsizlik, çözülme, çürüme, anlamın ve gerçekliğin yitilmesi, tarihsizlik, belleksizlik, köksüzlük gibi bu dönemin başat olguları bu filmlerin diline ve hikayelerine nasıl yansımıştır? Neden belirli tarihsel, politik olaylar konu alınmaya başlandı? Filmlerin içerisinde belgesel parçalar kullanılmaya neden başlandı? Belgesel hissi nereden çıktı? Bu çalışma gerçekliğin zayıfladığı kriz anıyla gerçekliğin kendisini olduğu gibi sunmaya çalıştığı bir sanatsal anın kesişim kümesini anlamlandırmaya çalışmaktadır.

“Yeni”, “genç” ya da “sanat” olanın oluşum süreci, geçmişten bugüne nasıl gelindiği, nelerin değişip nelerin değişmeden kaldığı ayrımlarımızı ve sınır çizgilerimizi çekmemiz için önemli olduğundan bir tarihsel milat koymak gerekiyor. 12 Eylül birçok akademik çalışmada

genel kabul gören bu miladı temsil ediyor. Tezimin ilk bölümü Türkiye'nin iktisadi, toplumsal ve kültürel değişim sürecinin sinemaya nasıl yansıdığını, mevcut anlatım kalıplarını ve üretim biçimini nasıl değiştirdiğini, izleyicinin sinemayla kurduğu ilişkideki kaymaları anlamlandırmaya çalışıyor. İkinci bölümde Yeni Sinemanın oluşum dinamikleri olan küreselleşme ve neo-liberalizmin tarihsel ve evrensel anlamlarıyla birlikte Türkiye'ye yansımaları, Türkiye'nin 90'lı yıllarındaki istikrarsızlık dönemiyle birlikte değerlendiriliyor ve Yeni Sinema filmlerinin bu bağlamda çözümlemesi yapılmaya çalışılıyor. Üçüncü bölümse 2000'li yıllarla birlikte ortaya çıkan genç kuşağın filmlerini anlamlandırmak için kullanılan "gerçekliğin yitimi" olgusunun postmodernizm, belirsizlik, yabancılaşma kavramsal çerçevesinde anlamlandırılma çabasıyla başlıyor. Türkiye'de güçlü ve baskın bir şekilde ortaya çıkan bu olguların estetiğin çözülmesi ve güçten düşmesinin genç kuşağın sinemasında ortaya çıkan sonuçları üzerinde durularak temel filmlerin çözümlenmesine geçiliyor. Sonuç bölümünde Türk sinema tarihinin yakın döneminde neden bir genç sinema kuşağının oluştuğu Yeni Sinemayla karşılaştırmalı bir şekilde açıklanmaya ve bu sinemanın temel yapısal özellikleri belirlenmeye çalışılacak.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YEŞİLÇAM'IN DÖNÜŞÜMÜ

1.1. 1980'LER: DEĞİŞİM YILLARI

1980'li yıllar iki bakımdan önemli, birincisi Yeşilçam sinemasının varlık zeminini ortadan kaldıran yapısal dönüşümler askeri müdahaleyle başlamıştır. İkinci olarak 90'lı yıllarda ortaya çıkan “Yeni Sinema”yı şekillendiren toplumsal, siyasal ve iktisadi dinamikler yine bu dönemde şekillenmiştir. Yeşilçam'ın yavaş yavaş değişime zorlandığı, önce arabesk filmlerle daha sonra Hollywood'un ülkeye girişiyle bütünüyle kaybolmaya yüz tuttuğu yıllardır 80'li yıllar. Darbe ve sonrasında gelen liberalleşme dönemi ile oluşan yeni toplumsal ve kültürel atmosferimiz sadece sinemayı değil, toplumun değer yargılarını, düşünüş ve algılayış biçimlerini, yaşam şekillerini de köklü bir biçimde değiştirdiği için bu yıllar Türkiye ve sinemamız için “değişim yılları” olarak tanımlanabilir.

12 Eylül Darbesi 1960 darbesinden farklı olarak, tepeden gelen, yani emir-komuta zinciri içerisinde yukarıdan aşağı bir şekilde, “Bayrak Harekatı” olarak adlandırılan ve uzun süredir planlanan bir hareketle 12 Eylül 1980 saat 04:00'te başlatıldı. Darbeyi gerçekleştiren komutanlar Milli Güvenlik Konseyi'ni kurarak Genel Kurmay Başkanı Org. Kenan Evren başkanlığında iktidara geçtiler.¹ Darbeciler ilk bildirimlerini TRT yayınıyla halka duyurarak darbe gerekçelerini sıraladılar: devletin varlığına, rejimine ve bağımsızlığına yönelik saldırılar, devlet organlarının ve anayasal kuruluşların buna karşılık verememesi ve işlemez duruma gelmesi, irticai örgütler ve sapık ideolojilerin işçi örgütleri ve siyasal partileri etkisi altına alarak ülkeyi iç savaşın eşiğine getirmesi. Darbenin hukuksal zemini olarak da -her zaman olduğu gibi- TSK'nın İç Hizmet Kanunu'ndaki Türkiye Cumhuriyeti'ni koruma ve kollama görevini yerine getirmesi gösterildi.² Resmi Gazete'de yayınlanan MGK'nın bir numaralı bildirisinde gösterilen ana gerekçe, ülkedeki karışıklık halidir. Ancak 1 Mayıs Katliamı, Çorum ve Maraş Olayları gibi birçok olayda ordunun harekete geçmekte isteksiz davrandığı, hatta özellikle müdahale etmeyerek ya da olayları bizzat kışkırtarak karışıklığa yol açtığı ve darbeye zemin hazırladığı 12 Eylül İddianamesinde dahi ifade edilmektedir.³ Fakat

¹ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih (1980-1995)”, Sina Akşin (Ed.), **Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003** içinde, İstanbul: Cem Yayınevi, 2008, s.30-31

² Tanör, s.31

³ 12 Eylül İddianamesi, 2012, http://www.ankarastrateji.org/files/12042012155542-MHA2K_o.pdf

darbecilerin gerekçelerinde sıralamadığı asıl etken, ülkenin iktisadi politikasını kökten bir şekilde değiştirerek içinde bulunduğu krizden çıkmasını sağlayacak 24 Ocak Kararlarının uygulanması için gereken zemini oluşturma ihtiyacıydı. “24 Ocak Kararları’ndan 8 ay sonra gerçekleştirilen 12 Eylül müdahalesi, Turgut Özal’ı, ekonomi politikasının sorumlu mevkiine oturttu. Böylece 24 Ocak kararları, askeri bir yönetim tarafından desteklenme şansına erişti.”⁴ Ocak ayında kararlar açıklandıktan sonra TÜSİAD bir açıklama yayınlarak kararların sonuna kadar destekçisi olacağını ilan etti:

“25 Ocak’ta açıklanan politik önlemler; ülkenin karşılaştığı ciddi sorunlara karşı cesur bir hamle oluşturmaktadır. (Bu hamlenin amacı) ekonomi politikasının, ayrıntılı devlet düzenlemesi ve denetimden uzaklaşıp piyasa güçlerine; yabancı rekabete ve yabancı yatırımlara daha fazla güvenmeye yönlendirilmesidir. Bu, etkinliği yükseltmek ve daha iyi bir kaynak dağılımı gerçekleştirmek, dolayısıyla da orta vadede sürdürülebilir ekonomik büyüme için gereklidir.”⁵

1.1.1. Ekonomi-Politik Yapının Değişimi ve Etkileri

24 Ocak Kararları birçok Üçüncü Dünya ülkesinde, IMF ve Dünya Bankası aracılığıyla gerçekleştirilen yapısal dönüşümleri içeriyordu, bir istikrar programı olmanın yanında yerli ve uluslararası sermayenin serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte emeğe karşı başlattığı bir saldırıydı. Bununla birlikte Dünya Bankasının yapısal uyum politikası çerçevesinde başlattığı kredi piyasasından en ağır koşullarla yararlanan ülkeydi Türkiye.⁶

“Programın ideolojik çevresi piyasa ekonomisine devlet müdahalesinin en aza indirilmesi, özel girişime dayalı Pazar ekonomisinin oluşturulması, yabancılarla rekabetin özel girişime dürtü ve fiyat denetiminin ikame ögesi sayılmasıydı. Tabi bu modelde KİT’lere, piyasa dışı kamu yatırımlarına hiç yer yoktu. Gerçekte bu yaklaşım, batının ekonomik sistemindeki yeni yaklaşımın küreselleştirilmesiyle bağlantılıydı.”⁷

Küreselleşmenin iktisadi temelleri 80’lerin başında ABD’de piyasa ekonomisini kamu müdahalesinden arındırma, piyasalardaki fiyat belirleme ve piyasalara giriş serbestisine ilişkin engellerin ortadan kaldırılması olarak tanımlanan “deregülasyon” süreci ile atıldı. Bu

⁴ Emre Kongar, **21.Yüzyılda Türkiye**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998, s.372

⁵ Gülten Kazgan, **Türkiye Ekonomisinde Krizler (1929-2001) “Ekonomi Politik” Açısından Bir İrdeleme**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s.204

⁶ Kazgan, s.199

⁷ Kazgan, s.196

politikalar Reaganomics ve Thatcherism olarak adlandırılıyordu.⁸ Bu çerçevedeki emek karşıtı tüm ekonomi politikaları siyasi karışıklık, aktif sendikal mücadele, işçi sınıfı hareketleri sebebiyle uygulamaya konulamıyordu. 12 Eylül'le birlikte sendikal faaliyetler askıya alındı, DİSK yöneticileri yargılandı, grev yasaklandı, ücretler toplu sözleşmelerle değil, Yüksek Hakem Kurulu'na devrildi, hak aramanın hukuki yolları da bütünüyle tıkanarak, düzenlemelerin halk tarafından onaylanıp onaylanmadığına bakılmaksızın uygulamaya konuldu.⁹ Böylelikle işgücü piyasası yasal olmayan, yani öncelikle askeri, sonra idari düzenlemelerle denetim altına alındı. Disk'e bağlı Sine-Sen de kapatılan ve tüm yöneticileri idamla yargılanan bir sendikadır, Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Erol Batıbeki gibi birçok sinemacı cezaevine gönderilir ve işkenceden geçer.¹⁰

Yeni liberal ekonomik programa uygun olarak mevduat ve kredi faizleri serbest bırakıldı. Bankalar kendi aralarında belirli sınırlar koyan “centilmen anlaşmaları” imzalasalar da küçük bankalar ve bankerler sonunda büyük bir çöküş ve finansal kargaşayla sonuçlanacak faiz yarışına girdi. Turgut Özal'ın hükümetten ayrılmasına yol açan bu skandal olay, liberal ekonomi politikalarının ilk büyük fiyaskosu oldu.¹¹ Zeki Ökten'in aynı yıl çektiği “Faize Hücum” filmi traji-komik bir dille bu banker faciasını konu edinir. Antalya'dan birçok ödülle dönen filmin ilginç yönü ANAP'ın popülist ekonomi politikalarından çok önce, faiz serbestliğinin köşe dönmeçiliği hayal kırıklıklarıyla birlikte beslemeye başladığını göstermesidir. Genco Erkal'ın oynadığı yılların memuru Kamil Bey önce üç aylığını, sonra emekli maaşını faize yatırır ancak ‘köşeyi hızlı dönme arzusu’ eviyle birlikte varını yoğunu satıp bankerlerin eline teslim etmesini sağlar ve sonuç yıkım olur.

1980 darbesi sonrasında bütün partilerin feshedilmesinin ardından yeni siyasi partiler kuruldu. Merkez sağda emekli Orgeneral Turgut Sunalp Başkanlığında “12 Eylül ruh ve felsefesinin devamı” olduğunu açıklayan Milliyetçi Demokrasi Partisi kuruldu. MGK tarafından pek de hoş karşılanmayan ikinci parti kurma girişimi de 1982'de Ulusu Hükümeti'nden ayrılmış olan Turgut Özal'dan geldi ve 24 Ocak Kararları ile başlayan liberalleşme ve ekonomik istikrar programının sürdürülmesi için iktidar talebinde bulunan

⁸ Yard. Doç. Dr. Cengiz Bahçekapılı, **Küreselleşme Sürecinde Güçsüzleşen Ulus Devlet**, İstanbul: Derin Yayınları, 2009, İstanbul, s.32

⁹ Korkut Boratav, “İktisat Tarihi (1981-2002)”, Sina Akşin (ed.), **Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003** içinde, İstanbul: Cem Yayınevi, 2008, s.191

¹⁰ Muzaffer Hiçdurmaz, “Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı 4, s.117-119

¹¹ Boratav, s.191-192

Anavatan Partisi (ANAP) kuruldu.¹² Demokrasiye geçiş süreci askeri yönetimin yasakları, kurulan partilerin kapatılması, vetolarla geçmiş, seçimlere yalnızca üç parti girebilmişti. ANAP eski siyasi eğilimleri kapsayan görünümü, Özal'ın Türkiye için yeni siyasi kimliğiyle Kenan Evren'in karşı kampanyasına karşı birinci parti olarak seçimlerden çıkmıştı.¹³ Böylece ANAP yılları 24 Ocak Kararlarının yaratıcısı olan Özal liderliğinde 12 Eylül'ün sürekliliğini sağlayan ilk "demokratikleşme" hamlesi oldu.

Postallar arasında kalan sendikal hareketin yokluğunda ücretlerde hızlı bir düşüş başlamış, yoksulluk artmıştır. "Reel ücretler 1988 yılında 1983'ün (tüketici fiyatlarına göre %18, toptan fiyatlara göre %7 oranında) altına"¹⁴ inmiştir. 1979-1989 yıllarındaki reel satın alma gücünde yüzde 40 ile 60 arasında bir düşüş yaşanmıştır.¹⁵ Ancak ANAP'ın popülist belediyeciliği, gecekondulara tapu tahsisi belgeleri dağıtması, imar izinleri çıkarması, ücretliye vergi iadesi, fak-fuk-fon gibi uygulamalar, ithalattaki liberalizasyonun getirdiği tüketim ürünlerindeki artışın yarattığı bolluk duygusu¹⁶ o yılların bugün bile "altın yıllar" olarak hatırlanmasını sağladı. Halbuki aynı dönem içerisinde gelir vergisi denetlemesi olan "servet beyannamesi" 1984 yılında kaldırılmış, vergi yükü bordro kesintisiyle gelir vergisine katılan ücretli emekçilerin ve KDV'nin kabulüyle (1985) tüketicilerin sırtına binmiştir.¹⁷ Programa alınan özelleştirmelere zemin hazırlamak için KİT'ler iç ve dış borçlanmaya sürüklenmiş, yatırımlar durdurulmuş böylece teknolojik aşınma ve verimlilikte ağır kayıplar verdirilmiştir. İthalat serbestleştirilmiş, keyfi özellikler taşıyan ihracat teşvikleriyse "hayali ihracat" skandallarına yol açmıştır. Ekonomi borçlanma üzerine kurulmuş, dış borç krizi yaşanan yıllara göre Türkiye %200 daha fazla borç yükü altına girmiştir. Sermaye üretken alanlardan çok monoton alanlarda, finans sektöründe parasını değerlendirdikçe borç çevriminde de sadece faiz ödeyen bir ülke haline gelmiştir Türkiye.¹⁸ Yoksullaşma bugün bile sinema izleyicisinin düşüşünün ana nedenidir, insanlar yoksullaştıkça öncelikle eğlenceye ayırdıkları bütçeden kısarlar. "SORU: Daha sık sinemaya gidememe nedenleriniz nelerdir? CEVAP: %50 vakit bulamıyorum, %25 biletler pahalı, %10 yorgunluktan dışarı çıkacak

¹² Tanör, s.30.

¹³ Tanör, s:55-61

¹⁴ Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**, Ankara: İmge Kitabevi, 2004, s.152

¹⁵ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev: Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.426

¹⁶ Boratav, **İktisat Tarihi (1981-2002)**, s.192-3

¹⁷ Boratav, **İktisat Tarihi (1981-2002)**, s.194

¹⁸ Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi**, s.194-6

halim kalmıyor, %5 eşlik edecek kimsem yok, %5 evime uzak, %5 sinema, yol, yemek pahalı, %5 eşim, büyükler izin vermiyor.”¹⁹

Ekonomik yapının bu genel yozlaşması içerisinde Türk sinema sektörünü bütünüyle vuracak ikinci bir darbe aşama aşama sermaye hareketlerinin serbestliğine giden süreç sonunda yaşandı. Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu 24 Ocak'ta yürürlüğe giren 8/168 sayılı Yabancı Sermaye Çerçeve Kararnamesi ile esnetilmiş, yabancı sermayenin yatırımları önündeki bürokratik engellerin kaldırılması amacıyla tek muhatap haline gelecek olan Yabancı Sermaye Dairesi kurulmuştur. 1983'teki yasa değişikliği ile döviz bulundurma ve döviz hesabı açma önündeki engeller kaldırılmış, 1987 yılında ise bankalar dışında da döviz işlemleri gerçekleştirilebilmesi için döviz bürolarının açılmasına izin verilmiştir.²⁰ Fakat daha önemlisi yıldan yıla yabancı sermaye kanununda yapılan mevzuat değişiklikleri sonunda sinema sektöründeki yatırımların önünün açılması asıl sarsıcı etken olmuştur. 1987'deki değişiklikle Warner Bros video pazarı ve sinema dağıtımına girmiştir. Onu 1989'da UIP'nin sektöre girişi takip etmiştir.²¹ 1989'daki 32 Sayılı kararla Türkiye ile dış dünya arasındaki sermaye hareketleri bütünüyle serbest bırakılmıştır.²² Onat Kutlar bu yasayla majörlerin video ve salonlarda nasıl hakimiyet kurarak kazançlarının tamamına yakınına hiçbir vergi vermeden “pourcentage royalty” bedeli olarak göstererek nasıl yurtdışına çıkaracaklarını yazacaktır.²³ Tüm dünyada yaşanan bu serbestleşme ve yayılma girişiminin bir sonucu da 1988'de Avrupa Sinema Eserlerinin Ortak Prodüksiyonu ve Gösterimi Fonu, Eurimages'ın Amerikan sinemasının ağırlığına karşı bir koruma ve Avrupa kültürünü destekleme kurumu olarak kurulması olmuştur.²⁴ Eurimages, üye ülkelerin katılımlarıyla oluşan fonun %90'ını ortak yapımlara harcamış ve Yeni Sinemanın doğuşunda önemli bir katkı sağlamıştır. Yeşilçam'ı yok eden girişim, Yeni Sinemanın doğumunun iktisadi zeminlerinden biri olmuştur. Küreselleşme süreci Tomlison'a göre kültürel anlamda bir “bağlantılılık” sürecidir, mesafeler kısalır, dünyanın dört bir tarafındaki yerellikler birbiriyle bağlantılı/ilişkili hale gelir. Ancak bu süreç bir “yakınlık” oluşturmamıştır, “bağlantılılıklarımız kültürel uzaklıklarımızı da otomatik olarak kapatmaz”. “Küresel modernliğin paradigmatik deneyimi” der Tomlison, - gelir düzeyine göre- “tek bir yerde kalıp küresel modernliğin onlara getirdiği “yerinden etme”

¹⁹ Hülya Uğur Tanrıöver, **Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri**, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011, s.137

²⁰ Bahçekapılı, s. 77-78

²¹ Zeynep Çetin Erus, “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”, **Selçuk İletişim**, No.4, 2007, s:9-10,

²² Boratav, İktisat Tarihi (1981-2002), s:196

²³ Onat Kutlar, “Sinemamız ve Amerikan Tekelleri”, **Cumhuriyet**, 21 Aralık 1989 Aktaran: Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.182-183

²⁴ Tanrıöver, s.57

deneyimini yaşamaktır.”²⁵ Yeşilçam’ın iktisadi kaynakları, küresel sermayenin işgaliyle; anlatının ortak duyuları teşvik eden yerelliğe özgü yapısıysa, küresel kültürün “yerinden etme” eylemiyle geçersizleştirilmiştir. Fakat küreselleşme süreci Yeni Sinemanın iktisadi kaynağı olan “ortak fonlar”ın oluşmasını sağlamış, kültürel bir genel kod olarak “yerinden edilme” ise filmlerin en büyük tematik kaynağı olmuştur.

1.1.2. Siyasi, Askeri ve Toplumsal Şiddet

Türkiye’deki ikinci büyük değişim dalgalar halinde yayılan sistematik baskı ve işkence ile birlikte yaşandı. Sadece sol ve sağ olarak kamplaşmış toplum üzerinde değil mevcut siyasal yaşam da şiddetle tasfiye edilerek bastırıldı. Türkiye adlı adınca güçlü bir askeri diktatörlüğün emrine girdi. Generallerin partilerin arşivlerini yok etmeleri ve siyasetçilere Zürcher’in deyiimiyle, Orwellvari bir şekilde, geçmiş, bugün ya da gelecekte bahsetmelerini dahi yasaklamaları²⁶ siyasal yönetimin diktatörlük biçimine büründüğünün en açık göstergesidir.

Ölenlerin, faili meçhullerin, “intihar edenlerin”, işkence görenlerin ülkesi oldu Türkiye. “Darbeden sonraki ilk altı hafta içinde 11.500 kişi tutuklandı; 1980 sonunda bu sayı 30.000’e çıktı ve bir yıl sonra yapılan tutuklama sayısı 122.600’dü.”²⁷ Sadece tutuklamalar, gözaltılar, fişlenenler ve bu insanların çevreleri düşünüldüğünde 12 Eylül şiddetini doğrudan yaşamamış kimse yok gibidir. Şiddet o kadar büyük, sınır tanımaz, hiçbir yasa ve hukuk gözetmezdir ki ve o kadar korkunç boyutlarda uygulanmaktadır ki toplumun bir kesimi için yaşam hayatta kalma mücadelesine, kalan büyük kesimi içinse insanın kanını donduran bir “seyre” dönüşmüştür. Dönemin tanıkları 12 Eylül iddianamesinde yaşadıklarını şu ifadelerle anlatıyorlar:

“Nimet Tanrıkulu: (...) Kafamı kaldırdığımda kolu kelepçeyle kaloriferin demirine bağlı, bir battaniyenin üzerinde oturan genç bir adam gördüm. Bu genç adam yakalanırken kurşun yarası almış. Bağırsakları bir poşetin içinde duruyordu. Hastanede olması gereken bu kişi orada, işkencehanedeydi ve o orada sürekli işkence çığlıkları dinliyordu. Orada içinizi ister istemez bir korku kaplıyor. 'Kimse korkmadım' demesin. İşte böyle geçen kırk beş gün... (...) Ölümüne tanık olduğum insanlar oldu orada. Nurettin Yedigöl bunlardan biri. Sonradan öğrendiğime göre cesedini yok etmişler. Bugün adı 'kayıplar

²⁵ John Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, Çev: Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s.18-22

²⁶ Zürcher, s.407

²⁷ Zürcher, s.407

listesi'nde. Sorguda kafasına çivi çakılarak öldürüldü. (...) Bu işkencelerin bazıları sanıkların anaları, babaları, eşleri, kız kardeşleri, ağabeyleri, çocuklarının önünde yapılarak tehditte bulunuluyordu. (...) İbrahim Ünal: Adli Tıp'a girdik, ayaklarım patlamış, ayakta duramıyorum. Doktorun cümlesini asla unutmam: 'Evet ayakların şişmiş ama çok yürüdüğüm zaman benimkiler de şişiyor, işkence raporunu vermem.' (...)17 yaşındaki Bekir Bağ günlerce ağır işkencelere tabi tutuldu. Bir gün askerler telaş içinde koşuşturmaya başladılar... Bazı Ülkücü gençleri hücrelerinden çıkardılar, Bekir Bağ'ın hücresinin yanına götürdüler: - 'Arkadaşınız kendisini astı.' (...) Celalettin Can (78'liler Derneği Sözcüsü): Ben askıdayken hemşire bir kızı getirdiler. Bunun acısı kendi acımı unutturdu. Kızı soymaya başlar başlamaz beni yan barakaya aldılar. Kızın siyasi bir yanı yoktu... Sol görüşlü aranan iki akrabası yemek için bunların evine gitmiş, tek suçu bu... Beni sorgulayan 7-8 kişilik grup kıza 10 gün boyunca tecavüz etti. 'Abi kurtar beni' diye feryat ediyordu. Tecavüz edenler 'Solcuların namuslu olduğunu bilmiyorduk, kız bakireymiş' dediler. (...) Selim Dindar (Diyarbakır Cezaevinde yaşadıklarını anlatıyor) Yaşadıklarımızın gerçekliğinden kuşkuya düşebiliyorduk tabi. Mesela Mehmet Salih Besen olayında gerçeklik duygumu ben tamamen yitirdim. Elli yaşlarındaydı. TKİ'de memurdu. Kendisini ve bizleri ölü zannediyordu. 'Biz ölüyüz, şu anda kabirdeyiz.' diyordu. Biz, 'amca yok öyle bir şey, gerçek hayattayız' desek de, koğuşun aslında bir mezar olduğunu, öyle mantıklı savunuyordu ki, ben dahil bazılarımız ölü olduğumuza inanmaya başlamıştık. Mesela Cuma günleri görüşme günümüzdü. Bize soruyordu. 'Bizi ziyarete gelenlere biz dokunabiliyor muyuz? hayır. Bize uzaktan bakıyorlar, ağlıyorlar ve gidiyorlar. Çünkü onlar bizim kabrimizi ziyaret ediyorlar. Cizre'de biliyorsunuz kabir ziyareti Cumalarındır.' diyordu. Gardiyanların da zebani olduğunu söylüyordu."²⁸

Bu şiddeti doğrudan yaşayan da duyan ya da tanık olan da gerçeklik duygusunu yitirme noktasına gelmektedir. Gerçeklik hissini yitimi, ANAP döneminin popülist politikaları, bolluk görüntüleri, liberal dünyayla eklenerek çoğalan özgürlük duygusu ile birleşerek şizofrenik bir hal almaya başlamıştı. Yeni Sinemanın oluşturucu etkenlerinden, merkezi temalarından biri bu iki zıt sosyal görüngünün aynı anda varolmasından kaynaklanan çatışma ve yabancılaşma durumudur. Nurdan Gürbilek bu çatışmalı toplumsal yapıyı 80'lerin kültürel iklimi olarak tanımlar ve birçok farklı sosyal görüngü içerisinde yapısal olarak çözümler: Görece özgürlük ve şiddetin birlikteliğini "birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler"²⁹ olarak tanımlar. "Bir yanda merkezi bir iktidarcı bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları; öbür yanda 80'lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezsiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması."³⁰

²⁸ 12 Eylül İddianamesi, 2012, http://www.ankarastrateji.org/files/12042012155542-MHA2K_o.pdf

²⁹ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yay., 2001, s.13

³⁰ Nurdan Gürbilek, **age**, s.21

Şiddetin sınır tanımazlığı hukuka olan güveni de bütünüyle yok etmiştir. Ertuğrul Mavioğlu'nun bütünüyle tanıkların kendi ağızlarından o dönemde yaşadıkları olayları derlediği çalışmasında 12 Eylül'de birçok cezaevinin nasıl özel olarak görevlendirilmiş komutanlarca yönetildiği, bu cezaevlerinde insanlık onurunun, insanın yaşamının nasıl hiçe sayıldığı, hukukun bütünüyle nasıl iki paralık olduğu, mahkûmların üzerine yayılım ateşi açılmasının bile nasıl normalleştiği anlatılmaktadır.³¹ Dönemin ironisi askeri mahkemelerin uyduruk salonlarında gerçekleşen duruşmalarda ortaya çıkmaktadır. “Mahkeme salonuna alındığımızda da, göz ucuyla bile olsa sağa sola bakmamız yasaklanmıştı. Gözlerimizi hep karşıya, “Adalet Mülkün Temelidir” yazısına sabitlemek zorundaydık. Bu intizama uymayanlar mahkeme salonunda hakimlerin gözü önünde coplarla yere seriliyorlardı.”³² Adalete karşı güvenini yitiren toplum, ya içe kapanacaktır, geri çekilecek, itaat edecek, boyun bükülecektir ya da bulduğu ilk fırsatta kendi adaletini uygulamaya geçecektir. Türkiye’de ikisi de olmuştur.

Şiddetin bu akıl almaz boyutlarının en büyük sonuçlarından biri korkuyu, güvensizliği, paranoyayı, tedirginliği toplumsallaştırarak insanlarımızın genel davranış kiplerinden biri haline getirmesidir. Herkes geçmişinden, söylediği önemsiz sözlerden korkar olmuştur, geçmişin değerlerinden uzaklaşmak ya da öyle göstermek zorunluluk haline gelmiştir. Bu süreç ortak değerlerin, ortak eylem biçimlerinin, ortak hissiyatların da dağılıp parçalanmasına yol açmıştır. Hiçbir evrensel ya da ulusal hukuk kuralı tanımayan bir askeri iktidarın boyunduruğu altında insanlar kendi yaşam güvenliğinin de elinden alındığını görmekte, hissetmektedir. “Yaşamak için” ile başlayan cümlelerle güvensizlik, kendi çıkarlarının içine gömülme, atomize olma, içe kapanma yaygın edimler haline gelmiştir. Şiddet, insanlığın kaybolduğu her zayıflıkta aklileştirme mekanizmasını çalıştırmış, değer yargılarının çözülmesine yol açan bir çeşit katalizör haline gelmiştir. Dolayısıyla yine Yeşilçam’dan yansıyan ortak duyular, ortak hisler, ortak ahlaki değerler de toplumsal anlamda geçersizleşmeye başlamıştır.³³ Bu parçalanmanın belki de en iyi ifadesi Öztin Akgüç’ün 1980’li yıllarda Milliyet’te yayınladığı yazılarını derlediği “Toplumsal Davranışlarda Gerçeği Arayış” başlığıyla yayınlanan kitabında görülebilir. Akgüç tüm yazılarında insan olmanın en basit erdemleri hakkında öyle safdil bir ricacılıkla yazmıştır ki, onur, saygı, erdem, güven,

³¹ Ertuğrul Mavioğlu, **Asılmayıp Beslenenler –Bir 12 Eylül Hesaplaşması-**, İstanbul: Babil Yayınları, 2004

³² Mavioğlu, s.172

³³ Erman Bostan, Zahit Atam, “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, 2007, s.136

umut ya da yılgınlık, gurur, tutarlılık gibi değerler insanlık için o kadar geri mevzilerden savunulmaktadır ki, toplumun nasıl karanlık bir noktada olduğunu hissedebilirsiniz.

“Türkiye’de zaten sağlıklı olmayan değer yargıları son yıllarda iyice çarpıklaşmış, yozlaşmıştır. Dürüstlük, onur, saygınlık gibi değerlerin yerini köşe dönücülük, kişisel çıkar, bireysel fırsatçılık almıştır. Türkiye’de yaşanan bunalım aslında bir kişilik, karakter bunalımıdır. Çelişkili olan, tuhaf olan, böyle bir ortamda, şeref ve haysiyet nutuklarının bolca atılabilesidir. Bu nutukları atanlar ya kendilerini kandırmakta ya da toplumu kandırdıklarını sanmaktadır.”³⁴

Ülkeyi yönetenlerin, iktidar sahiplerinin içinde buldukları acizlik de yine bu satırlarda kendisini göstermektedir:

“Bürokrasi zayıflamış, çökmüş, işe yarayanlar dışlanmış, ortada bazı kişilere, çevrelere yaranarak, onun bunun çantasını taşıyarak, hürmette kusur etmeyerek bir yerlere gelmeye çabalayanlar kalmış. Politikacılar kendi kişisel, partisel hesaplarının peşine düşmüş, ülke için ciddi bir çabaları yok. TBMM’deki çalışmalara dahi katılmıyorlar veya TV’de görüntü vermek için katılmış gibi görünüyorlar, halkın iradesini umursamıyorlar. Üniversitede eğitim düzeyi düşmüş, ayrılan hocaların yerleri doldurulamamış, yayın düzeyi gerilemiş, buluş, düşünce üretme bir yana, doğru, hatasız, yararlı ders kitabı dahi yayınlanamaz hale gelmiş.”³⁵

Akgüç’e göre o yıllarda (8 Ekim 1988) Türkiye, en fazla özverinin onurlu, saygın, erdemli kalabilmek için harcadığı bir ülke haline gelmiştir. Demokrasi ve hukuk kültürümüzün zayıflığının da desteğiyle kişiliğimizden fedakârlık göstererek işleri yoluna koyma çabamız alışkanlık haline gelmiştir. İtilip kakılmak, aşağılanmak olağan gelmektedir. İnsanlara adaletsizlik o kadar olağan gelmektedir ki çıkar ilişkileri içinde güçlülere düzülen övgüler, yaltaklanmalar o kadar aşırı boyutlara varmıştır ki Akgüç’ün deyimiyle insan onurlu bir ses duyduğunda “gerçek mi?” demekten kendini alamamaktadır. Çünkü erdemli davrananlar üstü örtülü bir şekilde cezalandırılırken çıkarları uyarınca kişiliğini ezen her türlü uygulamaya, emre itaat edenler ödüllendirilmektedir.³⁶

Gerçekliğin belirsizleştiği bu sosyo-kültürel atmosferde mevcut değer yargıları, inançlar, kimlikler ve ideolojiler çözülmektedir. Bu gerçeksizlik hali ve belirsizlik sadece geleneksel sağ siyasi temsillerde değil yeni/alternatif sol düşünceler ve aydınlar içerisinde de varoluş alanı bulmuştur kendine. Ali Akay bu yılların sonlarında postmodernizmi pozitif anlam yüklediği bir kimliksizleşme süreci olarak görmektedir. Akay’a göre kimliksizleşme

³⁴ Öztin Akgüç, **Toplumsal Davranışlarda Gerçeği Arayış**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1991, s:64

³⁵ Öztin Akgüç, **A.g.e.**, s:25

³⁶ Akgüç, s:47-48

modernizmin bir sonucu olan milliyetçilikten kurtulmanın yanında, diğer modern kavramlar olarak tarih, geçmiş, köken arayışı vb.'den de kurtulma anlamına gelmektedir. “Aydınlanma özgürlük için tek şart değildir”³⁷ der. Tarihini ve belleğini yitiren bir toplumun, kimliksizleşen bireylerin önünde aydınlanmanın da şart olmadığı, bilincini yitirmiş bir özgürlük duygusu kalmıştır. Bu yeni-özgürlük Gürbilek’in liberal özgürlük-şiddet geriliminden beslenmekte, ancak görünürde onu yoksayarak, Kemalizm’in baskıcı, tek tipleştirici ve dışlayıcı ideolojisinden özgürleşme olarak tek taraflı bir kodlama içine sokulmaktadır. Tam da postmodernizmin modernizm eleştiri sözlüğünün baş maddesi olan tekçi bakışın bir örneğidir bu.

“Çelişki kavramına kendi sözlüklerinde pek az yer tanındığından, çelişkinin iki yakasını birden düşünmeye çalışmak, postmodernistlerin pek sevdiği bir tarz değildir. Tam tersine, tüm farklılık, çoğulluk, heterojenlik lafazanlıklarına rağmen, postmodern teori genellikle hayli katı bir kutupsal karşıtlıklar aracılığıyla iş görür. “Farklılık”, “çoğulluk” ve bunlarla ittifaka giren terimler, olumlulukları su götürmez birer terim olarak çitin bir yanına konulurken, bunların antitezleri sayılan meşum terimler (birlik, özdeşlik, totalite, evrensellik/tümellik) çitin öbür yanına yerleştirilir. (...) Postmodernizme can veren eleştirel bir ruhtur, ama postmodernizm bu ruhu kendi önermelerine nadiren uygular.”³⁸

Bu monist bakış açısı, arkaplanda yaşanan şiddetin ve şiddet elinin yok sayılması ve özgürlüğün karşısına Kemalizmi koyduğu bir monist bakış açısının popülerleşmesini sağlamıştır. Bu süreçte İslam, hem şiddet ve çatışma unsurlarını yumuşatma, hem de özgürleşme ikiliğinde Kemalizmin karşısına koyulacak bir özne olma rolünü üstlenecektir.

1.1.3. İslamlaşma

İnsanların kamusal alandan, sokaktan ve dolayısıyla sinemadan da çekilmelerinin bir başka büyük nedeni olarak da görülebilecek bu “12 Eylül hamleleri” generallerin bizzat öncülüğünde gerçekleşmiştir. Anadolu’da ve büyük kentlerde tarikatların devlet eliyle kurulması ve yönlendirilmesi, Kuran kurslarının açılması, din eğitiminin zorunlu hale getirilmesi gibi hamlelerin Atatürkçü generallerin komutasında gerçekleştirilmesi ilginçtir. Genç zihinleri zehirleyen “bölücü”, “yıkıcı” düşüncelere karşı bir panzehir olarak “dini kültürü” besleyecek yasalar çıkarma arzusu Milli Güvenlik Konseyi’nin yayınlanmış

³⁷ Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997, s.10

³⁸ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yay., 2011, s.40-41

tartışmalarında da açıkça görülür.³⁹ İnsanların dini inançlarına bağlılığı, toplumdaki ideolojik bölünmeyi yumuşatacak bir ortaklaştırıcı güç olarak görülmektedir. Artık herkesçe bilinen Vehbi Koç'un mektuplarındaki tavsiyelerden birinin de bu olması askeri yönetimin sınıfsal karakterini de yansıtmaktadır. 1980'lerin sonunda, türban konusundaki tutumları nedeniyle iki laik SHP üyesi Türk Hukukçular Derneği Başkanı Profesör Muhammer Aksoy ile Bahriye Üçok aşırı dinciler tarafından katledilmiştir.⁴⁰ Türkiye bu günleri darbeci generallerin gözetimi altında, ideolojilerin yok edildiği, fikir dünyasının susturulduğu, üniversitelerin denetim ve baskı altına alındığı, inançsız, aile bağları zayıflamış, "yıkıcı propagandalar"ın tesirindeki insanlarımızın İslam'a davet edildiği günler sonunda geldi. İnsanların dini inançlarını karakter ve kimliklerinin önüne koymaya başlaması, sosyal hayatların düzenlenişinde asıl kural koyucu olarak dine işaret edilmesi ile sinema, bir kamusal alan yolğunun kurbanı olmaya mahkum oldu.

1980'ler İslamcı seferberliğin filizlenme ve örgütlenme dönemidir. Hem siyaset sahnesinde hem de kültürel alanda büyük etkileri 90'lı yıllar içerisinde ortaya çıkacaktır. Ancak İslamlaşmanın 80'li yılların darbecilerinin ve Özal'ının politik hedeflerinden birisi olduğu bilinmelidir. Özal hükümeti görünürdeki liberal eğilimine karşılık İslami ve merkez sağ kökenlere sahiptir. Mustafa Şen'e göre neo-liberalizm ile siyaset İslam kökten birbirine bağlıdır. "MC hükümetlerinin, 1980'lerde yükselen yeni-sağın siyaset, fikri ve kadrosal zeminini hazırladığını ve daha sonra kurulan tüm sağ hükümetlerin MC'lerin temel özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz."⁴¹ Özal 1980'li yılların ortalarından 90'lı yılların başındaki ölümüne kadar Türkiye'nin tek adamlığına oynamış bir lider olarak da bu kökenlere aittir ve Türkiye'nin neo-liberalizmle barışık bir genetik bozulmayla birlikte İslamlaştırılmasında etkili bir rol oynamıştır.

"Büyük sermayedarlarla, ABD ve uluslararası kuruluşlarla/özellikle IMF ve Dünya Bankasıyla) yakın ve derin ilişkileri olan Özal'ın ayırt edici özelliği, Nakşibendi tarikatının İskenderpaşa koluna mensup olması ve 1977 genel seçimlerine MSP İzmir milletvekili adayı olarak katılmasıdır. Ayrıca, Özal, İslamcı İlim Yayma Vakfı'nın kurucusudur ve Türk-İslamın sentezinin müellifi Aydınlar Ocağı ile çok yakın ilişkileri vardır."⁴²

³⁹ Feroz Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Çev: Yavuz Alogan, İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995, s.305-306

⁴⁰ Zürcher, s.421

⁴¹ Mustafa Şen, **Türk İslamcılığının Neo-liberalizmle Kutsal İttifakı**, içinde, Küreselleşmeye Güney'den Tepkiler, Der: Ceyhan Gürkan, Özlem Taştan, Oktar Türel, Ankara: Dipnot Yay., 2006, s.226

⁴² Mustafa Şen, s.230

Benzer bir biçimde siyasal İslam'ın 90'lardaki yükselişine maddi temeller kazandıracak yeşil sermaye grupları da bu yıllarda oluşmaya başlamıştır. Özal ve "yakın çevresi"nin nemalandığı bu dayanak White'a göre 90'lı yıllardaki İslamcı yükselişin kaynağını oluşturmaktadır.

"1980'lerin ekonomik reform ve fırsatlar döneminden ortaya çıkan dindar ve siyasetle ilgili iş adamlarının ve sanayicilerin ilişkiler ağı, siyasal partilere katkı, hayır kurumlarına destek, burs sağlama, okul ve yurt inşası gibi değişik biçimlere bürünmek üzere, İslamcı hareketin çeşitli yönleri için istikrarlı bir ekonomik dayanak sağladı."⁴³

İslami aktörlerin bu atılımı sadece siyasal ve iktisadi alanda değil özellikle sosyal alanda kurulan örgütlenmelerle ve daha önemlisi doğrudan sinemaya yatırım yapılışıyla da kendisini gösterir. Elbette sinema bir sanat olarak değil İslami propagandanın bir aracı olarak görülmektedir. Colin, İslami Araştırma Fonu tarafından düzenlenen bir sempozyumda sinema, gazete, televizyon ve tiyatroyu İslamlaştırma, bunun için de cami yaptıran yatırımcıların sanata da yatırım yapması için teşvik edilmesi kararları alındığını aktarır. Konuşmalarda insanımızın yabancılaşmasının sanatla başladığı ve bu yabancılaşmanın yine sanatla ortadan kaldırılacağı ilan edilir.⁴⁴

1.1.4. 1980'ler ve Sinema

1980'ler dönemi darbe ve sonrasındaki şiddetli değişimin etkilerinin Türk sinemasına damgasını vurduğu bir dönemdir. Yeşilçam'ın 80'li yılların ilk yarısı içerisinde klasik melodramlar ve arabesk filmlerle etkisini sürdürdüğü ancak giderek kan kaybettiği bir dönemdir. Aileler salonlardan uzaklaşmış, sinema izleme kültürü giderek zayıflamıştır. "Çekilen filmlerin içeriği hala eski kalıpları izlemekte ve Yeşilçam'ı ayakta tutan ya da tutabilen yapı görünürde işlevini sürdürmektedir."⁴⁵ Scognamillo'ya göre ancak bu buz dağının görünen kısmıdır. Avrupa'da da gecikmeli olarak yaşanacağı gibi sinema izleyicisi giderek azalmaktadır. 1978 yılında 58,2 milyon olan yerli film izleyici sayısı 1986 yılında 20,3 milyona, 1990 yılında 5,2 milyona, 1994 yılında ise 0,3 milyona kadar düşmüştür. Aynı düşüş yabancı film seyircisinde de görülmüştür fakat düşüş oranları karşılaştırıldığında yabancı film seyirci oranı %50 oranında bir düşüş yaşarken, yerli film seyircisi neredeyse

⁴³ Jenny B. White, **Türkiye'de İslamcı Kitle Seferberliği**, Çev: Esen Türay, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007

⁴⁴ Gönül Dönmez Colin, **Turkish Cinema, Identity, Distance, Belonging**, London: Reaktin Books, 2008, s:46

⁴⁵ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalıcı, 2003 s.367

kalmamıştır.⁴⁶ Abisel'e göre video sektörü Yeşilçam'ı ticari olarak bir süre idare etmiş ancak maliyetleri düşürme zorunluluğu ve teknik yetersizliklerle her zamanki kalıplara ve şablonlara sarılan niteliksiz filmler üretilmiş ve çöküş kaçınılmaz hale gelmiştir.⁴⁷

Türk toplumunun gelenekselleşmiş değer yargılarıyla örtüşen/özdeşleşen bir anlatı biçimi olarak Yeşilçam'da öncelikle mutlu son geleneği çözülmüştür. 1990'larda ve sonrasında TV dizilerinin ya da revize edilmiş güncel melodram örneklerinin birçoğu mutlu sonlarla değil, yıkımlarla, çözümlerle bitmektedir. Kahramanlar geleceklerini kaybederler ancak geçmişlerine sarılarak mutlu gözükürler. Fakat biz onların kaybettiklerini biliriz. Dolayısıyla Yeşilçam'a özgü anlatının bir önemli ögesi daha geçerliliğini, toplumsal karşılığını yitirmiştir. İnsanların büyük çoğunluğu mutlu sonla biten öyküleri yapmacık ve sahte olarak görmektedirler artık. Arabesk bu sürecin başlangıç noktasıdır.

Şiddet kamusal alanın küçülmesi -ya da başka bir deyişle- insanların özel alanlarına çekilmesine, dolayısıyla sinema izleyici sayısında çok büyük bir düşüşe sebep olmakla kalmamış videokasetlerin yaygınlaşmasıyla birlikte sinema izleme edimi de yavaş yavaş fakat köklü bir biçimde değişmeye başlamıştır. Video pazarı ve televizyon yayınlarının halk arasında giderek popülerleşmesi ve yerli filmlerin televizyona ya da yurt dışına satışlarının gündemde olmaması gibi nedenlerle izleyici biletlerinin çekilmesi sinemayı iktisadi olarak tek başına çökertebilmiştir. Bu yıllarda ne devlet desteği ne Eurimages ne de sponsorlar görünürde değildir. Böylece izleyici biletleriyle kendisini finanse edebilen bir sinema da maddi olarak varoluş koşullarını yitirmiştir. Aslında 1970'li yılların terör ortamının ve 1977-79 krizinin de etkisiyle izleyici sayısında düşüş başlamıştı ancak Yeşilçam buna önce erotik-komedi sonra erotik, en sonunda "parça koyulan" porno filmlerle sübvansede etmeyi başarmıştı. Ancak Yeşilçam'ın ana gövdesini oluşturan melodramların ana alıcısı kadınlar ve aileler salonları terk ediyor yerini daha lümpen bir izleyici kitlesi alıyordu, 12 Eylül'le birlikte zaten kaypak olan bu izleyici kitlesi de hızla eridi.

1980'li yıllarda sinemamız belli başlı birkaç eğilim göstermektedir. 1980'li yılların değişim dinamiğine çok farklı yönlerden verilen tepkiler olarak da değerlendirilebilecek bu eğilimlerin ilki Yeşilçam'ın geçirdiği değişim ve dejenerasyonun en büyük göstergesi olan arabesk filmlerdir. Bu arabesk filmler arabesk müzik kültüründen beslenmekte, hem taşranın kent üzerindeki, hem de İslami aktörlerin Kemalizmin modernleşme projesi üzerindeki

⁴⁶ Scognamillo, s.368-69

⁴⁷ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994, s:110-111

baskısının sinemasal yansıması olarak okunabilir. İkinci grupta kadın ve aydın filmleriyle Yeni Sinemaya kaynaklık edebileceği düşünülen yönetmenler gelmektedir. Çoğunlukla prodüksiyon sürecinde bağımsız, yeni bir dil ve anlatım peşinde, tematik olaraksa kadın sorunları ve aydın/entelektüel meselelerin merkezde olduğu filmlerden oluşmaktadır. Sinema dilinin ve anlatımının gelişiminde önemli bir role sahip olmalarına karşın, şiddetin hamiliğinde gerçekleşen liberal dönüşümlere yüzünü dönmüş bir sinemasal eğilim olarak, ideolojik kafa karışıklığıyla, söylemlerinin belirsizliğiyle, çoğunlukla nedensizliğe varan sosyal bağlam eksikliğiyle ve yaşadığı gerçeklikle hesaplaşmaktan çok, yanılımalarına dönerek, Yeni Sinemaya değil 1990'lı yılların ilk yarısında devam edecek “geçiş filmleri”ne kaynaklık edeceklerdir. Üçüncü odakta aslında Ömer Kavur'un başını çektiği bireysel çıkışlara dayanan özgün yapımlar vardır. Bir ana eğilimden çok tek tek yönetmenlerin çabalarına dayanan, oldukça kişisel ve sanatçıya özgü bir dil ve anlatım biçimi içerisinde, hem sosyal gerçekliğe hem de birey üzerinden toplumun yaşadığı psikolojik değişimlere değinen filmler var bu grupta. Bu sebeple bu “eğilim” hem Yeşilçam'ın en önemli alternatifi hem de Yeni Sinemanın en büyük kaynaklarından biri olmuştur. Yeşilçam melodramları ve komediler de bu dönemde devam ettiler ancak Türk Sinemasının bir ana kolu olma özelliklerini giderek kaybettiler.

1.1.4.1. Arabesk Filmler

“1980’li yılların başında gelen askeri darbe ve getirilen yasaklar, seks filmleri yasağını yürürlüğe geçirince, ticari sinema bir an bocalamıştır. Ama bu kez arabesk müzikçilere sarılarak, boğulmaktan kurtarmıştır kendisini.”⁴⁸ Arabesk filmler toplumdaki gericileşmenin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu dönemin ruhu, en güzel karşılığını bu sert arabesk filmlerle bulmuştur. Ferdi’li, Orhan’lı, İbo’lu filmler, Yeşilçam melodramlarının en ağdalısı, en kara talihlisi ve en gericisi olarak sinema salonlarını işgal etmiştir.

Arabesk filmler “değişim yılları”nda Türk sinemasının ilk ana eğilimi olarak görülebilir. Şükran Esen derlemesine göre, Türkiye’de 80’li yıllar boyunca 118 arabesk film çekilmiştir. Yönetmenler içinde Şerif Gören, Temel Gürsu, Osman Seden, İbrahim Tatlıses, Orhan Aksoy, Halit Refiğ, Yılmaz Duru, Ümit Efekan, Ülkü Erakalın, Ferdi Tayfur, Ertem Göreç, Melih Gülgen vardır.⁴⁹ Osman F. Seden, eski dönemden gelen toplumsal güldürülerin yanında bu dönem içinde 14 arabesk film çekerek bu türün lideri olmuştur. Ancak Seden

⁴⁸ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul: Beta Yayınları, 2000, s.146

⁴⁹ Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, s.153-158

televizyona geçeceği sonraki yıllara kadar polisyeden, melodramlara, aşk-kadın öykülerinden güldürülere her türde ticari film yaparak -80 öncesi dönemin bileşenlerinin hissedildiği bir yoğun üretimle- 80'lerin ilk yarısına adeta damga vurmuştur.

“İki erkek arasında paylaşılmayan genç kadınların (Haram, 1983); saldırıya uğrayan genç kızların (Damga, 1984); pavyon dansözlerinin (Karanfilli Naciye,1984); kızlarıyla bir türlü baş edemeyen zengin annelerin (Nefret, 1984); düştüğü bataktan kurtarılan ya da kurtarılmak istenen hayat kadınlarının (Yabancı, 1984); jigololara muhtaç olan zengin kadınların (Ömrümün Tek Gecesi, 1984); fuhuş batağına düşenlerin (Telekızlar, 1985); kötü kadınlara aşık olanların (Akrep, 1986) ve bir şekilde katillere gönül verenlerin öykülerini anlatır.”⁵⁰

Arabesk filmler “iş” filmleri olarak nitelenebilir: hem Ülkü Erakalın gibi Yeşilçam'ın, hem de Şerif Gören gibi toplumcu gerçekçi sinemanın öncüleri bu türü denerler. Bu filmler melodramatik yapının dramatik aşırılıklarla gerildiği, kasıldığı, karakterlerin ölümlerden döndüğü, sevgililerin aşk için, “ders olsun” diye tokatlandığı, namussuzların pavyonlarından çocukluk aşklarının kurtarıldığı, barlarda fedailiklerin de yapıldığı, arkaik feodal değerlerin göklere çıkarıldığı, baş kahramanların kötü adamları, silahlarla, gözü karalıklı olduğu kadar dualarıyla, iman bütünüyle de yenmeye çalıştığı sert bir kadercilik ve gericilikle bezeli filmlerdi. Arabesk filmler Yeşilçam melodramlarının devamı, belki ilkel bir versiyonu olarak görülebileceği için yeni eğilimler ve kuşakların sinema anlayışlarıyla yapısal karşılaştırmalara gitmek zorunludur.

Türk Sinemasının, daha sonra Yeşilçam dönemi olarak anılacak, içinde farklı akımlar ve anlayışlar şekillenecek ve 1980'deki darbeye kadar Yılmaz Güney'in başını çektiği birkaç istisna hariç ana akım sinemamızı oluşturacak olan sinemanın temelleri 1938 yılında Mısır'dan gelen Aşkın Gözyaşları filmiyle atılmıştır. Yılda ortalama 1 film çeken Türk sineması o yıllarda ağırlıklı olarak ithal filmler göstermektedir. Muhsin Ertuğrul'un çektiği taklitler ve uyarlamalarda hem bir teatrallik, sinema duygusundan uzaklık, hem de daha kentli bir nüfusa uygun tipte konular görülüyordu. Aşkın Gözyaşları gişede büyük bir başarı kazandı ve ithalatçı firmaya büyük kazanç sağladı. Muhsin Ertuğrul'un uyarlama ve taklitlerine, seyircinin müthiş ilgisiyle gerçekten bir toplumsal olaya dönüşen bu filmin 1939 yılında Allah'ın Cenneti olarak yerleştirilmesiyle daha sonra Türk Sinemasının kronik hastalıklarına dönüşecek bir eğilim iyice belirginlik kazandı. Daha önemlisi bu film, birçok özelliğiyle 80'li yıllara kadar Türk sinemasının Yeşilçam'ının genel eğilimlerinin bir prototipini oluşturmaktaydı:

⁵⁰ Scognamillo, s.243

"i)göbek dansı, ii) mezarlıklar, dualar, kadercilik, iii)şarkılar-türküler, iv) ilkel melodramatik yapı, v) öykünün yapısında aşkın merkeze girmesi, kavuşma sürecinin geciktirilmesi, kaderin oyunları olmadık gelişmeler ve dolayısıyla acındırma, vi) bütün bunları daha gerici bir söylemle birleştirme, vii) ilkel bir dramaturji ve ilkel-histerik bir oyunculuk..."⁵¹

Bu filmde sonra Yeşilçam uyarılma ve yerlileştirmede, daha doğrusu bir eseri kendi kültürüne adapte etmede ustalaştı. Giderek Allah'ın Cenneti ile başlayan ve iş yaptığı, seyircinin benimsediği, orta sınıf yerine daha köylü nüfusa, daha eğitimsiz kesime hitap eden, göçle birlikte alıcı kitlesi de çoğalan bir sinema ortaya çıkmaya başladı. Darbeden sonra devam ettirilmeye çalışılan melodramların yanında özellikle Arabesklerle kendisini sürdürdüğü görülen bu geleneğin genel özellikleri şöyle özetlenebilir:

- 1) Bu sinemada bir pozitif kahraman vardır, hata işlese de telafi eder, bedel öder. İzleyici için olumlu bir model oluşturur. Özdeşleşme bu karakterin motivasyonları üzerinden sağlanır.
- 2) Erkek başkarakterler ya amaçlarına ulaşmada bir kötü unsur tarafından engellenir, ya yoldan çıkarılır ya da yoldan çıkmaya zorlanır. Kadın ise edilgendir, sebat eder ve erkeğini bekler. Kadının dili ya da kimliği belirsizdir.
- 3) Pozitif kahramanlarımız kanaatkardır, azla yetinmesini her zaman bilir. Genel tabirle pozitif kahramanlar üzerinden sıklıkla "fakir edebiyatı" yapılıır.
- 4) Bu pozitif kahramanın karşısındaki kötü kahramanımız, ya zengindir ya da düşük ahlaklıdır. Kötü bazen cinselliğiyle karikatürleşen bir kadındır. Halbuki pozitif kadınlarımız öpüşmez, cinsellikleri bastırılmış kadınlardır. Bu olumsuz kötü karakterlerimiz pozitif karakteri engeller, yoldan çıkarır, onlara kötülük eder, her zaman bir nedenleri vardır.
- 5) Aşk ilişkisi ve aile çerçevesinde gelişen basit yapay bir evren kurulur, bu evrenin sosyal gerçeklikle kurduğu ilişki ya hiç yoktur ya da çok az vardır.
- 6) Giriş, gelişme bölümü bu sebeple hızlı geçilir ve intikam ya da mutlu sona doğru giden final bölümü yapay bir şişkinlikle uzatılır. Dramatik gerilim büyük oranda finalin geciktirilmesine bağlı olarak yoğunlaştırılır.
- 7) Filmde büyük laflar edilir, tutkular yoğun, bazen gerçeküstü boyutlara varan aşırılıkta yaşanır.
- 8) Sınıf atlama eğilimi alt metin olarak her filmde görülür.

⁵¹ Zahit Atam, "Yeşilçam ve İktisadi Krizlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:20-21, 2008, s:156

9) Filmler muhafazakar ahlaki bir genel söyleme sahiptir.

Bu tip filmler 80'li yıllar içerisinde bütün genel özellikleri aşırılaştırılarak ve kaba bir yapı içerisinde pop türküçülerin kendi performanslarıyla katkıda buldukları filmlerle ama en önemlisi, muhafazakarlığın ve ahlakçılığın çok daha sert bir dozuyla çekilmeye başlandı. Dolayısıyla Arabesk Yeşilçam'ın dönüşümünün en büyük göstergelerinden biridir ve kendi yok oluşuyla birlikte uzun bir süre sinemalarda görünmeyecektir. Arabesk, Yeşilçam değerleri içindeki ahlaki söylemi popüler bir İslami anlayışla, Yeşilçam içindeki adaleti sağlama arzusunu somut şiddet pratikleriyle ve Yeşilçam mutlu sonlarını kaçınılmaz kaderin yıkımlarıyla değiştirerek yoz ve dejenere bir versiyon yaratmış ve 90'lı yıllar içinde bütünüyle sinemalardan uzaklaşmıştır.

Arabesk yoluyla Yeşilçam'ın değişim süreci sadece sinemaya dair değil Türkiye'ye dair bir değişim dinamiğine işaret eder. Yeşilçam, Serpil Kirel'in belirttiği gibi yapımcısından oyuncusuna "Halk bunu seviyor!" mantığıyla halkın değerlerinden beslenerek yeniden üretilen bir popüler sanat formudur. Kirel'e göre popülerin kendisini tekrar etmesi anlaşılır bir olgudur ancak Yeşilçam söz konusu olduğunda seyirciyle etkileşime geçerek yaşayan bir canlı organizma benzetmesi yapılabilir.⁵² Bölge işletmelerinin üretim sürecindeki kilit rolü filmlerin içeriğine doğrudan yansımaktadır: Anadolu'daki yerel işletmecilerden alınan avanslarla üretime geçebilen Yeşilçam oradan gelen taleplerle şekillenmek durumunda kalmıştır. "Sinema üretiminin merkezi İstanbul'dur, ama piyasanın dinamosu Anadolu'dan gelen istekler ve avanslar oluşturur."⁵³ Arabesk'in dönüşümü bu anlamda Türkiye'nin de dönüşümüdür.

1.1.4.2. Kadın ve Aydın Filmleri

Akbulut'a göre melodramlarda kadın temsilleri şu ortak özelliklere sahiptir: Kadınlar boş-öznedirler ve onların göndericileri olan erkekler tarafından süreç içinde yapılandırılırlar ve bir kadın kimliğine sahip olurlar. Evlilik beklentisi kadınların en önemli yönelimi ve amacıdır, erkeksiz kadınlar hep olumsuz çizilmiştir, onlara acır ya da üzülürüz. Aynı şekilde kadınlar evle ilişkilendirilmiştir, kamusal alanda görünebilen kadınlar ya olumsuzlanır ya da mutsuz olarak çizilirler. Melodramlarda "kadın" kurulan/üretilen bir şeydir, toplumsal cinsiyet kalıpları her filmde yeniden-üretilir.⁵⁴ 1980'lerin ikinci ana eğilimi "Kadın Filmleri" olarak

⁵² Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s: 227

⁵³ Kirel, s:103-106

⁵⁴ Hasan Akbulut, *Kadına Melodram Yakışır*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008, s:348-365

tanımlanan eğilim içinde bu kadın temsilleri de değişim içine girmiştir. Bu eğilim “Aydın Filmleri”yle de birleşerek 90’lı yılların ilk yarısında etkinliğini arttırarak devam eder ve adeta sinemamızda bir akım haline gelirler.

Atıf Yılmaz bu yılların henüz başında Tarık Akan ve Müjde Ar’lı Deli Kan (1981) ile “kaba sevgi, iğfal, konsomatris, bar fedaisi”⁵⁵ gibi kalıplaşmış unsurlarla bezeli bir film çekerek kadın filmleri dönemini açar. Necati Cumalı’nın aynı adlı tiyatro oyunundan uyarlanan ve başarısı büyük ölçüde bu eserin güçlülüğüne bağlı olan Mine’den (1982) sonra Atıf Yılmaz adeta takıntılı bir şekilde kadın, cinsellik, tutku gibi konuları işler durur. Gecekondu mahallesinde yaşayan evli insanlar arasındaki cinsel tatminsizlik ve şehvet dolu bir aşkın konu edildiği Bir Yudum Sevgi (1984), bir hayat kadınının sevgiye olan açlığının anlatıldığı Dağınık Yatak (1984), yine Müjde Ar’lı sevgi arayışıyla başlayıp cinsel bir yolculuğa çıkan evli, çocuklu bir kadının yaz macerasının anlatıldığı Dul Bir Kadın (1985) bu tip filmlerin ilk örneklerindedir. Atıf Yılmaz bu filmlerden sonra aşk ve cinsellik arayışını kadının toplumsal konumu ve kimlik meselelerini de dramatik olarak öyküye dahil ettiği ikinci dönem filmlerine başlar. Adı Vasfiye (1985), Aaahh Belinda (1986), Kadının Adı Yok (1987), Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987) ile bu filmlerin en prototip örneklerini vermiştir Atıf Yılmaz. Bu kervana neredeyse bütün yönetmenler katılmıştır. Halit Refiğ bir yasak aşk öyküsü olan O Kadın’ı (1982) çeker. Darbe öncesinde Vardiya (1976), Maden (1977), Demiryol (1979) gibi toplumcu gerçekçi filmler çeken Yavuz Özkan Sevgiliye Mektuplar (1982) ile bu döneme girmiştir. Yılmaz Güney’le birlikte birçok projeye imza atan Şerif Gören de Müjde Ar’ın cüretkar sahnelerini film afişlerine taşıdığı Güneşin Tutulduğu Gün (1983), Gizli Duygular (1984) gibi filmlerle bu döneme katkıda bulunmuştur. Feyzi Tuna Seni Kalbime Gömdüm’ü (1982) Yusuf Kurçenli ise bu filmlerin içerisinde daha düzeyli bir örnek olarak değerlendirilebilecek Gramafon Avrat’ı (1987) çeker.

Şükran Esen’e göre darbe öncesi toplumsal filmler çeken yönetmenlerin darbeden sonraki dönemde daha bireysel hikayeleri, aydın ve sanatçıların bunalımlarını, kadın-erkek ilişkilerini anlatmalarının sebebi sansürdür. Kadınlar bu filmlerde Yeşilçam’ın aksine “(...) toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çabalayan” kadınlar olarak beyazperdeye çıkmaktadır.⁵⁶

“(…) kadın artık “insan”dır. Gerçek insan gibi iyi özellikleri de, kötü özellikleri de bulunabilir. Düşünür, başkaldırır, cinsel istek duyar, iş

⁵⁵ Scognamillo, s.212

⁵⁶ Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, s:180-181

yaşamında başarılı olmaya çalışırken iyi bir anne de olmaya uğraşır. Toplumun içinden çıkarılmış kadın kişilikleri çizmeyi, gerçekçi olmayı amaçlayan filmlerin bakışıdır, bu. Kadına ve sorunlarına, yaşamda olduğu gibi çok yönlü, değişik açılardan bakmaya çabalayan filmlerin oluşturduğu kategorinin bakışı.”⁵⁷

16-17 Mayıs 1978’de İstanbul’da “Türk Toplumunda Kadın” başlığında Prof. Nermin Abadan Unat’ın öncülüğünde birçok akademik çevreden katılımcıyla gerçekleşen seminerler ve sonrasında yayınlanan “Türk Toplumunda Kadın” adlı derleme kitap bugünkü feminist çalışmaların Türkiye’deki başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bundan sonra Kaktüs ve Pazartesi Dergileri kadın sorununa yönelik tartışmaların merkezi olur.⁵⁸ Kadın filmlerinin öncülerinden Atıf Yılmaz kadın sorununa yönelik bu ilgiyi şöyle açıklamaktadır:

“Bir konu bir sanatçıyı ilgilendirir. Konu sanatçının ilgi alanı içine girer. Böyle olduğu için merak eder, araştırır, yazar, bir şeyler yapar. İkincisi ise sanatçıların bazı yatkınlıkları olur... Son zamanlarda Türkiye’de bir feminizm hareketi başladı. Kadınların geçmişe göre daha kişilikli, daha benlikli olması savaşımı başladı. Türk kadını üç-beş yıldır bilinçli olarak, “bu toplumda benim yerim nedir, iş hayatında durumum nedir?” diye sormaya başladı. Bunları merak edip araştırmaya başladı. Bunun için de dernek kuruldu, kitaplar yayınlandı. Kadın çevresi diye bir grup çalışmalar yapıyor. Bütün bunlar beni ilgilendiren konular olduğu için, ben de bu tür filmler çekiyorum.”⁵⁹

Dönemin kadın çalışmalarına bakıldığında, özellikle 1980’li yıllar boyunca Türkiye’de İslami kadın basınında batılı özgürleşme anlayışını ve giyim tarzını eleştiren çok sayıda makale yayınlandığı görülür. Diğer yanda Kemalist mirasın kadın haklarına etkisi, İslamcılık ile laiklik karşıtlığı, modernite ve alternatif modernlik üzerine paradigmlar kurulmaktadır.⁶⁰ Bu tartışmaların hiçbiri kadın filmlerine yansımamıştır. Bununla birlikte kadının sosyal konumu, çalışma hayatındaki yeri, eğitim seviyesi ve kültürel konumu gibi gerçekler de bu filmlerde temsil edilmez. “Tarım sektörü kadın işgücünün hemen hemen ¾’ünü içerir. Bu sektörde çalışan kadınların 2/3’ü 40 saat ve daha fazla, %20’si 60 saat veya daha fazla çalışır. Buna karşılık bu sektörde çalışan kadınların sadece %3’ü ücretli ve %92’si ücretsiz aile işçisi, %5’i de kendi işinde çalışmaktadır.”⁶¹ Bizim kadın filmlerimizde çoğunlukla eğitilmiş, kentli, iyi eğitim görmüş kadın temsilleri yaygındır. “1990’lı yıllarda kadınların hala 1/3’ü okuma

⁵⁷ Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, s.42

⁵⁸ Deniz Kandiyoti, “Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları: Gelecek İçin Geçmişe Bakış”, İçinde, **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar**, Der: Serpil Sancar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, Cilt 1, 2011, s.41

⁵⁹ Hızır Tüzel, “**Atıf Yılmaz:Filmlerim Tartışılıyor**”, Kadınca, Sayı:87, Şubat 1986, s:2 Aktaran Esen, s:44

⁶⁰ Kandiyoti, s.48

⁶¹ Prof. Dr. Emel Doğramacı, **Türkiye’de Kadının Dünü ve Bugünü**, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1997, s.125

yazma bilmemektedir. Oysa erkekler için bu oran %10'dur.”⁶² Türkiye’de örneğin küçük yaşta evlendirilen kız çocuklarının temsili Reis Çelik’in Lal Gece (2012) filmine kadar gerçekleştirilmemiştir. Halbuki 1980-85 yıllarındaki nüfus sayımından ortaya çıkan sonuçlara göre 12-14 yaş grubundan, henüz çocuk yaşta evli ve çocuk sahibi olan kadınların oranı hiç de az değildir ve üstelik bunların %7’sinin bir ya da iki çocuğu vardır.⁶³ Bu filmlerdeki kadınların çoğu bir kimlik ve varoluş arayışı içerisindedir, toplumsal konumunu belirlemeye çalışmaktadır –bunun ise dönemin feminist tartışmalarında bir yeri vardır.

“1980’lerle birlikte özellikle kadın hareketi kamusal ve özel arasındaki belirgin ayrımlaşmanın sorgulanmasını bir politik mücadele eksenine oturtmakla işe başlamıştı. (...) “özel olan politiktir” sloganı 1960’lardaki Batılı feministlerin literatürü, Türkiye’ye 1980’lerde girdi. “İkinci kuşak” kadın hareketi olarak tarif edilen 1980-1990 arası, Türkiye’de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin bir toplumsal proje olarak tartışıldığı, farklılıkların tarif edildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemi anlatan en uygun tanımlamalar ise “bilinç yükseltme”, “güçlenme” ve “duyarlılık yaratma” olarak tarif edilebilir.”⁶⁴

Bu dönemin kadın filmlerinin çoğu özellikle cinsellik merkezli bir kimlik arayışının ifadeleridirler ve kadına özgü yukarıda saydığımız sosyal sorunlar genellikle filmlere dahil edilmez ve kadının sosyal konumu sınırlı bir şekilde çizilir.

“1980’lerin ortasına kadar ortaya çıkmayan feminist örgütlenmeler “sol hareketler”in Avrupa’da feminist siyasetlerle karşılaşarak etkilendiği 1970’li yıllarda değil, Berlin Duvarı’nın yıkıldığı ve dünya siyasetinin yeni bir liberal/muhafazakar siyasal dalga ile şekillendiği post-Sovyet döneme rastlar. Bu dönemin belirleyici tarzı soldan gelen eşitlik ve özgürlük talepleri değildir; feminist örgütler Türkiye’de 1990’lı yıllara damgasını vuran kimlik ve kültürel tanınma talep eden siyasetlerle şekillenen etnik ve dini kökenli siyasal hareketlerle eş zamanlı girdi.”⁶⁵

Dolayısıyla kadın temsillerinin Yeşilçam klişelerine oranla daha gerçekçi olduğu söylenilebilir ama “gerçekçi” olduğu söylenemez. Toplumsal konumu sınırlı, varoluş ve kimlik arayışları cinsellik merkezli bir anlatıma sıkıştırılmıştır. Kadının bu tür sınırlı temsilleri Türkiye’de aydının sıkışmışlığını ve depolitizasyonunu göstermektedir; sadece sansürün değil, darbenin şiddetinin, aynı zamanda liberal düşünsel eğilimlerin daha güvenli ve

⁶² Doğramacı, s.100

⁶³ Doğramacı, s.85

⁶⁴ Nilüfer Timisi, Meltem Ağduk Gevrek, 1980’ler Türkiye’inde Feminist Hareket: Ankara Çevresi, İçinde, **90’larda Türkiye’de Feminizm**, Der: Aksu Bora, Asena Günel, İletişim Yayınları: İstanbul, 2007, s.14-15

⁶⁵ Serpil Sancar, **Türkiye’de Kadın Hareketinin Politikliği: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler**, İçinde, Der:Sancar, s.78

korunaklı temalarıyla ilgilenme konforunun yarattığı bir eğilimdir. Sanatçı insan ilişkilerini aşkın ve kadın-erkek ilişkilerinin kapalı dünyasında soyutlayarak gerçekliğe karşı mesafeli, irrasyonel ve dolaylı bir tutum almaktadır. Buna karşın bu temsillerde kadının sosyal hayata daha fazla katıldığı, ekonomik özgürlüğünü kazanma ve birey olma yolunda adımlar attığı da söylenebilir. Filmlerin birçoğunun erkek yönetmenler tarafından çekildiği düşünüldüğünde bu yaklaşım biçiminin de sorunlu olduğu görülür. “Erkeklerin kadınlara ilişkin temsilleri, iyi niyetli olanlar da dahil, kadın yaşamına ister istemez dışarıdan bakar ve çoğunlukla kadın özgürleşmesini geleneksel olarak erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş hakkının kazanımı olarak yorumlar.”⁶⁶

Bu dönemin üçüncü eğilimi olarak da görülebilecek diğer kolunu aydın filmleri oluşturmaktadır: kimi zaman kadın filmleriyle iç içe geçen, aydın, sanatçı, entelektüel, orta ve üst sınıftan insanların yaşamları, iç hesaplaşmaları ve bunalımlarının anlatıldığı filmlerdir bunlar. 1980’li yıllarda Yılmaz Güney’in izinden giden, toplumcu gerçekçi sinemanın bütün özelliklerini yerine getiren, toplumsal sorunlara duyarlı, tarihsel arkaplanı güncelliğe yaslanan, sınıfsal karakterlerin ön planda olduğu filmler çeken Yavuz Özkan, Erden Kıral, Şerif Gören gibi yönetmenler (Zeki Ökten bu dönemin yeni sinemacıları içinde bir istisnadır) çok daha iç dünyalara dönük bireysel hikayeler anlatmaya başlamıştır. Erden Kıral, Kanal (1978) ve Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) gibi toplumcu gerçekçi filmler çektikten sonra Hakkari’de Bir Mevsim (1983), Ayna (1984), Dilan (1987), Av Zamanı (1987) gibi daha içe dönük, bireylerin ruhsal durumlarının, iç hesaplaşmaların ön planda olduğu filmler çekmiştir. Bu türün en başarılı örneklerinden biri Berlin Film Festivali’nde Gümüş Ayı olarak ikinci seçilen Hakkari’de Bir Mevsim’dir. Ferit Edgü’nün romanından uyarlanan film Hakkari’ye tayini çıkan/sürülen bir öğretmen (Genco Erkal) orada geçirdiği bir kışa tanıklık eder. Öğretmenin Hakkari’nin karlı dağlarının eteklerine yerleşmiş bu ücra köyde yaşadığı yabancılaşma, sevgiliye yazılan mektuplardan da anlaşılacağı gibi kentten gelen bir soğukluk ve iç sıkıntısının parçasıdır. Filmde geçimiyle uğraşan insanların gündelik yaşamıyla ilgili belge niteliğinde görüntüler, kumalık meseleleri, yoksulluk, devletin oradaki jandarma gençten ibaret varlığı, hastanesizlik, doktorsuzluk gibi sosyal meselelerin yanında öğretmenin, köylü Halit’in sorunları, üzerine kuma getirilen muhtarın karısının kaçıp gitme arzusu ve sürekli sürgünlük durumu da ana mesele olarak işlenir. Ancak filmin kurduğu bütün sosyal yapılar orada bulunan öğretmenin/yabancıların dışarıdan gözlemleri, bunalımlı dünyasının yansımaları

⁶⁶ Douglas Kellner, Michael Ryan, Politik Kamera: **Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev:Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.226

olarak sunulur: “Ne işim var benim burada? Sürgün müyüm yoksa? Birisi mi sürdü beni yoksa kendim mi?” Bu aydın bunalımları kimi zaman daha hafif bir bakış açısıyla marjinalizme doğru da kaymaktadır. Yavuz Özkan ise bu süreci yoğun olarak 90’lı yıllarda yaşayacaktır. Darbe öncesinde Maden (1978) ve Demiryol (1979) gibi toplumcu filmler çektikten sonra bambaşka bir yapımla olan Büyük Yalnızlık’a (1989) ulaşacaktır. Sezen Aksu ve Ferhan Şensoy’un henüz ayrılmış bir çifti canlandırdıkları filmde, anlamsız şekilde boş denebilecek bir evde bütün bir gece sabah olana dek, birbirilerini ve kendilerini benzer sözlerle, defalarca suçlayan, kavga edip tekrar barışan eski karı koca bir çift anlatılır. Ama bu durumun ortaya çıkardığı Beckettvari absürditeyi ciddi, ağırbaşlı bir bakışla bastıran yönetmen, kapılar, pencereler içinde kalmış bir tıkanmayı uzun uzun anlatır. Tartışmalar tekrarlandıkça anlamsızlaşır, klişe bir tabirle “ne senle ne sensiz” durumunun binbir çeşitlemesi içinde anlattığı üst-orta sınıf adeta kendiliğinden marjinalize olurlar. Onları tanıyamadan (iletişimsiz, yabancılaşmış kimselerdir) üst-orta sınıfın tatminsizlikleri ve doyumsuzluklarını biraz olsun sezmeden film biter. Şerif Gören ise Yol gibi bir filmde sonra Beyoğlu’nun Arka Yakası (1986) gibi bir film çekebilmiştir. 90’ların marjinal filmlerine model olacak bir gevşek üslupta travestiler, marjinaler, meyhaneler, orospular, pezevenkler, içki ve uyuşturucularla örülü bir Beyoğlu panoraması çizer bu filmde Gören. Tarık Akan’la birlikte oradan oraya sürüklendiğimiz öyküde bolca kitsch sahne ve imge bolluğu içerisinde “bilmediğimiz” bir dünyaya yolculuk ederiz. İlginç olan, film içerisinde 80’lerin sözde ‘entel’lerine karşı, paralel bir kurguda Beyoğlu “yarı-belgesel”ini çeken bir sinemacı grubunun da anlatılıyor oluşudur. Tıpkı kadın filmleri gibi aydın filmleri de sosyal gerçekliği anlatmakta yetersiz kalmış, basit bir kapalı iç evrende kendisiyle mücadele eden karakterler çizmiştir. Kadın filmleri de aydın filmleri de aynı politik gelişmelerle açıklanabilir:

“1980 sonrası entelektüel ortamlarda iki kavram çerçevesinde bir keşif yaşandı: Birey ve cinsellik. Birey olarak angaje olmayan, cinsellik olarak mahremin keşfedilişi ayrımı yapılabilir. Bu yönelimin, televizyonun etkisi dışında, nedenlerinden birisi, sinemacılarımızın gündelik yaşam alanlarının darlığı (sırlığı) ve toplumsaldan uzaklaşmalarıdır. Dönemin kültürel iklimi olarak özel yaşamlara nüfuz edildikçe, sansasyonel bir cinsellik ve magazin anlayışının ön plana çıktığını görüyoruz.”⁶⁷

Toplumsal gerçeklikten bu uzaklaşma hali geçmiş dönemin eğilimlerinin de zamanla silinmesine yol açmıştır: Yeni sinemanın ortaya çıkış sebeplerinden biri de budur. Yılmaz

⁶⁷ Bülent Görücü, Zahit Atam, 1980 Sonrası Türk Sineması Seyirci İlişkisi, **Görüntü, Türk Sineması Özel Sayısı 1**, İstanbul, 1996, s.22

Güney ekolü Yeni Sinemacılar dönemin tıkanıklığı içerisinde arabeskten kadın filmlerine, toplumcu gerçekçi filmlerden aydın filmlerine her türü deneyerek çıkış aramaktadırlar. Bu düzensiz ve parçalı sinematografi 80 öncesi Yeni Sinema mirasının 90'lardaki ikinci çıkışa doğrudan yansımaları engellemiştir –bir tür süreksizlik ve kopukluk içerisinde dolaylı bir bağ kurulabilir geçmişin Yeni Sinemacılarıyla. Bu süreksizlik olgunluk yıllarını yaşayan farklı yönetmenlerde de görülür. Eski kuşaktan Lütfi Akad ile Duygu Sağıroğlu film çekmeyi bırakmış, yeni kuşaklardan sinemacı yetiştirmek için eğitmenliğe soyunmuşlardır. Metin Erksan yazarlığa başlamış, Osman Seden 80'lerin sonuna yaklaşıldığında televizyona geçmiştir. Darbe öncesinde birçok türde film çekmiş Tunç Başaran birçokları gibi erotik film furiasının sektörü ele geçirmesiyle birlikte sinemayı bırakıp reklam çekmeye başlamıştır.

1.1.4.3. Süreklilikler ve Kopuşlar: Ömer Kavur ve Ötesi

80'li yılların değişim ve çözülme dinamiği içerisinde 1990'ların çıkış yapan Yeni Sinemacılarını gerçekten etkileyen tek isim Ömer Kavur olabilir. Bu dönemin en özgün sinemacılarından biri olan Ömer Kavur darbe öncesi, tıpkı Erden Kıral ve Yavuz Özkan gibi toplumcu gerçekçi eğilimler taşıyan Yusuf ile Kenan'ı (1979) çeker. Daha sonra Ah Güzel İstanbul (1981), Kırık Bir Aşk Hikayesi (1981), Göl (1982), Amansız Yol (1985), Anayurt Otel (1987) ve Gece Yolculuğu (1987) gelir. Ömer Kavur'un sinemasal yolculuğu ne Yılmaz Güney'in toplumcu gerçekçi sineması içerisinde değerlendirilebilir ne de 80'lerin kadın filmleri, bunalım filmleri, toplumcu güldürüler, ticari kalıplar, melodramlar vb. gibi eğilimleri içine yerleşir. Oldukça kişisel bir tarzda insan hikayelerini, karakterlerin iç dünyalarının ön plana çıkacağı şekilde inceler Kavur; “kuru gerçekçiliği aşır toplumcu / siyasal kalıpları kırarak bir kişilik sineması oluşturmayı veya bir senteze ulaşmayı”⁶⁸ denemiştir. 90'lı yılların ortalarından sonra ortaya çıkan Yeni Sinema 70'li yılların genç sinemacı kuşağının sinema yapma ahlakı ve ısrarı dışında ne sinema dilini ne de sinema üretim biçimlerini model almıştır. Bu kuşaktan bir tek Ömer Kavur'un kendi filmlerinin yapımcısı olarak her biri kendi kişisel arayışlarının bir parçası olan filmlere yönelmesinin bu Yeni Sinemayı etkilediği söylenebilir. Bağımsız kalma çabası ve kişisellik bir akım ya da eğilim için yeterli gerekçeler olmamakla birlikte önemlidirler. Fakat bu bağımsızlık yönetmenlerin uzunca bir süre toplumsal ilgiden uzak kalmalarına yol açmıştır.

“Seyircinin bu arayışlara karşı sıcak yaklaştığını söylemek pek mümkün değildi. Çünkü ülkeye hakim olan kafa karışıklığı, bu tür entelektüel hesaplaşmaları kaldıracak bir ortama izin vermiyordu.

⁶⁸ Scognamillo, s.367

Siyasetten uzaklaştırılan kitleler, daha çok bir an önce sınıf atlamanın heyecanıyla doluydu. Özal ve ideolojisi, herkesin kısa zamanda zengin olabileceği fikrini yaymaya çalışıyor, eğitim ve kültür gibi düşünceleri geri plana atan bir tavır her alana taşıyordu.”⁶⁹

Yönetmenlerin arayışları, denemeleri, seyircinin kalıplaşmış film izleme biçimiyle de örtüşmüyordu –ki bu bugün de böyledir.

“Türk sinemasının ya da genelde sinemanın temel izleyicisi, kolayca çözümlenebilen ve oyuncuların klasik seçimi sayesinde en baştan belli olan basit bir tipolojiye alışmışken karşıtlıklar içinde bocalayan, kimliklerini arayan, sorgulayan, 12 Eylül ve sonrasında şokunu geçiren, ortamı, düzeni ve kendi dünyalarını eleştiren, sanatlarını didikleleyen, kimi her çeşit simgelerle donatılmış, kolay çözümlenmeyen, kimi aşırı politize, kimi çokça kentsoylu veya kentsoylu olma özentisine kapılmış, kimi nostaljik insanlarla karşılaştı.”⁷⁰

Bu sebeple 1980’li yılların Türk sinemasında bir arayış, bir akıma dönüşemeyen farklı türde eğilimler, bireysel çıkışlar ve genel bir oturmamışlık hali görülebilir. Bütün bunların yanında Ömer Kavur gibi sinemacıların ya da tek tek filmlerin Yeni Sinemaya öncülük ettiği ya da Yeni Sinemanın Yılmaz Güney, 70’lerin Yeni Sinemacıları ve Ömer Kavur’a uzanan bir tarihsel devamlılığın parçası olduğunu söylemek de mümkün gözüküyor. Çünkü öncülük meselesi hiçbir zaman doğrudan olmamıştır, dolaylı ve marazidir.

“Soru: Ömer Kavur'u hiç kimse Yeşilçam'ın içinde saymadı. Bugünkü genç, bağımsız sinemacılar da size uzak biraz. Sinemanız, yalnız başınıza yürüttüğünüz bir yolculuk mu? / Ömer Kavur: Yalnız yürüdüğüme pek inanmıyorum. Neticede genç yönetmen arkadaşlarda kendi inandıkları sinemayı gerçekleştirmeye çalışıyorlar. Onlar da çok başarılı çalışmalar ortaya koyuyorlar. / Soru: Nuri Bilge Ceylan ya da Zeki Demirkubuz'u sizin yolunuzda yürüyen sinemacılar olarak görebilir miyiz? / Ömer Kavur: Yani onu söyleyebilmem bir defa bana düşmez. İkincisi o değerlendirmeyi yapmak için yetersizim. Nuri Bilge ve Zeki Demirkubuz kendi tarzlarını ortaya koymaya çalışıyorlar. Ortaya koydukları örnekleri de çok beğeniyorum. Yaptıkları işlere kendimi çok yakın hissettiğim oluyor. Zaman zaman ortaya koydukları işin kendilerine ait ve benden çok uzak olduklarımı hissediyorum. Ama uzaktan ben belki onların akrabasıyım.”⁷¹

Bununla birlikte Ömer Kavur filmleri yapısal olarak olmasa da bir ruh hali olarak Yeni Türkiye Sineması filmlerinin atmosferlerini anımsatmaktadır. Ayla Kanbur’un, belleğini yitirmiş yeni bireyin hatırlama sancısı içerisindeki yüzleşme sürecinde, toplumsal tarihin bireye bağlanması olarak çözümlediği Kavur sineması bu sebeple tekinsiz, kötücül, belirsiz bir

⁶⁹ Uğur Vardan, **1980’lerden Sonra Türk Sineması**, Dünya Sinema Tarihi, Editör: Geoffrey Nowell-Smith İçinde, Kabcacı Yayınevi, 2003, İstanbul, s:747

⁷⁰ Scognamillo, s:371

⁷¹ Sonsuz Kare, Sayı:4,

atmosfere sahiptir: “Toplumsal tarihimizde yaşadıklarımızın gizli, üstü kapalı bir anlatım tarzı içinde ortaya çıktığı görülebilir. İma edilmesi, açıkça konuşulmaması yani yüzleşmenin gerekliliğinin, bireylerin kendi dünyalarına bırakılması ile.” Karakterler bu yüzleş(e)meme hali sebebiyle bir mekanda sıkışıp kalmışlardır. “Geçmişleriyle gelecekleri arasında bir yerde asılı kalmanın sancısını yaşarlar.”⁷² Bu sıkışma duygusu 1980’li yılların toplumsal koşulları ve değişim dinamikleri ile doğrudan ilgilidir. Ancak Yeni Sinema filmlerinde ortaya çıkan bu sıkışma duygusu, belirsizlik ve tekinsiz ruh hali bambaşka dinamiklerden beslenecek ve hem tematik hem de estetik olarak farklı biçimler alacaktır. Temalar rüyalar, bellek ve hatırlama çabasındaki soyut karakterlerden yaşayan bireylere dönüşecek, durumlar 90’ların son yıllarına taşınacak, sinema dili yetkinleşecek, çok daha durağan kamera hareketleri ve minimal bir dil içerisinde çözülecektir.

1980’li yılların genel karakteristiğini ise Giovanni Scognamillo özetliyor:

“Siyasi Olaylar, ihtilal o dönemin sinemasını nasıl etkiledi? Ben etkilediğini düşünmüyorum, çünkü Türk sinemasını altmışlı yıllardan itibaren izlediğiniz zaman, aslında ülkede toplumsal hatta ekonomik olaylar, o sinemayı yanından, köşesinden etkiliyor ama o sinemanın anlattıklarını etkilemiyor. Bugün bile seksenli yıllardan bugüne Türk sinemasına baktığımda, acaba seksenli yıllar ve darbeyi anlatan filmler çıktı mı, çıkmadı mı diye soruyorum. Çıkmadı.”⁷³

1.2. YEŞİLÇAM’IN DÖNÜŞÜMÜ VE ARA DÖNEM

Türkiye Sinemasında 1990’ların ilk yarısı bir çeşit “ara dönem” ya da geçiş dönemi olarak görülebilir. Hatta Yeni Sinema’nın ilk filizlerini verdiği 90’ların ortasından 2000’lere de uzatılabilen bir dönem de denilebilir; ancak baskın yılları 90’ların ilk yarısı oluşturur ve büyük bir başarısızlıkla 1995 yılında iktisadi krizle de birleşerek dibe vuran bir dönemdir. “1969’da 229 film üretmiş olan Türkiye sinema sektörü, 1995’te sadece 10 yapım gerçekleştirebilmiştir.”⁷⁴

Bu dönemde ana hatlarıyla şu gelişmeler yaşanır: Yeşilçam’a damgasını vuran Eğilmez ekolü güldürü türü, Arabesk filmiyle Yeşilçam klişeleriyle dalga geçerek, daha

⁷² Ayla Kanbur, “Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun Ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması”, İçinde **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sayı:6**, Haz: Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yay., 2007, s.115-116

⁷³ Zahit Atam, “Giovanni Scognamillo İle Söyleşi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:16-17 (2005), s.85

⁷⁴ Tanrıöver, s.11

doğrusu aynadaki kendi imgesine bakıp gülerken sinemaya veda eder. Güldürü 90'ların sonuna kadar sinemamızın unutulmuş bir türü olarak kalır ve 2000'li yıllara bütünüyle kabuk değiştirerek girer. Melodramlar ise giderek azalmaktadır ve o da 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren öncelikle TV dizilerinde daha sonra bazı sinema filmlerinde yine yapısal olarak değişmiş bir şekilde üretilir. Ancak sinemasal anlamda 1980'lerin devamı niteliğindedir bu dönem: kadın ve aydın filmleri, bunalım filmleri çekilmeye devam eder. Önceki dönemin değişim dinamiğinin sarsıcılığında yönetmenler savrulmaya devam ederler, başarılı ve başarısız çalışmalar birbirini izler. O halde bu devamlılık halini “geçiş dönemi” veya “ara dönem” yapan nedir?

1) Yavuz Turgul, Ömer Kavur, Erden Kıral ve Yusuf Kurçenli gibi 80'lerde ilk filmlerini çekmeye başlamış yönetmenlerin başarılı çalışmaları vardır. Bu yönetmenler Yeni Sinemaya etkide bulunarak fakat kurucu yönetmenler ve filmleriyle bir türlü organik bir ilişkiye geçemeyerek/geçmeyerek yollarına devam eder, sonraki dönemde de film çekerler.

2) Fakat “geçiş”e damgasını vuran filmler çoğunlukla önceki dönemin kadın filmleri, aydın filmleri, bunalımlı filmler, arayış filmleri olarak adlandırılan filmlerdir ve neredeyse tek tür olarak 90'lı yılların başlarına damga vururlar.

3) Bu filmlerin ve yönetmenlerin baskın karakterli olduğu Türk Sinemasını “geçiş” dönemi yapan unsur ise bu tür filmlerin 90'lı yılların sonlarına kadar giderek azalarak ve sonunda bütünüyle yok olarak tarihe karışmasıdır. Güldürü ve melodram silinmiş 80'lerde başlayan eğilimin son temsilcileri 90'ların ilk yarısında varlık gösterip yok olmuş, Türk Sineması 1995'te bütünüyle dibe vurmuştur. Aynı tarih Yeni Sinemanın da ilk filizlerini verdiği tarihtir.

4) Ara dönemin yönetmenlerinin birçoğu, sonraki dönemde film çekmeyi bırakırlar, televizyon ya da reklam-klip sektörüne girerler. Özel kanalların ortaya çıkışı ve giderek yaygınlaşmasıyla 90'lı yılların başı sinemanın krizinin de derinleştiği yıllar olur. Genç yönetmenlerin ya da yorgun eskilerin televizyona geçişlerini hızlandıran etken, yeni ve popüler bir sektör olarak televizyon, reklam ve dizilerin maddi olanaklarıdır. Bugünün astronomik rakamlarına ulaşılmaya da sinema koşulları göz önünde bulundurulduğunda sektör çalışanları için TV bir ekmek kapısı, pozitif bir seçenek olarak görünür.*

* Oğuzhan Tercan, Uzlaşma (1991) filminde Abdi İpekçi suikastını konu edindi ancak yönetmen TV sektörüne girdi. 2000'li yıllarla birlikte dizilerde yönetmenlik yapmaya, klip ve reklam çekimlerinde yer almaya başlayacaktı. Umur Turagay (1998) Karışık Pizza ile adından söz ettirdi, özellikle TV gösterimlerinde beğenildi, fakat o da ne Sinan Çetin gibi popüler sinema kavgacısı oldu ne de başka film çekti, reklam ve kliplerde yönetmenlik yapmaya koyuldu, bir daha da sinemaya bulaşmadı.

Türkiye’de özel kanalların kuruluşu yasal düzenlemeler yok sayılarak/delinerek gerçekleştirilmiştir. Yasağa karşın Turgut Özal’ın oğlu Ahmet Özal’ın şirketi Magic Box Incorporated yurt dışı kaynaklı bir uydu yayını olarak ilk özel kanalı hayata geçirmiş, bu hareket doğrudan Özal tarafından da desteklenmiş ve yasal bir sakinca olmadığı belirtilmiştir. 1 Mart 1990’da Star 1, 19 Ocak 1992 yılında Teleon yayına başlamıştır. Ergül’e göre, bu yayınların dünyadaki örneklerinden tek farkı Türkçe oluşu ve tüm yayının İstanbul merkezli oluşudur.⁷⁵

Özel kanallar ve televizyonun yaygınlaşmasının çok önemli sosyal sonuçları olur fakat sinema söz konusu olduğunda doğrudan izleyici sayısını düşüren bir etkisi, aslında zaten düşük olan sinema izleyicisine eklenebilecek bir potansiyel kitleyi televizyona yönlendirerek seyircisizliği genelleştiren ve kural haline getiren bir etkisi olmuştur. Bu darbe Şükran Esen’in “Hollywood darbesi”⁷⁶ olarak adlandırdığı, önceki bölümde kısa bir girişle özetlediğimiz ABD dağıtım şirketlerinin Türkiye’ye girişi, salonları Hollywood filmleriyle işgal etmesi süreciyle birleşerek sinema yapmanın, yapılırsa da gösterime sokmanın bir kat daha zorlaştığı bir süreci başlatır. Ancak daha önemlisi, bunalımlı filmlerle içe dönük filmler yapan yönetmenler için popüler sinema, ticari yönelimli manipülatif filmler bir seçenek olarak somutlanmaya başlar. Geçiş döneminin arayışlarını belirleyen en büyük etkenlerden biri de budur.

Bu koşullar Türk Sinemasının varlık alanını daraltmakla kalmamış, üretilmesi ve tüketilmesini neredeyse imkansız hale getirmiştir. İzleyicilerden aldığı desteği kaybeden sinema kaçınılmaz bir şekilde hamiliğe ihtiyaç duymuş, sponsorluk mekanizmaları gelişmeye başlamış, sanat eserleri giderek daha profesyonelleşen, uzmanlaşmış bir iktisadi veriye dönüşmüştür. Bu noktada varoluşun sürdürülmesini AB fonları ve ortak yapım desteği sağlamıştır. 1988 yılında kurulan Avrupa Sinema Eserlerinin Ortak Prodüksiyonu ve Gösterimi Fonu (EURIMAGES) ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın destekleri sayesinde filmler yapımcısız ya da yönetmenlerinin aynı zamanda yapımcı olduğu filmler olarak çekilebilir duruma gelmiştir. Bakanlık tarafından 1990 yılında Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi çıkarılmış, Tanrıöver’in aktardığına göre, aynı yıl 500 milyon TL %50’si hibe, %50’si 5 yıl vadeli ve %15’i faizli olmak üzere dağıtılmıştır.⁷⁷ Yine 1988’de başlayan Efes Pilsen’in sponsor destekleri de önemli bir kaynak olarak görülebilir, bu destekler özellikle bağımsız yapımlara, genellikle seyirci olasılığı düşük, festivallerde gösterim ve

⁷⁵ Hakan Ergül, *Televizyonda Haberin Magazinellesmesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s.162-163

⁷⁶ Esen, s.184

⁷⁷ Tanrıöver, s.53

beğeni şansı bulabilecek “özel” filmlere verilmektedir.⁷⁸ Ancak yerli yapımların dev bütçeli Hollywood filmleriyle yarışması mümkün değildir.

Hollywood’un Türkiye’de bu kadar çabuk ve hızlı yayılmasının nedeni 80’li yıllarla birlikte başlayan toplumsal değişimde aranmalıdır. Türkiye ahlaki hesaplaşmaların, iç dünyasında çalkalanan tutkuların ve hesaplaşma çabalarının, insani duyguların ve dramların rağbet görmediği bir ülkeydi artık. 90’ların popüler kültüründe sinema eğlenmek ve hoş vakit geçirmek işlevleri baskın bir eğlence endüstrisine doğru evrildi, yani aslında film izleme deneyimi izleyici açısından köklü bir şekilde değişmişti. Hollywood filmlerinin konvansiyonları, klişeleri, popüler ağızları, trükleri toplum tarafından hem benimsendi hem de yaygın davranış edimlerine dönüştü. Başka alanlarda başarısı tartışılabilir ancak Özal’ın mayası sinema alanında mutlak bir şekilde tutmuş, Amerikanizm sinema kültürünü kaplamıştır.

Bu dönemin bir geçiş ve ara dönem olması sadece üretim, dağıtım ve gösterim koşullarından ya da sosyolojik diğer sebeplerden kaynaklandığı söylenemez; bu dönem sinema dili açısından da bir geçiş aşamasını yansıtmaktadır. Onaran ve Vardar’a göre 90’lı yıllardaki estetik değişimin en önemli sebeplerinden biri Amerikan filmlerinin yüksek teknolojiye sahip salonları zorunlu kılması ve bu zorlamanın Türk filmlerinde görüntü ve ses kalitesinin belirli bir düzeyin üstünde olması zorunluluğunu getirmesidir. Öncelikle bir baskı unsuru gibi gözükse de bu durum Türk filmlerinin niteliğinde bir artışı beraberinde getirmiştir.⁷⁹ Bununla birlikte bu dönem ne bütünüyle darbe koşullarının ne de Yeni Sinemanın parçası sayılabilir. Vardan’a göre 90’lı yılların ilk yarısı “kendi kişisel dünyalarını anlatmak isteyen yönetmenlerin”⁸⁰ ağırlığıyla geçmiştir. Fakat bu filmleri “kişisel dünya”, “içe dönük yolculuklar” olarak nitelemek yeterli midir?

Ara dönem filmlerini, o dönemin temel karakteristiklerini yansıttığını düşündüğüm dört film üzerinden inceleyeceğim. İrfan Tözüm, Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk ve Orhan Oğuz gibi birbirinden ayrı tarz ve üslupları olan yönetmenlerin eserlerinde ortak karakteristikler bulmamızı sağlayan bir zamandır “Ara dönem.”

⁷⁸ Zeynep Çetin Erus, Nilay Ulusoy, “Türk Sinemasında Sponsorluk: Efes Pilsen Filmleri”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Sayı:7 Haz: Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yay., 2008

⁷⁹ Alim Şerif Onaran, Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul: Beta Yayınları, 2005, s.5-6

⁸⁰ Vardan, s.748

1.2.1. Ara Dönem Filmleri: Örnekler

1.2.1.1. Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri

Dönemin model filmlerinden biri İrfan Tözüm'ün Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (1992) filmidir. Film rüya benzeri bir sahneyle açılır ve kapanır. Kamera estetik bir biçimde kullanılmaya çalışılmıştır fakat plastik açıdan da başarısız, özenti bir sahnedir. Fakat asıl hikayeye giriş oldukça ilginç bir sahneyle olur: Cazibe Hanım (Hale Soygazi) karşısında onu ilgiyle dinleyen Necmiye Teyze'ye kahve falı bakmaktadır: “çıplak bir kadının başına yıldızlar yağıyor” ya da “düş gibi şeyler” gördüğünü söyler, biraz sıkılmıştır. Necmiye Teyze ısrarla bastırır, fala devam etmesi için “cinlisin sen” der. Cazibe Necmiye'nin şaşkınlık dolu bakışları arasında bir anda gözlerini kapatıp “yapma, yapma, Mahmut yapma, çok hoşuma gidiyor” diye sayıklamaya başlar. Necmiye Teyze ne diyeceğini bilemez. Daha sonra bunun ayağına sürtünen kedisinden kaynaklandığı anlaşılır. Şok geçiren Necmiye Teyze'ye şöyle der Cazibe: “Eve erkek alsam, masanın altına mı saklarım.” Ve film boyunca açık ya da kapalı cinsel göndermeler birbiri ardına gelir. Cazibe kilitli bir odada projeksiyonla yansıttığı İstanbul fotoğraflarının içine eski okul arkadaşı ve aşkı olan fakat fantezi dünyasıyla yeniden şekillenmiş hayali bir erkeği yerleştirerek “gündüz düşü”ne dalar. Sözümona erkek onunla sevişmek istemekte, o da bir şekilde zamanı beklemektedir. Bu gizli seanslar boyunca Cazibe açık bir cinsel gönderme taşıyan sallanan sandalyede ileri geri sallanarak gözlerini kapatır ve ritmik bir şekilde sandalyenin gıcirtısında fanteziler kurar. Annesinin ketumluğu ve ölmüş babasının portresinde süren baskı ile “evde kalmış” bir kadın olan Cazibe'nin ne yalnızlığı ne bu baskının gerçekliği, ne birey olarak varolma kaygısının izleri görülür; durum bütünüyle bir cinsel açlık olarak sunulur. Sosyal gerçeklik ise komik denecek düzeyde gerçek dışıdır. Örneğin dayısının ölümüyle emekli gelirinden olan Cazibe ve annesinin tek geliri kahve falıdır. Kahve falına türbanlı da hayat kadını da gelir, ancak Cazibe hepsine aynı erkekten bahseder ve kadınların hepsi bu erkeği bir gerçekliğe yerleştirir. Yönetmen Cazibe'nin hâlâ nasıl yalnız hissedebildiğini sormaz, kafasında soyutladığı tüm kadınlardaki “arzu nesnesi erkek” imgesini yaşatmak için toplumsal tipleri yapay bir şekilde sahnelere yerleştirir ve konuşturur. Cinsel eğilimler, tutku ve arzular, bastırılma, sansür vb. çok ciddi gerçekliklerdir. Cinsel eğilimler, tutku ve arzular, bastırılma, sansür vb. temalar, tabii ki önemlidir ve tüm sinema tarihi boyunca farklı biçimlerde işlenmiştir. Erotizm de hem sinemanın hem de sanatın kaynaklarından, Dionysos törenlerinden beri estetiğin bir parçası olabilir. Ancak, bu filmde tartışma konusu edilmez, sadece teşhir edilirler. Dekolteler, sevişme sahneleri, izleyiciyi de

suç ortağı haline getiren bir çekimle kalçalara bakıp ağzının suyu akan sarhoşlar, çıplaklık, hepsi kendilerini teşhir etmek ve arzu yaratmak için arka arkaya dizilirler. Filmin belki de en ilginç sahnesinde Cazibe, fantezilerinde yarattığı erkeği kıskandırmak için bakkalla sevişme numarası yapar, fakat gerçekten sevişmez. Sonunda yerde ileri geri hareketler yapmaya başlar. Bakkal da ona bakarak masturbasyon yapar. Kadın bedeninin sunumu, duruşu, mizansenler, bakkalın gözlemci pozisyonu ve eylemi, bu tür filmlerdeki izleme politikasının tipik bir örneği olarak görülebilir. Arzular, tutkular, cinsellik, bastırılmış cinsellik, şehvet, erotizm ancak bu kadar tuhaf bir yabancılaşma durumu içinde temsil edilebilir. Fakat ortada “dokunulamayan ilişkiler” de yoktur ve aslında bütün sorun, filmde gerçeklik yoktur. Gerçeklik, örneğin, Cazibe’nin Çıplak Vatandaş’ta olduğu gibi bağırpıp çağırıp eşyaları camdan attığı, kriz sahnesinde ortaya çıkabilirdi. Bir sosyal gerçekliğin parçası haline gelebilirdi. Ancak Cazibe’nin krizi, sonra gelen bölümde ne polise ne doktora açıklanır. Hatta doktor da ona katılır ve “ben de bağırmak isterdim ama deli derler” benzeri bir şeyler söyler. Dolayısıyla İrfan Tözüm Cazibe’yi, kadınların gizli arzularında yaşattığını varsaydığı erkeklere, yani hem bakkala hem de gerçek izleyicilere “sunar.” Ancak gerçekten erotik duygular oluşturacak biçimde değil “histerik” bir ruh haliyle:

“Bize iletilen ve erotik mutluluk başlığı altında toplanmış onca ıvır zıvırın içinde tek bir mutlu yüz, gerçek yaşama deneyimimiz ile örtüşen, hayatın gerçekliğiyle bağdaşan tek bir uğrak bulmak mümkün değildir. Eğlence sanayinin mekanizması içinde cinsellik ile histeri ayrılmaz biçimde birbirine kenetlenmişe benzerdir. Hani insanın, tamamen cinsellikten yoksun kalmaktansa cinsel bir kabusu histeri ile iyice sarmaşmış bir albanlar deneyimine tercih etmekten başka şans yok gibidir, bile denilebilir.”⁸¹

Erotik olarak sunulan imajların içine düştüğü, hazdan uzaklaşıp “histerikleşme” tuzağı Tözüm filmlerinin kadın sunumlarında sıklıkla karşımıza çıkar. Kadın tipleri cinselliğini özgürce yaşamak istemektedir, ancak bunu her denediğinde kabus ve hayal, gerçeklik ve fantezi arasında kalır ve histerikleşirler. Bu boyut izleyicinin yaşadığı tecrübeye de damgasını vurur.

1.2.1.2. Düş Gezginleri

Kadının bu şekilde sunumu Atıf Yılmaz’ın Düş Gezginleri’nde (1992) dönemin popüler teması olan marjinalite ve marjinaliteyle birleşmiştir. Mecburi hizmetle bir kasabaya gelen doktor Nilgün (Meral Oğuz) çocukluk arkadaşı Havva’yla (Lale Mansur) bir genelevde karşılaşır. Henüz o yıllarda yaşanan ilk cinsel deneyimler (öpüşmek, bir müze gezisinde erkek

⁸¹ Bernhard Roloff, Georg SeeBlen, **Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, (Çev: Veysel Atayman), İstanbul: Alan Yayıncılık, 1996, s:27

cinsel organını görüp “anne, kadınlar erkeklerden daha güzel” lafı vb.) bu karşılaşmayla yeniden uyanır. Dostluk, giderek lezbiyen bir ilişkiye dönüşür.* Hem güzel doktor hem de Havva açık ve kapalı erkek bakışlarına, tacizine maruz kalmaktadır. Baskılara daha fazla dayanamayan Nilgün Havva’yı da alıp İstanbul’a döner ve yerleşirler. Ancak burada da iki insanın kültür farkı ortaya çıkar. Biri burjuvalarla, sanatçılarla ilişki içinde, iyi eğitim görmüş biridir, diğeri ise genel ev köşelerinde hayatını tüketmiş, arabesk dinleyen “en iyi ihtimalle” ev kadını olabilecek eğitimsiz biri. Üstelik Nilgün’e aşık bir erkek de vardır, sonunda onunla da sevişir. Havva sokaklara, hayat kadınlığına, Nilgün ise pişmanlıkla dolu bir hayata başlar.

Öykü tutarlı gözükmemektedir. Ancak film hiçbir zaman dramatik gerilim oluşturmaz. Sürekli Homeros’tan alıntılar yapan, kitapları, resimleri, şarap ve yeme-içme kültürü, klasik müzik zevki bir şekilde sürekli vurgulanan Nilgün’ün kentli, anlayışlı, hoşgörülü ahlakı hem yüceltilir hem de Havva’ya yüklendiği yerlerde yerilir. Öykü içinde çıplaklığın olabileceği her sahnede beden teşhir edilir. En basit duş sahnesinden, yataktan kalkıp toparlanma anlarına kadar beden hep göz önündedir. Sevişme sahneleri silüete kaçan ışıklandırmalar, müzikler ve yakın planlara kesmelerle estetize edilir. Kadın dönemin genel eğilimi olarak cinsel kimlik arayışlarıyla ön plandadır. Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri ile sadece isim anlamında benzeşmez, fantezi dünyasının sosyal gerçekliğe bir alternatif olarak belirginleşmesi, imkansız ilişkiler, beden teşhiri ve çıplaklık her iki filmin de yapısal unsurlarındandır. Düş bu filmde daha çok çocukluk anıları olarak devreye girer.

1.2.1.3. Çıplak

Ali Özgentürk’ün 1993 Antalya Altın Portakal’da Jüri Özel Ödülü, En İyi Görüntü Yönetimi ödülleri alan Çıplak filmi ise bütünüyle bu çıplaklık üzerine kuruludur. Neredeyse saçma denebilecek bir dizi sahne içerisinde kadın bedeni de erkek bedeni de çıplaklığıyla varlık kazanırlar.

Resim öğrencilerine birbirinden habersiz çıplak modellik yapan iki çiftin aralarında geçen hikayede Müşfik Kenter anlatıcı sestir. Anlatıcı, filmin bir şekilde ilerlemesini sağlar: örneğin kocalar karılarının modellik yapmalarını Anlatıcı’nın yönlendirmeleriyle öğrenir ya

* Sinemada eşcinsellik 90’lı yıllara kadar kolayca ele alınabilen bir konu değildi. Pasolini’nin filmlerinde sıklıkla kullandığı bir öğeydi belki ama popüler olarak sinemanın ana temalarından biri haline gelmesi için Pedro Almadovar’ın Arzunun Yasası’nı (1987) beklemek gerekecekti. Gus Van Sant Benim Özel İdahom (1991) da bu filmlerdendir. Bu sebeple bu filmleri cesur olarak da kabul etmek gerekir. Stephen Frears My Beautiful Laundrette (1985), Prick Up Your Ears (1987) gibi filmlerle başlayan süreçte en azından şu söylenebilir: sinemada görünür olmaları bu yıllara kadar tüm dünyada olağan bir durum değildi, aynı şekilde aslında cinsellik merkezli öyküler de revaçta değildi denilebilir.

da Anlatıcı kadınları modellik yapmaları için zorlar. Yönetmenin sesi midir, izleyicinin beklentilerinin sesi mi? Film hiçbir doğrudan gönderme yapmayarak bütün soruları bir aşırıyora dönuştürecek şekilde soyutlar kendisini gerçeklikten. Film bununla birlikte estetizm kokan, oldukça sentetik bir üslupla filme alınmıştır. Ne açılar, ne ışıklandırmalar, ne de mizansenler anlamlandırılabilir ya da tutarlı bir bütün oluştururlar. Sanat öğrencileri ise ne kadınların içine girer, ne erkekler onları anlarlar. Bir çeşit iletişimsiz bir özne nesne ilişkisi vardır aralarında. Bir sahnede esrar içip dans eden sanat öğrencileri, önce resimleri yere atar, sonra “resimde devrim!” diye bağırarak Boğaz’ın sularına fırlatırlar. Onlar da marjinalize edilmiş, atipikleştirilmiştir. Kimdir o öğrenciler? Neden böyle bir şey yaparlar?

Kadınların çıplaklığı sanki özgürlüklerine giden yoldur. Resim öğrencilerinin atölyelerinde kendilerini özgür hissederler, şarap içip pek de anlamadıkları sohbetleri dinlerler. Erkeklerse feminendir, karılarının kendilerini aldattığını (çıplak modellik yaptığını) anladıkları zaman ağlamaya başlarlar. Dayakçı koca, maço erkek tipleri yerini karısına küsen, ağlayıp zırlayan, iktidarsız erkekler almıştır. Masculen erkek tipleri ise yozlaşmış olarak çizilir. Örneğin karılarına hırlanıp geneleve gittikleri sahnede erkekler fahişelere, yatmak değil konuşmak istediklerini söylerler. “Biz eski bir aileyiz, etrafımızda paşalar vardı, köşlerde yaşadık.” Genelev sahnelerinin parodisidir bu sahne: Kötü yola düşen kadın klişesi bozulmuş, dertli erkekler içini döküp ağlamış, roller tersine dönmüştür. Film sosyal gerçekliğin tam zıddı bir yönde ilerler. Diğer iki filmdeki “fantezi arayışı”, marjinal bir iş olan çıplak modellikte kendini gösterir ve daha çok sosyal gerçeksizlik olarak ortaya çıkar.

1.2.1.4. Dönersen Islık Çal

Orhan Oğuz’un 1992’de çektiği marjinalite meselesinin en başarılı örneği olan Dönersen Islık Çal’da bir travesti ile bir cücenin dostluğu anlatılır. Bu dönemin en başarılı örneklerinden biri olan Dönersen Islık Çal tıpkı Yavuz Turgul filmlerinde olduğu gibi, 80’lerin dönüşümüyle kaybolan değerleri gün yüzüne çıkaran, bu çözülmeyi, onun yerine iletişimsizlik ve yabancılaşmanın, -marjinalite dünyası söz konusu olduğunda- şiddetin egemenliğini koyan bir filmidir. Fakat film sürekli intihar edenler, köşede bıçaklananlar, kaybedenler, öldürüp tutuklananlarla ilgilenecek Turgul sinemasının aksine toplumun sıradan insanlarını değil “bir başka olanları” anlatarak bir şekilde yine gerçeklikle problemlili bir ilişki kurar. Yine tüm bunlara rağmen bir umut taşıyan bir planla, parası için dalga geçilerek öldürülen cücenin (filmde cüce ve travestidirler, isimleri yoktur) sakladığı rengarenk topların

sokağa saçılmasıyla biter. Yeşilçam'ın mutlu son geleneği devam ettirilir. Turgul'da ise çok daha acı sonlar vardır.

Dönersen Isık Çal, Yeni Sinema yönetmenlerinin sürekli yenilediği bir tema olan “kaybolan değerler” üzerine çekilmiş ilk ve başarılı çalışmalardan biridir. “İnsanlık ölmüş” ve “bizden hiçbir şey olmaz” arasında gidip gelen söylemlerle 2000'lerin ilk yıllarına uzanan bir kendi kendinden memnuniyetsizliğin, kendine acımanın ve öfkenin, yitirilmiş insanlık değerlerine duyulan özlemin ve tüm bu romantik nostalji içinde gerçekliğe yabancılaşmanın ilk örneklerinden biridir. Ancak bu film de bir geçiş dönemi filmidir, çünkü Yeni Sinema filmleri gibi gerçekliğin içinde, sıradan insanların hayatları üzerine kurulu öykülerle değil toplumun kıyısında köşesinde kalmış, çok daha marjinal tipler üzerinden kurar öykülerini. Bu da fanteziye kaçmanın, düşlere sığınmanın ya da başka bir deyişle gerçekliği marazi bir biçimde yansıtmının başka bir yoludur.

1.2.2. Ara Dönem Filmleri: Değerlendirme

Tüm bu filmler neyi göstermektedir? Filmlerin birçoğu isimlerine de yansıyan düş benzeri bir atmosferde geçer. Ali Özgentürk'ün Çıplak'ında kendi filmini dahi ciddiye almamaya, onu “sadece bir film” olarak görmeye kadar giden bir kaçış psikolojisiyle hayalle gerçekliği tolere etme çabasının bir yansıması olarak hem yönetmenler hem de bir şekilde yansılardıkları karakterler düşe sığınır. Şerif Gören 1990'da Abuk Sabuk Bir film'i çekmiştir örneğin (1993'te ise popüler sinemaya öncü olacak Amerikalı'yı çekerek uzun süre sinemaya veda eder). Bu düşe sığınma durumu aslında “içe kapanma”nın bir parçasıdır. Bütün filmlere, aydınlar, sanatçılar, eğitilmiş okumuş kimseler kıyısından köşesinden girer. Hatta bazı filmler doğrudan amatör ya da profesyonel sinemacıları, sinema yapma arzusunu konu edinir. “Benim Sinemalarım” (1990) Gülsün Karamustafa, “İstanbul'un Orta Yeri Sinema” (1993) Nejat Saydam, “Düş, Gerçek, Bir de Sinema” (1995) Tülay Eratalay tarafından çekilir. Anlatılacak bir şeyi kalmamış sanatçının kendi kendiyi, kendi çevresiyle konuşmasıdır bu. “Hayallerim, Aşkım ve Sen”de (1987) Atıf Yılmaz, gündüz düşünüyü neredeyse olağan bir hale sokmuş ve sinema yapma tutkusuyla da birleştirmiştir. Şoray hayranı gencin sinema sektörüne giriş macerası, Şoray hayranlığı, hayalinde yarattığı Şoray'la sürekli konuşmaları, sektörün açmazları ve yanlışları arasında sıkışması, Şoray cinselliğiyle de birleştirilerek adeta model bir film oluşturur Atıf Yılmaz.

Filmlerin çoğu, neredeyse tamamı, bir yabancının yolculuğuyla açılır ya da gelişir. En sıradan örneklerinden en yetkin çalışmalara kadar hep yabancı bir yerde tanımsız, kimliksiz olma hali, yersiz yurtsuzluk ve arayışlarla damgalıdır filmler. “Hakkari’de Bir Mevsim”den, Ömer Kavur’un “Kırık Bir Aşk Hikayesi”ne (1981) ya da “Akrebin Yolculuğu”na (1996), “Düş Gezginleri”ne ya da Orhan Oğuz’un “Manisa Tarzanı”na (1993) kadar... Aslında arayış halinde olan Türkiye’de sinema yapmaya çalışan, derdini nasıl ve kime anlatacağını bilemeyen, gerçeklikle hesaplaşmaya çalışmak yerine düşlere, marjinallere, kadın bedenlerine ya da tekrarlandıkça saçmalaşan aydın bunalımı sayıklamalarına sığınan, sinema yapmaya ya darbe öncesinde ya da 80’lerin karanlığında başlayan yönetmenlerin kendileridir. Aldıkları ödüller, sanatsal çevrelerin kabulünü, hatta “sanat sineması” olarak görüldüğünü gösterir elbette. Aslında enteresanlık arayışı içinde gerçekliği ellerinden kaçırmaktadırlar; hatta Yeni Sinema yönetmenlerinin belki de bu sebeple en yalın, en sade, en minimal gerçeklikle işe başlamalarına neden oldukları dahi düşünülebilir. Yeni Sinema içinde bu sebeple bu kuşağın hiçbir yönetmeni kendisine bir yer edinememiştir.

Filmlerin tamamı düş ve fantezilerinde yaşayan karakterleri gösterir, gerçek-dışılığın kaynaklarından biri de budur. Karakterler günlük hayatlarının içinde kendilerine düşlerinden, gizli isteklerinden ve arzularından kurdukları fantezi adaları yaratmışlardır adeta. Bu düşsel ortamda çoğunlukla cinsel açıklıklarını ya da “ayıplanma” korkularını dile getirirler. Düşe kaçış Türkiye’nin 90’lı yıllarında “elden ne gelir?”in başka türlü bir formülasyonudur aslında. İnsanlar bu güvenli ve korunaklı alanları yaşadıkları gerçeklikle başa çıkamadıklarında, aşırı stres ve baskı durumlarında üretirler. Diğer taraftan Türkiye sanatıyla olduğu kadar siyasetiyle ve topyekün kültürüyle de poplaşmaktadır. Siyaset diline “ben sizin ananızım, ben sizin bacınızım” (Tansu Çiller) hakim olmuştur. Radikal muhafazakâr partiler popüler dili kullanarak merkez sağ partiler haline gelmiştir. Burjuvalar yaşamlarını magazin dergilerinde teşhir ederler, çünkü “onun arabası var”dır (Mustafa Sandal, Araba, 1999). Türkiye’de artık her şey olasıdır, her davranış kendisine rasyonel bir çerçeve bulur, bir tek anlam ortada yoktur. Bu tür sinema, bu anlam boşluğunu tıpkı Hollywood filmlerindeki gibi boşu dolu gösteren imaj yığınlarıyla doldurmaya çalışmıştır. Bu yüzden filmleri çözümlmek filmsel dil içinde kalarak yapılamaz.

Kadın filmleri kadın bedeninin sunumu açısından “erotik sinema”nın alımlama politikasını yeniden üretmektedir. “Seyirci, bütün filmlerde seyircidir. Ama erotik film seyircisi, ister istemez röntgenci pozisyonuna itilmiştir. Seyirci olarak bu rolü benimsemediğiniz yerde erotik filmi izlerken, beyaz perdedeki her erotik olay içinden

çıkılması güç bir duygusal bir çelişkiye dönüşür.”⁸² Dolayısıyla kadın filmlerinin erotizmi “erotik sinema”nın haz amacına yaklaşmaktadır. Fakat filmler erotik sinema türünde değildir, hatta kadın sorunlarını merkezlerine alır gözükmedirler. Atıf Yılmaz feminizmden bahsedecek kadar ileri gitmiştir. Feminist filmler ya da feminist yönü olan filmler her şeyden önce “kadın yönetmenlerin” kendi cinsel kimliklerini tarihsel ve toplumsal olarak yeniden “kurduğu” ya da “yapılandırdığı”, kendilerini gerçek bir özne olarak “temsil ettikleri” filmlerdir.⁸³ Geçiş dönemi filmlerinin ise neredeyse tamamı erkekler tarafından çekilmiştir. Dolayısıyla “Kadın Filmleri” bile problemleri bir yaklaşım içerir. Yukarıdaki dikizcilik unsuruyla birleştiğinde ise bütünüyle yanlışlanabilir. Çünkü filmlerin tamamı eril bakışın ürünüdür (Male Gaze). Dramatik aksiyon erkeğin çevresinde dolaşmaktadır, erkek karakter ya da seyirci olarak kadına bakar (look). Seyircinin erkek olduğu varsayılır ve kamera bu ideal izleyiciye seslenir.⁸⁴ Bu sebeple filmler “erkeklerin erkekler için çektiği kadınlar hakkındaki filmler”dir, demek daha doğru olur.

Yeşilçam için söylediklerimizle 80 Sonrası sinemanın geldiği son evre olan bu “ara dönem”i, karşılaştırarak söylersek şu sonuçlara varabiliriz:

- 1) Pozitif kahraman yerini bütünüyle anti-kahramanlara bırakmıştır. Anti-kahramanların kötümserlikleri, olumsuz yönleri toplumsal dolayımından arındırılmıştır, psikolojik düzeyde ise yalnızca Ömer Kavur’da gerçek bir yankı bulabilmiştir. Karakterlerimiz kimsenin anlamadığı bunalımlar yaşamaktadır, kimsenin ne olduğunu bilmediği ve düşleyemediği kadar derin düşüncelere dalarlar, insanlara ve topluma karşı sürekli bir kötücül tavır ve “bu toplum cahil”, “bunlardan adam olmaz” söylemlerini yeniden-üretecek bir saldırgan-aşağılama kompleksi geliştirirler. Bu tavır alttan alta dönemin sanatçılarının beslediği gizli duyguları yansıtır.
- 2) Kötü karakter tarafından yoldan çıkarılmak, engellenmek gibi bir durum yoktur çünkü zengin-fakir çatışması öykülerden bütünüyle uzaklaşmıştır ve kötü karakter arka planda kalmıştır. Ana karakterler baskı altında bulduklarında kelimenin en somut anlamıyla “kaçarlar”. Artık fakirlik özdeşleşilebilecek bir durum değildir, fakir olmak aptal olmaktır. Yeni Türkiye köşeyi dönmeye çalışanların, gerekirse patronuna yalakalık, iş arkadaşına kazık atanların dünyasına dönüşmekteydi; ‘dokunma bize!’, ‘gel istersen anlaşabiliriz’e dönüşmüştür.

⁸² Roloff, SeeBlen, *age*, s:14

⁸³ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, (Çev: Deniz Koç), İstanbul: Agora Kitapları, 2006, s:38

⁸⁴ Smelik, *age*, s:4-5

- 3) Kahramanlar hiçbir davranışı için kimseye hesap vermeyen özgür ruhlu ‘birey’lere dönüşmüştür. Bu birey toplumsal karşılığı olmayan, daha çok sanatçının bunalımlı dünyasının, topluma yabancılaşmış ve kendi kendisini izole etmiş dünyasının ürünleridir. Yeşilçam’ın herkesin kendinden bir şeyler bulduğu ortalama karakterleri ya da Arabesk’in kaderin ağlarında çarpınan, izleyicilerin toplumsal sorunlarını karakterin büyütülmüş aynasında gördüğü tipler kaybolmuş, yerini sanatçının kurmaca dünyasının ürünü olan marjinal bireylere bırakmıştır. Bu kimi zaman doğrudan sanatçıdır, kimi doktor, öğretmen, bilge kişidir. Özgürlüğü maddi refah düzeyinden değil de “bilgelik”ten gelir “gibi yapılır”.
- 4) Kadın karakterler nesne olmayı sürdürmüş ancak bu sefer cinsel nesnelere dönüşmüştür ya da birey olarak çizildiğinde yaşadığı tek çatışma, iç gerilim, erkeklerle kurduğu ilişkiler olmuştur. Daha çok cinsellik ve erotizm kadınların dünyasını tanımlayan tek unsur haline gelmiştir.
- 5) Filmlerde büyük laflar edilmeye devam etmiştir, iyinin, güzelin ve doğrunun söylevini veren karakterler yerini kötünün, çirkinin ve yanlışın nutkunu atan karakterlere bırakmıştır. Ancak benzer şekilde söylemin doğruluğuna olan inanç baki kalmıştır.
- 6) Muhafazakar, tutucu ve gerici ahlak yerini piyasa ilişkilerinin yıkıcılığına, satılmış arkadaşlıkların tüketiciliğine, bir de bunun savunusu yapmaya çalışan anti-kahramanların “büyük ve derin” sözlerine bırakmıştır. Karakterler ya histerik kahkahalara boğulur ya bastırıldığı suçlulukla patlamalar şeklinde yaşanan sinir krizleri geçirirler ya da bilgece susarlar. Darbe ve sonrasında yaşanan neo-liberal yıkım, insani, sosyal, psikolojik yönleriyle kavranamadığından edilen büyük lafların da arkası gelmez, yönetmence arkasında durulmaz, hatta filmin içinde çürütülür.
- 7) Sınıf atlama eğilimi genel kural haline gelmiş, mübah olarak görülmüş, rasyonelleştirilmiştir. Bu “kurtulma” halet-i ruhiyesine yönetmenlerce sanatla ilgilenmek kıyıda köşeden iliştilerle bir çeşit yapay ilaç olarak sunulur. Çıplak modellik de sanatla ilgilenmenin bir biçimidir.
- 8) Sadece zengin-fakir değil, iyi-kötü çatışmasıyla birlikte, kadın-erkek çatışması da dahil olmak üzere (erkekler ne maçoğdur ne maskügendir) bütün dramatik çatışmalardan uzaklaşmış, gerilimsiz, çatışmasız, derinliksiz, sözde sanatsal daha çok ilkel ve absürt teşhirlerle örülü bir estetik ve anlatı ortaya çıkmaya başlamıştır.
- 9) Seyirciler bu filmlerde özdeşleşebileceği karakterler, daha önemlisi yakınsayabileceği, hissedebileceği duygular bulamamıştır. Büyük oranda anlaşılabilir olarak kaldılar ve gösterim olanağı bulduklarında dahi seyirci ilgisinden mahrum kaldılar.

10) Bütün evrensel insanlık idealleri bu filmlerde ya belirsizleşti ve görünmez olana dek şüphyle yaklaşılan değerlere dönüştüler ya da tamamen yok sayılarak kötücül nutuklara yerlerini bıraktılar.

“Seksenli yıllardan beri değişen siyasal, iktisadi, toplumsal sorunlar içinde yaşayan bir toplumu görüntülemek ihtiyacını duyanlar -şayet böyle bir ihtiyaç varsa- görüntülemelerinin ön planına toplumun sadece bir kesiminin ister kent soylu, aydın ya da marjinal olsun daha çok uçta yaşayan kişilerini ve onların marazi ilişkilerini yerleştirdiler. Kişiler ve olaylar, duygular ve düşünceler, nedenler ve tepkiler ne kadar karmaşık olursa verilmek istenen mesaj ya da sadece görüntülenen şey o kadar aydın ve yaratıcı olur ilkesinden hareket ediliyordu.”⁸⁵

Bu sinema bir entelektüel sinema, bir aydın sineması ya da author sineması değildir. Bu sinema gerçeklikten kaçışın, onunla “marazi” ilişkisinin, düşün, fantezinin, adlı adınca yanılısamaların gerçekliğe hakim olmaya başlamasının göstergeleri olarak okunabilir. Türkiye’de Amerikanizm ve popüler kültürün egemenliğini ilan etmesi ve sanat dünyasında yaşanan kafa karışıklığının ifadeleri olarak da okunabilirler. Sanatsal yaratı kurmaca evrenlerin içinde oynanan bir oyuncak, bir yapıntıya dönüşmektedir. Tamamen düşsel bir atmosferde geçen (fantastik değil) geçen yok-öykülerle örülü, karaktersiz, psikolojisiz, dramatik gerilim yaratmayan ya da yaratamayan filmlerle sanatçı içe dönmekte, “kapanmakta”dır. Kendi izleyicisini yaratacak bir ekol olma, bütünlüklü bir tavrı ve perspektifi olma, konu ettiği marjinaler, kadının toplumsal ve bireysel konumu ve cinselliği, birey olmak ya da olamamak üzerine etkili kurmacalar da oluşturamadılar. Bu sebeple gelecek kuşağa etkileri son derece sınırlıdır. Bu dönemde sinema adeta çarpıcılığını yitirmiştir. (Eşkiya’ya kadar sanatsal etkinin yokluğu devam edecek). 90’lı yıllarda Hollywood salonlara hızlı bir giriş yapınca bu tür sinema da yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır.

“Film endüstrimize yeni giren ve doğal olarak kendilerini özgürce ifade etmek isteyenlerin bir bölümü sinemanın her şeyden önce olası en geniş izleyici kitlesine açık bir gösteri sanatı olduğunu unutulurken, özgür ifade kavramıyla kişisel sayıklamaları ve düpedüz entel (aydın değil) özentileri birbirine karıştırarak nerdeyse izleyicisiz bir sinema yarattılar.”⁸⁶

Ömer Kavur’un “Gizli Yüz”üne 1991 yılında 34.000, aynı yıl bir Amerikan filmi olan “Evde Tek Başına”ya 734.000 izleyici gitmiştir. Film özel kanallarda da defalarca gösterilmiştir. “Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri”ne 29.000, cinsellik teşhirleri ve erotik sahneleriyle maço kültürünün sözlüğündeki yerini alan Sharon Stone’lu “Temel İçgüdü”ye

⁸⁵ Scognamillo, s.441

⁸⁶ Scognamillo, s.415

818.000 bilet satılmıştır; aynı şekilde özel kanallarda film defalarca gösterilmiştir. Özgentürk'ün 2000'lik "Çıplak" gişesi ya da Orhan Aksoy'un 20.000'lik "Yumuşak Ten" gişesi...⁸⁷ Rakamların da gösterdiği gibi bir dönem kapanmaktadır. Yeni dönemin açılışı ise 90'lı yılların istikrarsız Türkiye'sinde farklı alanlara ve yönelimlere doğru alan açan bir kurumlaşma çabasıyla örülecektir.

Bu dönemin başarılı çalışmaları yok mudur? Elbette Yavuz Turgul'un filmlerinin önemli bir yeri var, ancak bu konuya sinemamızın kurumlaşma çabaları bölümünde değineceğiz. Ömer Kavur'un filmleriyse benzer koşulların ve tepkilerin yetkin çeşitlemeleridir. Ömer Kavur sinemasının zirvesi olarak kabul edilen geç dönem filmi Akrebin Yolculuğu'nu (1997) ele alalım. Yine yolculukla başlar, fakat Kavur'a özgü bir içsel serüvendir bu, semboliktir, gerçeklikle sürekli gidip gelen bir temas kurar. Filmde, içine düştüğü boşluğu anlamlandırmaya çalışan aydınının varoluş problemleri ustalıkla yansıtılır. Ancak yine düşe kaçış vardır, yine soyutlamalar, metaforlar, semboller, dolaylamalar içinde belirsizleşen bir durum vardır. Kimse söylediğini gerçekten kastetmez, sürekli bir ima hali vardır, bu dilin içinde gerçeklik de yitip gider. Ortada seyircinin tamamını çözmesi imkansız bir semboller, imajlar, metaforlar yığını ve belli belirsiz bir bunaltı duygusu kalır. Anlatıcının bu denli "açıklayıcı" konuşmaları, doğrudan göndermeler (yapayalnız yaşayan otelci papağanla konuşur, papağanı alınınca ölür. Aynı otelci baş harfi "s" olan gündüz düşünün karşılığını arar, arzulanan kadın kırmızı elma uzatır, o anda kocası belirir vb.) ve soyutluğuyla sadece Yeni Sinemanın kurucu yönetmenlerinin ilk çalışmalarına benzetilebilir. Örneğin 1994'te Yeşim Ustaoglu'nun kısa filmlerinden sonraki ilk uzun metrajlı çalışması "İz", "Akrebin Yolculuğu" ile paralellikler; atmosfer, duygu, ışıklandırma, öyküleme gibi yönlerden ortaklıklar barındırmaktadır. Aynı şekilde Zeki Demirkubuz'un "C Blok"u (1993) ve Nuri Bilge Ceylan'ın kısa filmi "Koza" (1995) da bu dönemin eserleridir.

Bu dönemin içinde, dönemden bir ölçüde bağımsız sayılabilecek filmler de vardır. Yusuf Kurçenli'nin "Karartma Geceleri" (1990) ya da Tunç Başaran'ın "Piyano Piyano Bacaksız" (1990) filmleri gibi. Ancak bu iki film de 12 Eylül dönemine dair soyutlamalarını 1940'lara, komünist avına, İkinci Dünya Savaşı ve Hitler korkusuna taşıyarak uzaklaştırmaya çalışmışlardır. 1990 yılındaki iki benzer tepki sansür korkusunun devam ettiğini göstermekle birlikte güncel gerçeklikten kaçışı, geçmişe duyulan özlemle birleşerek nasıl dolaylandığını ifade ederler. Yine de Kavur ve Turgul'la birlikte bağımsız ve kendine özgü bir dili olan yapımlar arasında gösterilebilirler.

⁸⁷ Gişe bilgileri www.sinematurk.com/tum_gise_rakamlari linkinden derlenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

90'LARDAN 2000'LERE TÜRKİYE SİNEMASI: "YENİ SİNEMA"

2.1. KÜRESELLEŞME

Literatürde küreselleşme ile birlikte anılan dönem, popüler olarak kriz, istikrarsızlık, belirsizlik ve kaos dönemi olarak da tanımlanır ve daha çok tarihin sonu tezleri içinde "gelecek kurgularının çözülmesi" olarak da görülen bir tekinsizlik dönemi olarak yaşandığı iddia edilebilir. Küreselleşme popüler olarak sınıfların, ayrı ayrı ülkelerin ve sosyal grupların belki ortadan kalkmadığı ancak giderek homojen bir bütün, birbirleriyle ilişkili, bağlantılı bir teklik haline geldiği bir süreci de ifade eder. ABD Dışişleri Bakanlığı'nda analistlik yapan Francis Fukuyama 1989'da Nixon Center'dan çıkarılan "National Interest" (Ulusal Çıkar) dergisinde yayınladığı makalesindeki "Tarihin Sonu" üzerine tartışmalı tezi, yalnızca Soğuk Savaşın bitimi, sosyalizmin başarısızlığı gibi yinelenen ABD dış politikası başlıklarına kuramsal bir çerçeve bulduğu için önemli değildir. Tarihin sonu kapitalizmin girdiği yeni evreye işaret etmesi bakımından da önemlidir. Çözülen sosyalizm ve iki kutuplu dünyanın sonu henüz metalaşmamış alanlara emperyalizmin yayılımını sağlamıştır. Dolayısıyla bir uygarlık gelişimi şeması yerini yatayına genişleyen bir kapitalizm düşüncesinden de beslenen bir "tarihin sonu" tezi için uygun ortamı sağlamıştır. Ancak Jameson'a göre bu "gelişme" bizi yalnızca geçmişini değil geleceğini de imlememizi engelleyecek bir tarihsel imgelem yoksunluğuna sürüklemiştir. Geç kapitalizmin doğuşu ekolojik felaketlerle çakışmıştı, bu sebeple güçlü kalkınma hamleleri yapılamaz olmuştu. Ayrıca siberetik devrimin yarattığı enformasyon ağı pazarlama ve finans üzerindeki etkileriyle birlikte dünyayı içinden çıkılamaz, soyut fakat total bir sisteme dönüştürmüştü.⁸⁸ Biz de bu çalışmada küreselleşmeden bahsettiğimizde 80'lerin sonunda bıraktığımız yerden devam etmeyecek, "yeni bir dönem"i kastedeceğiz.

1990'lı yılların henüz başında "Global Dreams" (Küresel Düşler) başlığı altında bir çalışma yayınlanır. Daha çok küresel şirketlerin tarihlerini, dev güçler haline gelişlerini

⁸⁸ Frederic Jameson, **Kültürel Dönemeç**, Çev: Kemal İnal, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s.95-100

anlatan çalışmada küreselleşme sözcüğünün 90 başlarındaki popülerleşmesi ve ağırlıklı olarak ütopyacı bir düşüncüye yansıtılmasına karşı çıkılır. Ford'un ekonomisinin Suudi Arabistan ve Norveç'inkinden büyük oluşunu ya da Philip Morris'in yıllık satışlarının Yeni Zelanda'nın gayri safi milli gelirinden fazla oluşunu örnek vererek küreselleşmenin "dünya imparatorlukları" halinde gelişeceğini varsayarlar. Bununla birlikte en yeni küresel sistem ve en evrensel küreselleşme başlığı olarak "küresel kültür piyasası" görülür.⁸⁹ Toplumsal ve iktisadi gelişmelerle birlikte kültür alanı ve sanat da küreselleşme çekiminden nasibini almıştır. Artık sosyolojik düşünce için içinde bulunduğumuz kültür bir alanlar farksızlaşmasıyla birlikte sonsuz bir kesişim kümesi görünümü almıştır. Ekonomi kültürleşmiş, kültür ekonomikleşmiştir. "Kitlesele kültürel üretim ve tüketim –küreselleşme ve yeni enformasyon teknolojisiyle birlikte- geç kapitalizmin diğer üretken alanları kadar derin biçimde ekonomiktir ve tam olarak ikincisinin genelleştirilmiş sistemi içine eklenmiştir."⁹⁰ Debord'a göre karşılıklı anlam aktarımları ve bir-örnekleşme çok daha köklü bir dönüşüme işaret eder: iktisadi üretimin toplumsal yaşamdaki ilk değişimi varılmaktan sahip olmaya geçişle ifade edilebilirken bugünkü transformasyon süreci sahip olmaktan "gibi görünmeye" kaymıştır. Dolayısıyla küreselleşme de bu imaj aktarımlarını yoğunlaştırıp birbirine bağlayarak varlığın somut maddi temellerinden kopmasını hızlandırmış ve gerçeklikle arasındaki bağı zayıflatmıştır. "Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde, basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir."⁹¹ Küreselleşme sürecindeki bu iç içe geçmişlik ve yabancılaşma elbette 90'lı yıllara özgü değildir. Kültür endüstrisi Benjamin ve Adorno'da, Simmel'in metinlerindeki değer teorilerinde de kendisini gösterir. Fakat artık hiçbir sanatsal etkinlik bu sistemden kaçamamaktadır. Çünkü artık tarihsel ve toplumsal kontekst bütünüyle değişmiştir. İki Dünya Savaşının ve Holocaustların getirdiği yıkıma karşı geliştirilen bir düşünsel ve sanatsal tepki olarak "postmodernizm" yaşanan yıkımı modernitenin mantıksal sonuçları olarak algılamakta ve eleştirmektedir. Neo-liberalizm döneminde ise postmodernizm adeta eleştireliliğini yitirmiş, yaşadığı tarihsel ve toplumsal gerçekliği kabullenen hatta Fukuyama örneğinde de görüldüğü gibi onu kendi eleştirel düşüncesinin bir başarısı, bir sonucu, ütopyasının gerçekleşmiş, maddi gerçekliğe dönüşmüş hali olarak gören bir bakışa kaydı, iktisadi ve toplumsal çöküntüyü görmezden gelen bir akım haline geldi. Örneğin dönemin postmodern sanatı ya da aynı anlama gelmek

⁸⁹ Richard J. Barnett ve John Cavanagh, **Küresel Düşler İmparator Şirketler ve Yeni Dünya Düzeni**, Çev:Gülden Şen, İstanbul: Sabah Kitapları, 1995, s.1-3

⁹⁰ Jameson, s. 150

⁹¹ Debord, s.41

üzere Duchamp'tan başlayan ileri modernizmin en uç örnekleri her daim politikti; ready-made'ler, happeningler sanatsal bağlamı köklü bir şekilde değiştirmelerine, estetik alanın varoluş zeminiyle oynamaları ve ürettikleri yıkıcı fikirlerle protesttiler. Günümüz çağdaş sanatı ise Baudrillard'ın "Sanatın Komplosu" olarak adlandırdığı bir içi boşlukla örülüdür. Artık sanat, "her şeyi estetik bayağılık mertebesine yükselterek trans-estetik oluyor"⁹² demektir Baudrillard. Bu iç içe geçme, endüstriyle, küresel düzeyde dolaşıma giren metalarla bir aradalık ve daha kötüsü eş değerlik Benjamin ve Adorno'nun tezlerine referans olan tarihsel avant-garde hareketlerle bütünüyle farklı bir bağlama işaret eder. Dolayısıyla küreselleşme süreci sanatsal yaratının üretim ve tüketim alanlarındaki bütün bir zemini kaydırıldığı düşünüldüğünde yakın dönem Türkiye Sinemasına da güçlü bir etkide bulunduğu düşünülebilir. Fakat küreselleşme sürecinin çok boyutlu dinamikleri düşünüldüğünde bu etkiler oldukça karmaşıklaşmaktadır. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde küreselleşme tanımları üzerinde durulacak, iktisadi küreselleşme ve kültürel emperyalizme değinilecek, en sonunda küreselleşme ve kimlik süreçleri bağlamında yakın dönem Türkiye Sinemasına olan etkiler değerlendirilecektir.

2.1.1. Küreselleşme: Tanımlar, Kökenler, Süreklilik ve Kopuşlar

2.1.1.1. Tanımlar

Küreselleşme olgusu üzerine yapılan tartışmalar "Küresel Dönüşümler" (Global Transformations) adlı çalışmada üç farklı biçimde ele alınmaktadır. İlk gruptaki "aşırılar", küreselleşme sürecinin devlet otoritesini zayıflatarak demokratikleşmeyi ve sivilleşmeyi sağladığını, devletlerin ekonomi üzerindeki yetkilerini zayıflatarak ekonomik gelişme önündeki engelleri kaldırdığını düşünmektedirler. İkinci grupta bulunan "şüpheciler" küresel kapitalizmin 19. Yüzyıl sonlarında gerçekleşmiş bir olgu olduğunu, bugün ortaya çıkan söylemin ise bir mitem başka bir şey olmadığını düşünmektedirler. Bugün yaşanan süreci bölgeselleşme, belirli çıkar odaklarının küresel ekonomik sistemde sivrilmesi olarak değerlendirirler. Yatırımcıların, sermaye sahiplerinin ise -yatırımları hangi coğrafyada gerçekleşirse gerçekleşsin- ulusal ekonomiler çerçevesine dahil olmak durumunda kaldığını belirtirler. Küresel yönetişimin de sadece güçlü devletlerin işine yaradığını, bu sebeple üçüncü dünya ülkelerinin marjinalleşmeye devam ettiğini düşünürler. Son grup olan "dönüşümcüler"

⁹² Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, Çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları, s.49

daha nesnel bir konumdan, küreselleşme sürecinin tamamlanmadığını, bu sebeple sonuçları hakkında konuşmak için erken olduğunu düşünmektedirler. Diğer iki grubun salt iktisadi verilerle hareket ettiğini, ancak küreselleşmenin kültürel ve sosyal sonuçlarının da olduğunu düşünmektedirler.⁹³

Amartya Sen'e göre de küreselleşme, bir grup tarafından "küresel batılılaşma" olarak görülür: Rönesans, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, yaşam standartlarının yükselişi. Bu bakış sadece iyi değil bir hediye olarak görür küreselleşmeyi. Tam ters görüşe göre küreselleşme Batılı çağdaş kapitalizmin, Kuzey Amerika ve Avrupa'daki yüzünün emperyalist kimliğini dünyanın yoksul insanlarına ekonomik, bölgesel ve kültürel olarak dayatması olarak görülür ve şeytanlaştırılır.⁹⁴

Robertson'a göre, küreselleşme dört alanda etkinlik gösterir: Bunlar ulus kimliğinin baskın olduğu ulus devletler; bireyler ya da çok daha temel bir kavram olarak "ben"; ulusal toplumlarla olan ilişki ya da toplumların "dünya sistemi" oluşturacak şekilde birleşme eğilimleri ve birleşik kurumlar ve genellikle yanlış anlaşılmaları önlemek için kullandığını belirttiği evrensel "insanlık."⁹⁵ Robertson'da "küresellik" problemi temelde evrenselliğin hem parçalanması hem de parçaların evrenselleşmesi anlamında kullanılır. "Özeline evrenselleşmesi, özeli aramanın küreselleşmesine, giderek artan kimlik sunumlarının ince taneliğine (fine-grain) gönderme yapar."⁹⁶

Albrow ise küreselleşme kuramlarında ortaya çıkan söylem alanlarının karakterizasyonunu belirli sosyal olgular üzerinden örnekler. 1-) Çağdaş toplumda "Para"ya karşı günlük davranışı bildiren değerler, küreselin gerçek ya da hayali maddi durumuyla ilişkili hale gelmiştir. (*Küreselleşme*) 2-) Dünyanın her yerinden imgeler, bilgiler ve gruplar her zaman her yerde vuku bulabilirler – giderek artan sayıda insan dünya çapındaki güçlerin ve olayların sonuçları etkisinde kalır, yerel hayatlara her zaman tecavüz edilebilir. (*Küresellik*) 3-) Bilgi ve iletişim teknolojileri artık mesafe göz etmeksizin evrenin herhangi bir bölgesinde dolaysız bir etki-tepkiyle sosyal ilişki sağlayabilir. (*Zaman-Mekan Sıkışması*) 4-) Dünya çapındaki kurumsal organizasyonlar, ulusal sınırlar içindeki insanları, dünya

⁹³ David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt ve Jonathan Preton, **Global Transformations: Politics, Economics and Culture**, Stanford: Stanford University Press, 1999, s:2-10

⁹⁴ Amartya Sen, **How To Judge Globalization?**, içinde, **The Globalization Reader**, Ed.: Frank J. Cecher, John Boli, Malden: Blackwell, 2008, s:19

⁹⁵ Roland Robertson, **Globalization as a Problem?**, içinde, **The Globalization Reader**, Ed.: Frank J. Cecher, John Boli, Malden: Blackwell, 2008, s. 88

⁹⁶ Roland Robertson, **Globalization as a Problem?**, age, s:92

üzerinde nerede olurlarsa olsunlar kendi hayat tarzlarını ve rutinlerini özgüvenle sürdürerek hareket etmelerine olanak tanır. (*Yerden Kopma, Yerden ve Zamandan Ayrılma*)⁹⁷

Appadurai ise kültür ağırlıklı çalışmasında küresel kültürün birbiriyle ilişkili beş ayrı alanından bahseder. A) Ethnoscapes (insan-alanı)* Birbirleriyle herhangi bir türde ilişki içinde olan insanların uluslararası dağılımı. B) Mediascapes: Tarzların metaforik manzarası. C) Technoscapes: Teknolojinin uzantısı olan şeyler, araçlar ve sosyal durumlar. D) Financescapes: Finans pazarıyla ilgili olan kültür. E) Ideoscapes: İdeolojilerin küresel akımı.

Ethnoscapes, turistlerin etkileri, göçmenler, mülteciler, sürgünler ve misafir işçilerle ilgilidir. Küresel çağda daha fazla insan ve grup hareket etmek zorundadır ya da hareket halinde olma fantezisini yaşamaktadır. İnsan kavramı bu hareketlilik durumu içindeki bir varoluş biçimi olarak yeniden tanımlanır. Mediascapes imaj evreniyle ve imajların sınırsız dağılımıyla ilgilidir. Technoscapes teknolojinin geçmişteki kapalı devre işleyişinin aksine, dışa dönük bir biçimde sınırsız genişlemesi anlamında kullanılmıştır. Financescapes küresel sermayenin hızlı, takibi oldukça zor olan –hatta gizemli- değişimiyle ilgilidir. Para değeri piyasaları, ulusal stok değişimleri, meta spekülasyonları, ulusal ekonomi politikalarında kör edici bir hızda ve yüzdeler noktalarda değişir. Ideoscapes medyayla da bağlantılı olmak üzere yayılan düşünceler ve medya tarafından yaratılan yeni düşüncelerden ibarettir. Bütün bu alanlar oldukça karmaşık bir ilişki içindedirler: bunun için politik kontrol ve ekonomi ölçekleri, piyasalar ve para akışı ile vasıflı/vasıfsız işçi bulma durumu arasındaki karmaşık ilişkileri düşünmek yeterlidir.⁹⁸

Küreselleşme üzerine tanımlamalarda bu tip genellemelere ve kategorizasyonlara sıklıkla rastlanır. Küreselleşme sürecinin kökenleri, modernite olan ilişkisi, karmaşık doğası ve üzerine söylenen kuramların bolluğu bu tip ayrımlar yapmayı neredeyse zorunlu kılar.

Tomlison küreselleşme üzerine eğilen düşünceleri “hayaller ve kabuslar” başlığı altında inceler; yani, ütopya ve distopyalar olarak. İlk gruptaki hayalciler, küreselleşmenin kökenlerini Aydınlanma'nın “insanın evrensel birliği” düşüncesinde bulur; bu batı merkezli hegemonik ideolojiyle bağlantılı olan ütopyik yan, en iyi biçimde komünizm düşüncesinde

⁹⁷ Martin Albrow, *Travelling Beyond Local Cultures*, içinde, *The Globalization Reader*, Ed.: Frank J. Cecher, John Boli, Malden: Blackwell, 2008, s.136

* Appadurai kelime köklerindeki anlamları birebir kullanmamaktadır. Örneğin Ethnospaces maddesindeki ethno kökü etnik gruplara ya da kimliklere işaret etmez.

⁹⁸ Arjun Appadurai, *Modernity At Large: Cultural Dimensions Of Globalization*, Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1996, s:33-35

cisimleşir. Tomlison'ın yorumuna göre, Marx Avrupa merkezci, doğuyu ve taşrayı bir an önce gelişmesi gereken acz içinde bir yer olarak görmektedir: taşra/doğu, insan zihnini mümkün olan en küçük pusulayla hareket ettiren bir yerdir. Ancak diğer yönüyle de komünist ütopyası hümanistik ideallerden beslenmektedir ve ne kadar burjuva dönemin küresel modernlik hengamesinde doğsa da devrimsel değişimlerin, küresel bir düzenin doğma olasılığının yakın olduğunu duyumsatır.⁹⁹ Karşıt görüşteki kabusçular küreselleşmeyi yine Marx'ın kullandığı anlamda (1)“kapitalizmin metalaştırıcı kültür pratiklerini tüm dünyaya yayması” ve (2) batılı uygarlığın üçüncü dünyaya tahakkümü/batılılaşma biçimlerinde iki anlamda kullanırlar. İlk iddianın en büyük kanıtı olarak dünya çapında, yiyecek, içecek, giyim, müzik, film, mimari gibi kültür ürünlerinin standartlaşması gösterilmektedir. Buradan yola çıkarak kapitalist bir tek-kültüre doğru gidildiği savunulur. Her iki durumda da bir tür tek tipleşme, homojenizasyon ve tahakküm söz konusudur.¹⁰⁰ Tomlison burada bir parantez açarak küreselleşmeden şüphe duyanları da ayrı bir grup olarak sınıflar: şüpheciler için küreselleşme ulusal kültür sınırlarını henüz aşabilmiş değildir. Küresel kültüre şüphenin kaynağı da buradadır: “Dünya anıları” diye bir şey yoktur. Sömürgeciliğe ve dünya savaşlarına karşı olanlar da dünyasal birlik yaratacak denli güçlü eğilimler oluşturmazlar. Örneğin Birleşmiş Milletler de ulus-devletler ve dolayısıyla baskın olarak ulusal kimlikler üzerinden kurumsallaşmıştır.¹⁰¹

Tomlison bu üç görüşü de eleştirir. Ütopik görüşü etnosentrizme düştüğü için suçlar ve örneğin, UNESCO'nun dilsel tahakkümü kırmak için türetilen evrensel dil, Esperanto'ya sahip çıkmasını, bu dilin sözcüklerinin ve harflerinin Germen, Latin ve Yunan alfabelerinden alınmasını gerekçe göstererek Avrupamerkezcilik'le eleştirir.¹⁰² Distopik görüşü eleştirmek için Tomlison, “genişleyen kapitalist bir sistemin işlevselci gerekleriyle (...) kültürel metinlerdeki ideolojik temsiller arasında kusursuz görünen bir bağ” olamayacağını (örneğin TV programlarına ve reklamlarına yansımaları) savunur. Kültür içindeki hareketler hiçbir zaman tek yönlü değildir, kültürler arasındaki ilişki “daima yorum, tercüme, mutasyon, uyarılma ve “yerelleştirme” içerir; çünkü alıcı kültür diyalektik bir usulle, “kültürel ithaller” üzerine kendi kültürel kaynaklarının süzgecinden geçerek bağlantı kurar.”¹⁰³ Batılılaşma eleştirisini ise Üçüncü Dünya olarak anmaya alıştığımız bölgelerin ekonomilerinin ve kişi

⁹⁹ John Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, (Çev: Arzu Eker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s:104-111

¹⁰⁰ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:115-127

¹⁰¹ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:140-142

¹⁰² Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s.112

¹⁰³ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:119

başına düşen gelirlerinin Avrupa'nın gelişmekte olan birçok ülkesinden (örneğin İtalya'dan) daha büyük olması üzerine kurar. Bununla birlikte insanlar Batılı kültürün ürünlerini “olduğu gibi” kabul etmektedirler, onlar sıradan kültürün bir parçasıdır, batılı kültüre sahip çıkmak, onunla gurur duymak, hatta ayrıksı bir batı kültürüne sahip olduğunun bilincinde olmak söz konusu bile değildir. “Bence McDonalds restoranları veya Hollywood hit filmlerini gösteren çok salonlu sinemalar kültürel ortamlarımızda bizim için sadece “oradadırlar(...)”¹⁰⁴

Tomlison'a göre küreselleşmenin temeli “karmaşık bağlantılılık” dediği olgu üzerinden anlaşılabilir. Mallar, bilgi, insanlar ve pratikler giderek daha fazla akışkanlık kazanmakta giderek birbirleriyle bağlantılı, ilişkili hale gelmekte, karmaşık bir ağa dönüşmektedir. Karmaşık bağlantılılık öncelikle yakınlıkla ilişkilidir. Dünya küçülmektedir, ancak bağlantılılık her durumda bir yakınlığa işaret etmemektedir. Bağlantılı olduğumuz tüm bu nesnelere, canlılar ve ilişkiler aramızdaki kültürel mesafeyi problemsiz bir şekilde kapamaz. Örneğin mekanı sıkıştıran “uçakla seyahat”, fiziksel mevcudiyetimizi dünyanın her noktasına çok hızlı bir biçimde taşıyabilmektedir. Ancak ulaştığımız bölgelerle girdiğimiz kültürel etkileşim ortak bir küresel kültür oluşturacak denli güçlü değildir. Bu özellikle hava alanı-otel-plaza sıralamasında iş seyahatini tamamlayıp yerel kültürle hemen hiçbir zaman temas etmeyen iş gezisindeki insanlar için belirgindir.¹⁰⁵

“Kapitalizmin araçsal bakış açısından bakıldığında, bağlantılılık giderek artan işlevsel bir yakınlık olarak ortaya çıkmaktadır. Bağlantılılık her yeri aynılaştırmaz; ancak zaman ve mekanda sağladığı sıkışmaya bir miktar kültürel “sıkışma” ekleyerek sermayenin (sermayeye ait malların ve personelin de) akışını kolaylaştıran küresel mekanlar ve bağlantı sağlayan koridorlar yaratır.”¹⁰⁶

Bu ayrımlar ve birbirine zıt eğilimler bir arada düşünüldüğünde küresel kültürün yalnızca bir yönünü öne çıkarmanın yanlışlığı da ortaya çıkar. Küresel kültür birbiriyle çatışan, birbirine zıt eğilimleri içinde barındırır: 1990'ların başındaki Soğuk Savaş sonrası uyumlu bir Yeni Dünya Düzeni hayalinin boşa çıkması, ekonomik krizler ve Körfez Savaşı, Yugoslavya'nın parçalanması gibi olayların yarattığı kötümser hava ile iletişim teknolojilerindeki muazzam ilerleme sayesinde McLuhan'ın tahmin bile edemeyeceği boyutlara küçülmüş bir dünya, hızla gelişen bilgisayar teknolojileri (Microsoft, Facebook, Google, taşınabilir ve giderek küçülen bilgisayarlar) gibi yaşam teknolojilerinin yarattığı

¹⁰⁴ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:130-132

¹⁰⁵ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:15

¹⁰⁶ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:19

olumlu atmosfer küresel dönemin yakın tarihinde başlangıçları ve milatları temsil etmektedirler ve birbiriyle ilintili olarak varolurlar. Bu sebeple küresel kültürden şüphe duymak yerine modernliğin özündeki çelişkilere benzer biçimde küresel kültürün de belirli çelişkilerle birlikte yaşandığını, birbirine ters eğilimlere sahip olduğunu unutmamak gerekir.

“Bir şirketin başka bir kıtada bulunan yönetim birimlerince alınan “küçülme” kararları sonucu bir insanın nasıl işsizlikle karşı karşıya kaldığını, bugün süpermarketlerde bulabildiğimiz yiyeceklerin yemek endüstrisinin küresel ekonomisi ile kozmopolit damak tadı arasındaki karmaşık etkileşim nedeniyle yirmi yıl öncesinin yiyeceklerinden ne kadar farklı olduğunu ya da küreselleşen medyanın gündelik hayatımıza girmesiyle bir kültüre dair (“evde” olma) duygumuzun nasıl fark edilmeden dönüştüğünü anlamak...”¹⁰⁷

Bu anlamda Giddens’in küreselleşmeyi modernliği tanımlayan dört temel faktör, kapitalizm, ulus-devlet, askeri güç ve endüstriyalizm alanlarındaki nicel ve nitel sıçrama olarak görmesi anlamlıdır. Modernliğin ve küreselleşmenin bu dört boyutundan ilki olan kapitalizm, küresel dönemde, dünyanın hemen hemen tümünü kaplayan, içerdiği sınıf ilişkileriyle birlikte kapitalist üretim biçimi olarak tanımlanır. Ulus-aşırı şirketlerin yaygınlığı, bu şirketlerin devlet politikalarını etkileme güçleri, dünyanın en büyük şirketlerinin birkaç ülke dışında hemen bütün uluslardan büyük bütçelere sahip olması, küresel eşitsizliklerle birbirine bağlı kapitalist dünya ekonomisi, kapitalizmin küreselleşmenin boyutlarından biri olduğunu göstermektedir. Endüstriyalizm, küresel iş bölümünün yaygınlaşması, makine teknolojilerinin yaygınlaşması, giderek artan ekolojik felaket olasılıkları, iletişim teknolojilerinin biçim değiştirmesi ve medyanın akıl almaz etkileri, “haberler”le simgelenen bilgi birikiminin küresel genişlemedeki rolünü tanımlar. Ulus-devlet diğer üç boyutun hareket alanını oluşturduğu için birleştirici güçtür ancak cephelerin yerini sınırların alması, devletler arası artan gerginlikler ve uluslar arası kurumlaşma gibi nesnel faktörlerle ayrı bir boyut olarak kendisini gösterir. Askeri güç ise savaşın endüstrileşmesi, silah akışları, devletlerarası ittifaklar, küresel çapta etkili olabilecek silahlar (-nükleer güçler- “hemen hemen tüm devletler modernlik öncesi uygarlıkların en büyüğünden bile daha fazla askeri güce sahiptirler”), savaşların küreselleşmesi ve küresel etkileri yönünden küreselleşmenin önemli bir boyutunu oluşturur. Bu boyutlar çeşitli yollarla birbiriyle bağlantılı olsa da hiçbiri bir diğeri kullanılarak kapsamlı bir biçimde açıklanamadığı için ayrı ayrı ele alınmalıdır.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:22

¹⁰⁸ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, (Çev: Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yay., 2012, s:65-71

2.1.1.2. Kökenler ya da Süreklilik ve Kopuş Dinamikleri

Küresel sistemik sürecin tarihi devamlılığıyla ilgili tartışmanın bir açıdan şimdinin özelliğini ve belirsizliğini daha iyi anlamak için bir referanslar çerçevesi oluşturacağını düşünen Friedman'a göre antropolojik açıdan 1500'lü yıllardan, yani modern sistemlerden önce de küresel bir sistemin varlığından söz edilebilir. "Bağlantı, takas, ticaret, sembolik olarak aracılık eden ticaret, birikebilen değerler, soyut refah, sermaye zinciri artan bir spesifiklik düzenini temsil eder." Friedman'a göre bu nitelikler modern tarih öncesinde de mevcuttur.¹⁰⁹ Sen'e göre de binlerce yıldan fazla bir zamandır küreselleşme seyahat, ticaret, göç, kültürel etkilerin yayılması ve ilgi ve anlayışın dağılımıyla (teknoloji ve bilim dahil) dünyanın gelişimine katkı sağlamıştır; üstelik sadece modern dönemin karakteristiği olan batıdan doğuya doğru bir akış olarak değil aynı zamanda ters yöne doğru da bir ilişki ve bağlantılılık durumu olarak. Örnek olarak Arap matematikçilerin Batılı bilimin gelişimindeki etkilerini verir.¹¹⁰

Küreselleşmenin kökenleri üzerindeki bu düşüncenin küreselleşme olgusunun anlaşılmasına katkı sağlamadığı gibi, mevcut tanımların çeşitliliğiyle birleşerek küreselleşmeyi adeta kültür ve tarihle özdeş bir kavrama dönüştürme tehlikesi vardır. Robertson ise küreselleşmenin açık bir şekilde geçtiğimiz yakın döneme gönderme yaptığını savunur.¹¹¹ Yakın dönem çok açık bir biçimde zamanın bölgelere ayrılması, Gregoryen takvimin ortak kabulü, ayarlanabilir yedi günlük hafta, uluslararası telgraf ve sinyal kodu gibi küresel düzenlemelerde kendini gösterir. Hatta sosyalizmin enternasyonalist amacının da bu olduğunu iddia eder Robertson: dünyayı tek bir bayrak altında birleştirmek.¹¹²

Küreselleşmenin tarih ve kültürler üstü bir boyuta taşınması eğilimi, iktisadi yönüyle ilgili genellemelerde, örneğin küreselleşme sürecini salt iktisadi bir birleşme süreci olarak gören eğilimin, kapitalistleşme ve kökenleriyle küreselleşmeyi bir tutan eğiliminde açıkça görülebilir. Bu son görüşe göre küreselleşme emperyalizmin diğer adı gibidir. Örneğin Lenin'in "Emperyalizm" çalışmasında 1895'te altı büyük Berlin bankasının Almanya'daki şube sayısının 16, 1900'de 21, 1911 yılında 104'e çıkmasını örnek vermesi gibi¹¹³ küreselleşme de 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan yoğunlaşma ve

¹⁰⁹ Jonathan Friedman, **Cultural Identity and Global Process**, London, Sage Publications, 1994, s:16-18

¹¹⁰ Amartya Sen, s:19-20

¹¹¹ Robertson, s:87

¹¹² Robertson, s:92-93

¹¹³ V.İ. Lenin, **Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması**, Çev: Cemal Süreya, Ankara: Sol Yayınları, 1998, s.39

yayıma eğilimine dönüşür. Dolayısıyla tarihsel uğraklar da dünya savaşları, çok-uluslu tekeller, dev bankalar vb. haline gelir.

Bu bakışın yetkin örneklerinde kökenler çok daha geri götürülür. Küreselleşmenin kapitalizmin yoğunlaşmasının belirli bir aşamasına tekabül etmesi olgusu, Giovanni Arrighi'ye göre, 15. yüzyıla kadar uzanan kapitalistleşme sürecinin de öncesinde varolan kapitalist dinamiklere kadar gitmektedir: gezgin tüccarlar ve ilkel sermaye akışı vb. Dolayısıyla sorun “feodalizmden kapitalizme olan değil, fakat dağınık kapitalist güçlerden yoğunlaşmış güçlere geçiş aşamasıdır.”¹¹⁴

Adda'ya göre de küreselleşme Akdeniz'de 1000 yıl önce başlayıp Coğrafi Keşifler ve sömürgecilikle en büyük ivmesini yakalayarak kapitalizmin gelişimine yol açan olaylardan sonra, kapitalizme özündeki uluslararasılıktan çok ulus-ötesi başarılarını yeniden kazandıran devletler yerine bütün sınırları, uluslar yerine bütün gelenekleri iştigal edip her şeyi sırf değer kanununa bağlamanın adıdır.¹¹⁵ Dolayısıyla denilebilir ki tarihin belirli dönemlerinde küreselleşme olgusu iniş ve çıkışlar göstererek ilerlemiştir. Fakat 20. yüzyılın son çeyreğindeki olgu, Adda'ya göre iktisadi ihtiyaçlar ve belirleyenlerle gelişen bir süreci ifade eder. “Küreselleşme her şeyden önce, özel sektör merkezli bütünleşme mantıklarının ürünüdür. Bunlar, hem özel hukuk alanının aktörleri tarafından hayata geçirildikleri gibi, hem de bu aktörlerin tabii oldukları devletlerin çıkarlarıyla kesişmezler.”¹¹⁶

İktisadi küreselleşme düşüncesi kökenlere ve küreselleşmenin özündeki dinamiklere dair yaptığı vurgu onu kaçınılmaz olarak emperyalizm düşüncesine yaklaştırmaktadır. Neo-klasik kuramda sermaye hareketleri üretim faktörüne bağlandığı için uluslar arası ticaretin rasyonalitesi, sermaye hareketsizliğine dayanmaktadır. Ancak dünya ekonomisinin yoğunlaşma ve büyüme ivmesi yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında o kadar hızlanmıştır ve bütünleşmeye başlamıştır ki Boukharin, Rudolf Hilferding, Kautsky, Lenin emperyalizmle özel olarak ilgilenmeye başlamıştır. Adda'ya göre bu süreçte “mutlak kur sabitliği üzerine kurulu altın ayar ölçüsü rejimiyle, uluslar arası borçlar ve doğrudan yatırımlar hiç olmadığı kadar hızlı bir biçimde gelişmişlerdi.”¹¹⁷ 20. yüzyılın küreselleşme karakteristiklerini tanımlamak için doğru fakat yetersiz bir yol. Emperyalizm düşüncesini küreselleşme açısından sonraki bölümde inceleyeceğiz. Sinemanın endüstriyel bir sanat olduğu göz önüne alınırsa böyle bir inceleme kaçınılmazdır. Fakat küreselleşmeyi sadece iktisadi bir

¹¹⁴ Giovanni Arrighi, **Uzun Yirminci Yüzyıl: Para, Güç ve Çağımızın Kökenleri**, Çev: Recep Boztemur, Ankara: İmge Yayınları, 2000, s.30

¹¹⁵ Jacques Adda, **Ekonominin Küreselleşmesi**, Çev: Sevgi İnceci, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.71

¹¹⁶ Adda, s.70

¹¹⁷ Adda, s.85

merkezileşme, yayılma ve yoğunlaşma süreci olarak görmemek gerekir, tanımlar bölümünde de değinildiği gibi o aynı zamanda kültürel ve sosyal bir akış, bağlantılılık ve harekettir.

Giddens'a göreyse küreselleşme ya da postmodern bir dönemin varlığından elbette söz edilebilirse de bunu modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir dönem olarak görmek daha uygundur.¹¹⁸ Ona göre evrimci tarih anlayışının “büyük anlatı”sını bozmak, ortada bir kaos olduğu ya da sonsuz sayıda farklı (idiosyncratic) “tarihler” yazılabileceği anlamına gelmez. Tarihsel geçişlerin belirli karakterleri tanımlanabilir ve haklarında genellemeler yapılabilir nitelikleri vardır ve onlar “belirli” olaylar ihtiva eder. Dolayısıyla küreselleşme tanımlanabilir, ayrımları ortaya konulabilir bir dönem olmasına karşın modernlikle arasında belirli süreksizlikler taşımaktadır. Nasıl geleneksel toplumlarla modern toplumlar arasında değişim hızı, değişim alanı, modern kurumların doğası (ulus-devlet, meta üretimi, ücretli emek ve yarattığı toplumsal biçimler, modern kent uzamı vb.) arasında bir ölçek ve niceliksel bir değişim varsa postmodern/küresel toplumda da benzer bir ayırım gözlemlenebilir.¹¹⁹

2.1.2. İktisadi Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm

2.1.2.1. İktisadi Küreselleşme

İktisadi küreselleşme olgusunu –çalışmamızı kökenlere dair bir araştırma süreci olarak sınırlamıyorsak- 20. yüzyılın temel karakteristiklerinden biri olan yakın dönem bir olgu, etkileri ve sonuçları bu yüzyıla damga vurmuş bir iktisadi büyüme ve hareketlilik süreci olarak görürsek Adda'nın tanımlaması bize bir başlangıç oluşturur.

“Ekonomik küreselleşme sanayileşmiş ülkelerde GATT çevresinde, özellikle Annecy ve Cenevre’de 1940’lar sonunda yapılan müzakerelerde ithalat tarifelerinin düşürülmesiyle yoğunlaşmış, Avrupa’da Ortak Pazar ve Gümrük Birliği, sonrasında ortaya çıkan bölgesel serbest ticaret anlaşmalarıyla (ALENA gibi) yayılmış ve nihayet IMF ve Dünya Bankası’nın borç krizi yönetimi çerçevesinde dayattıkları serbestleştirme politikalarıyla, gelişmekte olan ülkelere de yayılmıştır.”¹²⁰

Bu yayılma iki boyutta da entegrasyona ve dışlama eğilimine yol açarak büyümüştür. Adda’ya göre; uluslar arası ticaretin bölgesel olarak kutuplaşma eğilimi, Avrupa, Amerika ve Asya bölgelerinin kurulması, uluslar arası ticaretin ağırlık merkezinin Atlantik’ten Pasifik’e

¹¹⁸ Giddens, s:11

¹¹⁹ Giddens, s:13-14

¹²⁰ Adda, s.76

kayması, yani Kuzey Amerika ve Uzakdoğu'nun ayrıcalıklı ilişkilerinin yükselişi ve merkez-periferi arasındaki eylemlerin bölgeselleşmesi, yani, ABD için Latin Amerika, Japonya için Uzak Doğu ve Avrupa için Doğu Avrupa, Orta Doğu ve Afrika'nın özel etki alanı olarak bölgeselleşmesi iktisadi entegrasyonun en önemli ayaklarını oluşturmaktadır.¹²¹ Entegrasyon ve dışlama eğilimi toplumsal alanda örneğin, göç olgusunun legal ve illegal göç olarak canlanmasıyla birlikte gelişen yeni ırkçı duygular ve yabancı düşmanlığında kendisini gösterir. Bireyselleşme olgusunu cemaatler ve küçük sosyal adacıklarda hem manipüle eder hem de sakat bir şekilde gerçekleştirmiş olur. Klasik kariyerleri uluslar arası şirketlerin küresel düzeydeki geçerliliğine dönüştürerek evrenselleştirir, aynı zamanda "iş"i parçalayarak kalıcı ve sürekliliğe dayanan kariyerleri yok eder. Adda, temeldeki iktisadi birleşme-dışlama mekanizmasının yarattığı bölgeleri klasik sömürgeler olmasa da –Adda'nın sözüyle- doğrudan Lenin'in meşhur ettiği emperyalizm kavramıyla açıklar. "Sömürge imparatorluklarının ortadan kalkmasından sonra da kesinlikle yok olmayan bu emperyal mantığın yerini, çok daha dinamik olan, kapitalist dünya rekabetine entegre olma mantığı alır."¹²² Küreselleşmenin iktisadi ölçekle bağlantılı sosyal sonuçlarına yapılan bu kısa giriş Türk sinemasının yakın dönemi açısından son derece değerlidir. Göç, ulusal kimlik ve yeni ırkçılık, mikro ölçekli sosyal gruplarda oluşan yeni birey, işin parçalanması, süreksizlik ve güvensizlik doğrudan Yeni Türkiye Sineması tema havuzudur aslında. Türkiye Adda'nın sınıflamasıyla gelişmekte olan bir çevre ülke olarak entegrasyon ve dışlama dinamiklerinin yarattığı krizlerden fazlasıyla etkilenmiştir. Genel olarak çevre ülkeler bu entegrasyon ve dışlama dinamiğini acı tecrübelerle yaşamıştır. Sosyalizmin çözülüşü ve sonraki dönemin küreselleşme ve neo-liberal süreçleri Üçüncü Dünya hareketlerini, bağımsızlıkçı, sosyalizme meyleden ulusal kurtuluş hareketlerini, önce darbe ve provakasyonlarla sindirmiş, sonra kapitalist sisteme eklemleyerek yeni mikro devletçiklerde soğurmayı başarmıştır. Fakat daha önce bu devletlerin sosyalizmden arta kalan insan gücü dahil tüm varlıklarının yağmalanması, bunun için de sermayenin önündeki bütün engellerin kaldırılmasının bir zorunluluk olarak tüm dünyaya dayatılması, özellikle serbest piyasa ekonomisinin -soğuk savaş döneminden kalma bir alışkanlıkla- insan hakları ve demokrasinin bir mecburiyeti olarak sunulması çevre ülkelerin kaderine dönüşmüştür. Politik söylemde Üçüncü Dünya asimile olmaya, ulus devletler ise çözülmeye mahkum edildiler de denilebilir. Sömürgeciliğin tasfiyesinden 1990'lara kadar emperyalizm, bağımlı ülkelerde bir dereceye kadar özerk karar ve hareket alanına olanak tanıyordu, sosyalizm gerçekliğinin yarattığı çelişkiler uyarınca daha güçlü devletler ve buna

¹²¹ Adda, s.79-81

¹²² Adda, s:92

bağlı kalkınmacı ekonomiler, sosyal devletçilik vardı. Çözülüşle birlikte ulus devletlerin karar mekanizmaları emperyalizm için ayak bağı olmaya başladı, bu sebeple daha çok entegrasyon istendi, AB Türkiye’de bu entegrasyonu sağlayan katalizörlerden biridir. Ulus devletlerin bu çözülüşü aynı ülkelerde radikal milliyetçi, muhafazakar yükselişlere de zemin hazırlamıştır. Türkiye özelinde bu durumu örnekleyeceğiz. Fakat sinema açısından evrensel anlamda çok önemli sonuçları olmuştur bu sürecin. Bunlar, ulusal sinema tartışmalarının zayıflaması, yerli sinemanın başarı ölçütü olarak uluslar arası festivallere katılmak ve ödül almak gibi kriterlerin oluşmaya başlaması, yerel anlatıların ve karakterlerin giderek ya otantikleşmesi ya da silikleşmesi ve evrensel bir dil tutturmanın zorunluluğa dönüşmesi, sinemanın sektörel olarak hem üretimde hem dağıtımda hem de gösterimde küresel güçlerle işbirliği yapma zorunluluğunun doğması gibi yapısal gelişmelerdir.

İktisadi küreselleşme sonraki bölümde işleyeceğimiz belirsizlik, kaos ve postmodernizmle ilişkili olarak, mali sermayenin büyümesi ve yayılmasıyla da ilgili sonuçlar üretmektedir. Üretimin reel alanlarından bütünüyle soyutlanan bir ekonomik büyüme biçimi yaratan küresel finans kuruluşlarının egemenliği içindeki kapitalist sistem parayı sınırsız hızda transfer edebilen, dolaşıma sokabilen bir teknolojik gelişme rüzgarıyla birlikte mevcut sosyal ilişkiler alanını esneten, aşındıran ve belirsizleştiren bir etkiye sahiptir. Yeni zenginler paralarını yeni çağın belirsizliklerle dolu, tehlikeli ormanlarında en güvenli yol olan finans sektörüne yatırdıkça maddi gerçeklik de çürümeye yüz tutmaktadır. “Zenginler, artık toplumsal hizmetlere harcanma gereği duyulmayan tüm bu yeni gelirle elbette bir şeyler yapıyorlardı. Fakat bu gelir yeni fabrikalara gidiyor değil, aksine menkul kıymetler borsasına yatırılıyordu.”¹²³ Sermayenin üretici alanlardan uzaklaşıp karın daha çok olduğu spekülatif bir mali sermaye alanına kayması, üretim sürecinden, imalattan, teknolojiden ayırıp yüzer-gezer bir konuma girmesiyle ilk ve temel anlamında soyut olan para, herhangi bir tüketim nesnesine tekabül etmeyen, spekülatif, değişken bir duruma gelmiş, bir çeşit gösterilenini yitirmiş bir gösterene dönüşmüştür. “Derrida’nın belirttiği gibi, dünya çapında nesnesinden ayrılmış düşsel bir görüntüler geçidi içinde birbirlerine karşı aşık atan değer hayaletleri formunda.”¹²⁴ Fakat burada bir paradoks yatmaktadır. Finansal üretimin ve mali sermayenin giderek yoğunlaşması metaların hayatımızdaki rolünü azaltmamaktadır: sıcak paraya olan açlık meta fetişizmi ve tüketim çılgınlığıyla birlikte gerçekleşmektedir. Metaların rolü ile iktisadi yapının soyut ve yüzer-gezer yapısı, gerçeklik ve onun üretilme biçimi arasında derin bir uçurum oluşturmaktadır. Günümüze özgü bu durum yeni bir yabancılaşma biçimidir ve bütün bir

¹²³ Jameson, s.144

¹²⁴ Jameson, s. 149

sosyal yaşam bu açık şizofreniden etkilenmektedir. Teknolojinin ilerlemesi, iletişim ağlarının gelişmesi ile sermaye transferinin günümüzde uzam ve zamanı kaldıran hızı, anlık değişimlere izin verdiğinden ülkelerin ve insanların geleceği sürekli bir tehlike durumunu yaşamaktadır.

2.1.2.2. Neo-Liberalizm

Neo-liberalizm Avrupa’da refah toplumundan sonra gelen dönemin adıdır. Refah toplumu nasıl Sovyetler Birliği’nin varlığına bağlıysa neo-liberalizm de tek kutuplu dünyanın ekonomi-politiğidir. Çünkü Sovyet bloğu ve reel sosyalizmden etkilenen Üçüncü Dünyadaki ulusal kurtuluş hareketleri ile sermaye birikiminin coğrafi alanı sınırlanmakla kalmadı, büyük bir hammadde, üretici ve tüketici bloğu da kapitalist pazardan çekilmiş oldu. Sonuçta aşırı sermaye ağırlıkla emperyalist ülkeler arasında hareket etmeye başladı. Sosyal devlet uygulamalarına ayrılacak iktisadi kaynak da buradan doğmuştur. Bu gelişmenin 3. teknolojik devrimi yarattığını, otomasyondaki gelişmelerin üretim tekniklerini değiştirdiğini ve sanayi işçilerinden hizmet sektörüne, ağır sanayi kollarından finans sektörüne doğru bir geçişin yaşandığını söyleyebiliriz. Böylece 70’li yıllardaki krize kadar sürecek bir kapitalist gelişme dönemi başlamış oldu. İkinci Savaş sonrası yıkılan ve komünist direnişçilerin sempati kazandığı, Avrupa’da komünist tehdidin gerçek bir nitelik kazandığı dönemde Soğuk Savaş başlamış, yıkılan Avrupa, Marshall yardımlarıyla ayağa kaldırılmış, AB’ye dönüşecek AKÇT kurulmuş, NATO kurulmuş, Avrupa’da sosyal devlet uygulamaları ağırlık kazanmıştır. Fakat “refah toplumu” yanılmalı bir gerçeklik olarak kitlelerin yabancılaşmasını derinleştiren bir etken olmuştur. Debord’a göre refah toplumu döneminden önce patron işçiyi sadece proleter olarak görmektedir, onu sadece bir nesne olarak kabul eder, boş zamanları ve insani yönüyle görmez. Ama refah toplumunda boş zamanları ve tüketmesi gereken zamanları vardır. Guy Debord bu gelişmeye “meta hümanizmi”¹²⁵ der. Bir yanıyla tüketici-insan zorunlu ihtiyaçlarının değil, aldatıcı zenginliğin ve yanılmalıların tüketicisi haline gelmiştir. Neo-liberlizmin özelleştirmeler, kamu kaynaklarını yağmalama, ücretlerde keskin düşüşler, giderek şişen mali sistemin bedellerini “refah” yaşayanlara nasıl ödettiğinin ekonomik örneklerini oluşturuyor. 80’li yıllarda liberalizasyonla önceki dönemin sıkı para politikasının tam tersi bir uygulamaya geçildi, petrol gelirlerinin de artmasıyla birlikte eurodolar piyasası adı verilen büyük bir mali sermaye gücü ortaya çıktı. Fakat en önemlisi tüm dünyanın sevinç ya da öfke ile –fakat her zaman şaşkınlıkla- izlediği Berlin Duvarı’nın yıkılışı ve SSCB’nin

¹²⁵ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Çev: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 54

dağılması kesinti dönemini sonlandırarak, 20. yüzyılın başlarında bıraktığımız, iki savaşla meyvelerini toplayan saldırganlık döneminin açılışına tanık olmamızı sağladı. Özetle neler olmuştur? Önce Ortadoğu'ya sonra Balkan'lara saldırdılar; 90'ların başında Irak'a, 1999'da da Yugoslavya'ya bombalar yağdırıldı. Emperyalizmin SSCB'ye karşı ittifakı bugüne kadar henüz bozulmuş değil, sosyalizmden arta kalanları yağmalamak ve çözüluştürten sonra ortada kalan siyasi kadroları tasfiye etmek ve sosyalizm ideolojisini bitirebilmek için ortak hareket iddiasını sürdürmeleri gerekiyordu, Körfez Savaşı ve Balkanların parçalanışıyla bu iddia tescillendi. Yarım yüzyıl boyunca savaş görmemiş çağdaş Avrupa, Körfez ve Balkan müdahaleleri ile travma geçirmiş, tarihin tozlu sayfaları Batı'nın uygar dünyasının berrak bilincinde korku ve şokla birlikte yeniden açılmıştır (örneğin Srebrenitsa ya da Sabra ve Şatilla Katliamlarının Holocaust görüntülerini aklımıza getirelim). Tüm bu yıkım toplumsal düzlemde ve entelektüel çevrelerde tam bir şaşkınlıkla karşılandı. Sovyetler'in çözülüşü, ulusal kurtuluş hareketlerinin ani tasfiyesi ve kapitalistleşme sürecine eklemlenişi, sosyal hakların tasfiyesi ve hızlı iktisadi yoksullaşma, bu sürece eklemlenen şiddet sarmalı... "1990'lar dünya-sisteminde büyük bir politik belirsizlik, entelektüel bulanıklık ve dünya sisteminde yaygın bir toplumsal korku dönemidir."¹²⁶ Dolayısıyla 90'ların başlarındaki iyimserlik 90'lara damgasını vuracak bir istikrarsızlık, kriz ve kaosla birlikte yerini belirsizliğe, şiddete ve yabancılaşmaya bırakmıştır. Paul Krugman'a göre dünya ekonomisi 90'lı yıllara Sovyetlerin çözüldüğü yeni büyüme döneminin iyimserliğini parçalayan finansal krizlerle girmiştir. 1930'lu yılların Büyük Buhran dönemine ait bunalım ekonomisi bu krizlerle gündeme gelmiş, gelişmiş ülkeler bile para spekülâtorlerinden korkarak ekonomik durgunluğa katlanmak zorunda kaldığı bir yeni dönem başlamıştır.¹²⁷ Buna karşın neo-liberal ideolojide demokrasi ve özgürlük söylemiyle eklemlenmiş bir sınırsız serbest piyasa ekonomisi arzusu yapısal bir unsur olarak yerini korumuştur. Toplumsal tahayyülü sakatlayan en büyük unsurlardan biri de neo-liberal hegemonyadaki bu çelişkiler ve çarpıklıklardır.

2.1.2.3. Emek Gücü ve Örgütlülük

Küreselleşmenin en büyük sonuçlarından biri toplumsal hareketler ve sınıfların geleneksel rolleri ve işlevlerinde yarattığı değişimde ortaya çıkmıştır. Jameson'a göre, reel sosyalizmin çözülüşü öncesinden başlayan bir süreçle yeni düşünce akımları geleneksel sol ile

¹²⁶ Terence K. Hopkins, Immanuel Wallerstein, **Geçiş Çağı**, Çev: Ender Abadoğlu, Nuri Ersoy, Orhan Akalın, Yücel Kaya, İstanbul: Avesta Yay, 2000, s.288

¹²⁷ Paul Krugman, **Bunalım Ekonomisinin Geri Dönüşü**, Çev: Neşenur Domaniç, İstanbul: Literatür Yayınları, 2011, s:165

yeni sol arasındaki ayrımları silikleştirmekle kalmadı, ulusal kurtuluş hareketlerinin beslendiği devrici demokrasinin de altı oyuldu.¹²⁸ İşçi hareketleriyle birlikte bütün muhalif hareketlerde erime başladı, çünkü refah devleti uygulamaları şiddet ve hukuksuzluk uygulamalarına dönüştü, temel hak ve özgürlükler kısıtlandı, grev ve örgütlenmeye sınırlılıklar getirildi ve tabii ki ücretler düşürüldü ve genel bir yoksullaşma dönemi başladı. Solda işçi sınıfı siyaseti ya da kapitalizmin yıkılmasına gidilecek bir devrim-kopuş stratejisi yerini işçi sınıfının parçalanmasını veri alan bir “hücrelerde mücadele” stratejisine bıraktı. Poulantzas, Laclau ve Mouffe’un siyasal stratejilerine kaynaklık eden veriler orta sınıfın yaygınlaşması ve ideolojisinin de yaygınlık kazanması, hizmet sektörünün şişmesiydi. Strateji tek tek öznelerin kimliklerine ve bireysel varoluşlarına dayalı bir siyaset üretme biçimidir, yani atomizedir, sivil toplumdur. Temsili demokrasinin geçerliliğini yitirdiği düşünülmektedir, seçimlere katılma oranları da düşmüştür, o halde sivil toplum kuruluşlarında herkes kendi öznellikleriyle temsil edilebilmelidir. Ancak bu sosyallikler kendi iddialarını yasladığı teori içinde dahi tutarlılıkla varlık sürdürememektedir.

“1990’lı yılların ikinci yarısına geldiğimizde, aslında, fark üzerine kurulu olan bir dünyanın da postmoderne benzer veya ayrışıklığı içeren bir dünya olmadığını fark ediyoruz; çünkü her farklılığını ortaya koymaya çalışan grup (bunlar dini gruplar, etnik gruplar, feminist gruplar olsun, küçük azınlık gruplar olsun, ne olursa olsun, ama kendi farklılığıyla ortaya çıktığını söyleyen gruplar) aslında çok da modern bir şekilde tözsel bütünlüklerini pekiştirip sonuçta böyle homojenleşen bir mücadele biçimi ortaya koymaya başladı. Bu çok açık bir biçimde birçok alanda görüldü.”¹²⁹

Bu kimlik politikaları ve sivil toplumcu mücadele pratikleri Yeni Türkiye Sineması’nın politik film türlerindeki değişimi de göstermektedir. Politik sinema devrimci niteliklerini kaybetmiş, Güncelden çok tarihsel gerçeklerin açığa çıkarılması ve eleştirilmesine dönük bir politik sinema, adeta “toplumsal hafıza merkezi” gibi çalışmaya başlamıştır.

Emek gücü üzerinde ise daha çok tahakküm ve kar sağlamak için esnek üretim modelleri ortaya konuldu. Bununla birlikte birçok üretim ve teknoloji organizasyonu devreye sokulmuştur ve bu da daha çok yoksullaşma demektir. “Esnek üretim, mal zincirleri, taşeronlaştırma, tam zamanda üretim, toplam kalite yönetimi ve kalite çemberleri”¹³⁰ gibi yöntemlerle ücretleri baskılamamanın bir aracıdır. Geleneksel sınıflardaki ve toplumsal öbeklerdeki bu parçalanma ve erime durumu küreselleşmenin temel karakterlerinden birinin

¹²⁸ Aydemir Güler, **Son Kriz**, İstanbul: Yazılama Yayınları, 1998, s.172

¹²⁹ Akay, s. 85

¹³⁰ A. Doğan Güneşli, “Sivil Toplumculuğun Anatomisi”, **Gelenek**, Sayı:67, Eylül 2001, s.66

yankısı olarak da değerlendirilebilir. “Piyasanın görünmez eli”, aslında yoğunlaşmayla karakterize bir süreci merkezsizleştirmiştir.

“Küreselleşme” terimi hiç kimsenin, kapsamlı sonuçların sorumluluğunu yüklenmek şöyle dursun, denetim masasında bile oturmamış ve hiç kimsenin planlamadığı, kendi kendine ilerleyen ve dengesiz olduğu görülen süreçleri ifade eder. Biraz abartarak diyebiliriz ki “küreselleşme” terimi, kurumsallaştırılmış iktidarın “en yüksek düzey”i, yani egemen devlet tarafından yönetilen “esas olarak eş güdümlü” ülkenin üzerinde işleyen süreçlerin düzensiz doğasını ifade eder.”¹³¹

2.1.2.4. Küreselleşme ve Kültürel Emperyalizm

Kültürel emperyalizm öncelikle yerel, doğal ya da ulusal bir kültürün işgal edilmesi, emperyalist merkezlerde üretilen kültür ürünlerinin bu yerel, doğal ya da ulusal kültürleri yozlaştırmasıyla ilgili olarak kullanılmaktadır. Kültürel emperyalizm savunucuları “emperyalizme karşı çıkma” ile mevcut kültürü “korumaya çalışma” arasında belirsiz bir alanda hareket etmektedir. Tomlison küreselleşmenin tahakküme dayalı, bir yönü baskın bir karşılıklı akış süreci olduğunu kabul etse de mevcut kültürün doğallaştırılmasına karşı çıkar. “Doğal kültür” söylemi teorik olarak yanlış bir iddiada bulunmaktadır: yerel kültürlerin küresel kültüre göre otantikliğini vurgulamak kültürün bitki örtüsü gibi doğal bir olay olmadığını unutmak, çok daha temel olarak doğa ile kültür arasındaki farkı yok saymak demektir. Kültür insanlar tarafından üretilen bir şeydir, her ne kadar “doğalmışçasına” yaşansa da.¹³² Fakat yine de kültürün doğallığını reddetsek bile emperyalist merkezlerden yayılan metaların, formların ya da imgelerin yine emperyalizmin baskı ve zorla kurduğu tahakküm ilişkileri yoluyla yerel kültürlerle nüfuz ettiğini hala savunabiliriz. Tomlison kültürel emperyalizme karşı çıkan “korumacı” görüşlerin sıklıkla düştüğü bir tuzaktan bahsetmektedir. Bu kültürel emperyalizm karşıtı söylemde kültürel küreselleşme ile kültürdeki emperyalist yayılma süreci neredeyse eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple küreselleşme ve kimlik süreçlerinden bahsederken kültürel emperyalizme karşı mesafeli bir konumdan hareket edeceğim. Çünkü küreselleşme bir “baskın merkez”in yayılması/işgali olduğu kadar bir merkezsizleşme, yerel-mikro etkilerin evrenselleşmesi sürecidir.

Bununla birlikte medyanın, basın ve devasa eğlence endüstrisinin tekellerinin uluslar arası gücü kültürel emperyalizmi küreselleşmenin ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir.

¹³¹ Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev: Yavuz Alagon, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s.48

¹³² John Tomlison, **Kültürel Emperyalizm**, (Çev: Emrehan Zeybekoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s.:46

Medya emperyalizmi kültürel emperyalizm düşüncesinin en kapsamlı alanını oluşturmaktadır ve sinema, TV dizi ve programları, reklamlar gibi oldukça geniş alanları içine alır.

Tomlison kültürel emperyalizm analizlerinin medya çözümlerinde metin okumalarının ağırlıkta olduğunu belirterek sadece metinlerin, metin yapıları, içerikleri ve göstergelerinin anlaşılmasının medya emperyalizmini anlamaya yetmeyeceğini belirtir. Emperyalist metinler her zaman alımlandığı yerde nasıl okunduğuyla ilişkili olarak değerlendirilmelidir çünkü metinler sadece iktisadi bir veridir, bir kağıt parçasıdır, onlar okuduklarında anlam kazanırlar.¹³³ Dolayısıyla –sinema söz konusu olduğunda– “(Hollywood) kültürel ürünleri zaman, mekan ve halk içinde hareket eder, taşınır, onların maddi özellikleri ve dolaşım pratikleri disiplinler perspektiflerin karşımı olan bir yolda çözümlenmelidir, yoksa söylemin sınırlı düzenlerine itaat ederken değil (...)”¹³⁴ O halde kültürel emperyalizmi medya ürünleri üzerinden, ürünlerin ve imgelerin, hareketliliği, taşınması, yorumlanması ve günlük pratiklerde kullanılması üzerinden kısaca değerlendirelim. Kültürel emperyalizmin iktisadi tahakküm süreçleriyle birleşik ekonomi-politiğini aklımızda tutmaya devam edelim.

Tomlison’a göre, insanlar emperyalist merkezlerden gelen Vak Vak Amca, Dallas gibi metinleri ikirciksiz bir biçimde kabul etmezler, bu metinlerle kurdukları ilişki hiçbir zaman tek yönlü değildir, tahakküm kusursuz olamaz. Emperyalist merkezlerde üretilen imgeler ve mesajlar alıcılar tarafından hiçbir dolayım olmadan kabul edilen saf iletiler değildir. İnsanlar bu mesajlarla “müzakere eder”, metinleri kendi kültürlerinin dillerine dönüştürürler. Tomlison bu iddiasını Katz ve Liebes’in Dallas dizisi izleyicileriyle yaptığı araştırmaya (Mutual Aid in the Decoding of Dallas: Pre-liminary Notes from a Cross-Cultural Study) dayandırarak söyler. İzleyiciler metinleri kendi kültürünün kodlarıyla deşifre etmektedir.¹³⁵ “Dallas’ın dünya çapındaki popülerliği, tüketim kapitalizminin göz alıcı unsurlarını gözler önüne getirmesinden değil, anlatının melodramatik tabiatından ve bunun “hislerin trajik yapısına yönelik cazibesinden kaynaklanmaktadır.”¹³⁶ Buradan şu sonuç çıkar: Sıradan izleyiciler tüketim kültürüyle, güç ve iktidar ilişkileriyle ilgili mesajları doğrudan benimsemezler, onları müzakere etmede ve değerlendirmede sanılanın aksine hiç de cahil değildirler. Dünya-çapındaki yapımların başarısı, kültürel emperyalizm eleştirmenlerinin

¹³³ Tomlison, **Kültürel Emperyalizm**, s. 68-74

¹³⁴ Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, **Küresel Hollywood: ekonomi-politik** (Çev: Zahit Atam, Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinci), İstanbul, Doruk Yay., 2012, s:33

¹³⁵ Tomlison, **Kültürel Emperyalizm**, s. 78-81

¹³⁶ Tomlison, **Kültürel Emperyalizm**, s:82

savunduğu gibi sadece iktidar mekanizmalarının gücüyle açıklanamaz ve kültür ürünlerinin bir toplumu tek yönlü bir ilişki içinde şekillendirdiği tasavvur edilemez; en az bunlar kadar “evrensel hikayeleme tekniklerinden duyulan zevk”e bağlıdırlar.

“Küresel Hollywood” adlı çalışmanın yazarları için bu görüş Hollywood’un gücünün rasyonelleştirilmesinde kullanılan ana argümanlardan biridir. Bu tezlerde Hollywood’un başarısının farklı kültürlerden gelen ABD halklarının, nihayetinde ABD halkının, içsel ve geniş farklılaşması içinde şekillenen bir öyküleme sürecinden kaynaklandığı savunulur. “ABD’nin göçmen tarihi ve çağdaşlığı evrensel olarak geçerli bir sanatın yapılmasına neden olmaktadır” görüşünü savunurlar. Hollywood böylece kendi varoluş koşullarını kendi yerelliğinde estetize ederek evrenselliğe ulaşabilen bir üstün-türe dönüştürülmektedir. Devlet desteği almayarak, pazarın arzularına yanıt vererek, piyasa güçleri ve tüketici beklentilerinin doğrudan etkileriyle de şekillenerek ulusal kimliği temsil özelliklerini kaybetmiş ve herkes için geçerli bir anlatımsallığa kavuşmuştur.¹³⁷

Dramatik konvansiyonlar Hollywood tarafından inşa edilmemiştir elbette, Aristoteles’in Poetika’sında tanımlanmış, özellikle masal formunda ilkel bir halde kalıplaşmış, Brecht tarafından da çok erken bir tarihte köklü bir biçimde eleştirilmiş, bütün bir edebiyat ve sanat tarihine yayılmış ve geliştirilmiş dramatik yapılardır kullanılan. Ancak bu, Hollywood’un endüstriyel gücünü ve konvansiyonel anlatım biçiminde mükemmelleşen geleneğini yadsımamıza engel de olamaz. Yine de anlatımsal mükemmellikten duyulan zevk bu metinlerde iletilen mesajların yorumlanmasını, yerel kültürle etkileşim içinde dönüşmesini ve alımlayıcıların metinler ve mesajlarla tartışmasını engellememektedir. Bu sebeple Hollywood ve etkisinden bir kültürel emperyalizm alt başlığı olarak söz etmek için Hollywood filmleriyle birlikte onların Türkiye’de nasıl algılandıklarını, günlük hayat kültürüne dönüşümlerinin nasıl gerçekleştiğini çözümlmek gerekmektedir. Bu noktada bile belirli çekinceler koyulabilir. Örneğin Tomlison “insanların belli bir metin hakkında umumi bir ortamda söyleyecekleri –yani ampirik olarak belgelenebilecek şekil- ile o metni kendi ve sıradan ortamlarında gözlem ve müdahaleden uzak olarak “yaşayışları” arasında daima açık bir farklılık” olduğundan bahsetmektedir.¹³⁸ Bunun anlamı -insanların beyinlerine giremeyeceğimize göre- Hollywood ve diğer medyalardan iletilen mesajların giderek karmaşıklaşan, geniş anlamda kültürel akışlar ve günlük sıradan kültür içinde nasıl dolayımlandığını belirlemenin güçlüğüdür. Bir örnekle ilerleyelim: Christopher Nolan’ın

¹³⁷ **Küresel Hollywood**, s:31-32

¹³⁸ Tomlison, **Kültürel Emperyalizm**, s:83

yönettiği “Kara Şövalye Yükseliyor” (2012) filminin ABD’nin Colorado eyaleti başkenti Denver’deki bir galasında sinema salonunu basarak, 12 kişinin öldüğü, 50 kişinin yaralandığı bir katliam gerçekleştiren James Holmes isimli vatandaş kendisini Batman’in düşmanı Joker olarak tanıttı ve Joker gibi kırmızı saçları vardı. Filmdeki Bane karakterinin sistemi yıkmak için gerçekleştirdiği kaos eylemlerine benzer bir nedensiz şiddet eylemi gerçekleştirdi ve katliam başladığında Holmes’un ateş sesleri izleyiciler tarafından film efekti sanıldı, gerçek insanların öldüğü anlaşılana dek.¹³⁹ Matthew Vaughn’un yönettiği “Kick-Ass” (2010) süper kahramanlara özenip onlar gibi kostümler giyip hiçbir özel gücü olmamasına karşın insanların iyiliği için savaştan sıradan bir gencin hikayesini eğlenceli bir dille anlatıyordu. Dark Knight ABD’de 4404 salonda gösterime girmiş ve sadece açılış hafta sonunda 160 milyon dolar hasılat elde etmiştir. Türkiye’de gösterimde kaldığı 16 hafta boyunca toplam 8 milyon TL hasılat elde etmiştir.¹⁴⁰ Ayrıca bir ABD filminden etkilenecek şiddet eylemlerine girişmek (henüz) Türkiye’de pek olası görünmemektedir. Türkiye’de olan şudur: Kurtlar Vadisi dizisinin ana karakteri Süleyman Çakır dizide ölür. Gıyabında Türkiye çapında cenaze törenleri düzenlenir, yas tutulur, saygı duruşunda bulunulur, hatta daha ilginç Yeni Şafak’ın haberine göre bu durumu protesto eden İlahiyat Fakültesi öğrencileri Çakır’ın gündemde bu kadar kalmasından rahatsız olduklarını göstermek için cenaze namazı kılar. Türkiye’de tüm zamanların en çok gişe yapan filmleri arasında ilk 20’de yabancı bir film olarak bir tek Titanik bulunmaktadır. Bununla birlikte ilk 20’deki tüm Türk filmleri Hollywoodvaridir, ulusal ve yerel kimlikleri ne kadar temsil ettikleri tartışmalıdır. Dolayısıyla kültürel emperyalizm söylemlerinin medya boyutu göz önüne alınarak Yeni Sinemanın tartışılacağı bölümlerde Türkiye ve Hollywood’a dair bu kültürel kodların göz önünde bulundurulması oldukça önemlidir.

2.1.3. Küreselleşme, Aidiyet, Kimlik

Küreselleşme sürecinin karşılıklı bağları güçlendiren, insanları, imgeleri, eşyaları, ‘şeyleri’ birbiriyle bağlantılı (“karmaşık bağlantılılık”) hale getiren dinamikleri belki de sosyal çevremizi, ilişkilerimizi, duygusal ve bilişsel dünyamızı en güçlü ve yıkıcı bir biçimde

¹³⁹ ‘Joker İşi’ Katliam, Radikal, 21 Temmuz 2012,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1094824&CategoryID=81>

¹⁴⁰ The Dark Knight Rises gişe hasılat bilgileri için,

<http://www.imdb.com/title/tt1345836/business?ref =tt dt bus>, Türkiye gişeleri bilgileri için,

<http://www.sinematurk.com/film/44398-kara-sovalye-yukseliyor/>

kimliklere, kendimize dair tasavvur ettiğimiz öz-kimliğimize ya da başkalarına/ötekine dair kurgu ve tasarımlarımıza, etki etmiştir. Kimlik oluşum süreçleri ve kimlik tasavvurları bulunan yer ve köken duygusundan da beslenir, yani “ben kimim?” sorusuna kışkırtıcı bir biçimde “nereye aidim?” de eklenir. Bu sorular elbette insan düşüncesi kadar eski sorular, fakat küreselleşme dinamikleri kimlik oluşumlarını, dolayısıyla kimlik tanımlarını ve mekansal dönüşümler ve en soyut anlamıyla “yer”le kurulan ilişkiyle birlikte aidiyet duygusunu/varoluşunu köklü bir biçimde değiştirmektedir.

Küreselleşme süreci kimlikleri çözmekte, karakterleri aşındırmaktadır; dolaylı olarak varoluşumuzu tanımladığımız bağlamlar elimizden kayıp gitmektedir. Mekanla kurduğumuz ilişkinin de giderek soyutlaşması ve kopması bu yokluk hissini kalıcı ve sarsıcı kılmaktadır, çünkü düşüncede tasavvur ettiğimiz kimliklerimizin erimesi onu temsil etme biçimlerimizi çarpıklaştırmakla kalmamış, daha güçlü bir somutluk olarak mekanı da kişiliksizleştirmiş, sıradanlaştırmış, hatta yok-mekanlara dönüştürerek hayaletleştirmiştir. Bu kabusvari yorumların akademik çekiciliğine kapılmadan önce makro bir kimlik kurgusu olarak ulus-devletten ve modern kimliğin en büyük kaynağından ve Türkiye’ye özgü gelişiminden kısaca bahsederek küreselleşme, kimlik, aidiyet ve sinema dolaylılarını kurmaya başlayacağız.

2.1.3.1. Ulus-Devlet, Ulusal Kimlik

Küreselleşme düşüncesinde, neo-liberalizm, emperyalizm ya da yeni dünya düzeni - hangi disiplinler ve formel yaklaşımda olursa olsun- ulus-devletin rolünün azaldığı, kurumlarının eski güçlerini yitirdiği ya da köklü bir biçimde dönüşüme zorlandığı kabul edilir. Ulus-devlet bağlamının değişimi kaçınılmaz olarak ulus kimliklere dair kurguları da değiştirmiştir. Öncelikle küreselleşme ve ulus-devletin rolü üzerine Ohmae’nin üç başlıkta topladığı etkilere bakalım:

“İlk olarak bu köklü, politik olarak tanımlanmış üniteler katkı sağlamak şöyle dursun katkı sağlamak için özgürleştirilemez bile. Acı ironi, bütün ekonomik iyileşme/canlandırma endişesiyle yürütülen tüm çabaların şimdi tam tersi bir etkiye sahip olan kendi sınırları içinde uzanan bölgeler ve halklar üzerindeki ekonomik hakimiyetin geleneksel biçimlerini sürdürüyor olmasıdır. Bağımsızlığın dönüşümünün sancısı ekonomik başarı arzusunun imkansız hale getirir çünkü küresel ekonomik yatırımın ve bilginin akış yönünü değiştirerek sancılı ülkeleri cezalandırırlar. (...)

“İkincisi ve daha da önemlisi ulus devlet giderek artan nostaljik bir kurguya dönüşmektedir. Ekonomik yalanlar politik bir gereklilik olabilir. Özel ve kamusal sektör çalışanları için onlara tek bir ekonomik durumu/mevcudiyeti sunuyormuş gibi davranmak, açıkça

yanlış, inanılmaz ve var olmayan ortalamalar temelinde sunulan ekonomik politikaları savunmak açıkça küstah bir yalancılığa işaret etmektedir. (...)

Üçüncüsü, şu anda üretilen ve dünyanın her yerine ticareti yapılan ürünleri ve hizmetleri ve bunlardan sorumlu olan şirketleri incelediğinizde bunlara uygun ulusal etiketler yapıştırmak kolay bir iş değildir.”¹⁴¹

Ohmae'nin yaklaşımı tek boyutlu bir biçimde ulus-devletlerin serbest piyasa ekonomileri için ayak bağı olduğu iddiasını beslemektedir. Bu vb. görüşlerde “geleneksel ulus devletler küresel ekonomi içinde yapay, hatta başa çıkılması güç iş birimleri haline gelmiştir.” Ohmae gibi yazarlar için ulus-devlet yerine, gerçek işin yapıldığı “bölgesel ekonomileri düşünmeliyiz.” Bu pazarların sınırları ulus-devletlerin siyasi sınırları değil, küresel ekonominin doğal iş birimleri olma ölçütlerine sahip olup olmadıkları olmalıdır.¹⁴² Buradan şu sonuç çıkar: bir zamanlar modern devleti oluşturan ekonomik çıkar mekanizmaları bugün aynı devletin (ulus-devlet) “çözülmesine yol açmakta”, -Ohmae'nin dilinden de anlaşılacağı gibi- daha çok bu çıkar mekanizmaları tarafından “çözölmeye zorlanmaktadır.” Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ölkeler ekonomik olarak WBG (World Bank Group) ve IMF (International Monetary Fund), askeri olarak NATO (The North Atlantic Treaty Organization), siyasi kararlar ve dış politika açısından BM (UN – Birleşmiş Milletler) gibi uluslar arası kurumlara bağımlıdır. Küresel imparatorluk ABD'ye ve bu güce karşı birleşik Avrupa'yı organize eden Avrupa Birliği'ne ise birçok bakımdan bağımlıdır. Bütün bu bağımlılıklar düşünöldüğünde ulus-devlet en kaba ifadeyle bir karar ve organizasyon merci olarak ne kadar özerk bir kurum olarak kalabilir?

Bu bağımlılık/bağımsızlık eksenini Türkiye'nin kuruluş sürecinde de önemli bir rol oynamıştır, dolayısıyla sorun kökensele, hatta tarihsel süreç düşünöldüğünde yapısaldır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Düvel-i Muazzama etkilerini azaltmak için uyguladığı, belki başlarda denge politikası gereği, fakat daha sonra bir kurtuluş projesine dönüşen modernleşme projesi bağımlı/bağımsız ulus-devlet eksenini problemlili bir konuma taşımıştır. Osmanlı'nın batının ekonomik, teknolojik ve askeri üstyapı kurumlarını ithal etmeye dayanan modernleşme projesi Osmanlı'nın parçalanmasını engelleymemiştir. Serbest Ticaret Anlaşması (1838) ve Tanzimat Hareketi (1839) ile verilen imtiyazlar uyarınca ekonomik olarak yabancı sermayenin egemenliği altına girilmiştir. Gayrimüslimler güç kazanmış, saray otoritesini yitirmiştir. Emperyalist saldırganlığın parçaladığı İmparatorluk ufkunu “muasır

¹⁴¹ Kenichi Ohmae, **The End Of The Nation State**, içinde **Globalization Reader**, age, s.223-224

¹⁴² Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s. 29

medeniyetler seviyesi”ne dikmiş kadrolar tarafından modernleşmeyle birlikte bağımsız cumhuriyet projesi çerçevesinde kurtarılmıştır. Bu kurtarma ve bağımsız cumhuriyet ulusal kimliğin inşası ve bugüne uzanan yapısal sorunların da kökenlerini oluşturmaktadır.

Kemalist kadroların ulus-devlet ve ulusal kimlik oluşturma girişimleri her ne kadar Kurtuluş Savaşı’nın güçlü ideolojik etkisiyle dinamizm kazansa da Osmanlı’dan gelen geleneksel kültür ve yaşam biçimi, iktidar mekanizmalarının yarattığı bağımlılık ilişkileri ve yaşam tasavvurunun değiştirilmesi sancısız gerçekleşmemiştir. Takrir-i Sükun Kanunu’nun Şeyh Sait İsyanı etkisiyle meclisten geçmesi (1925) ve 1931’deki Parti kongresiyle tek parti sisteminin Türkiye Cumhuriyeti’nin siyasal biçimine dönüşmesi bu sancılı geçiş sürecinin bir sonucudur.¹⁴³ Batı kapitalizminin “muasır medeniyetler”le, bağımsız ya da sürdürülebilir bir bağımlılık ilişkisi çerçevesinde tesis edilmesi, kayıtsız şartsız milletin olan iktidarın merkezileşmesi, demokratik olan cumhuriyetin otoriterleşmesi, baskıcı çağdaşlaşma, tepeden inme modernleşme gibi çelişkili kavramları Türkiye’nin kuruluş dinamikleri haline getirdi. Osmanlı’nın ataerki ve otoriteye dayanan, toplumda hiyerarşiyi, cemaatçi yapıyı ve bu ‘ilahi’ düzene itaati örgütleyen zihniyeti Cumhuriyet projesine -dönüşüme uğramış bir şekilde eklemlenmiş oldu. Batı birçok açıdan model alındı fakat demokrasi muğlak bir terim olarak kaldı. Örneğin halkın çağdaşlaşması için Halk Evleri kuruldu: savaştan çıkmış bir topluma “özgüvenini kazandıracak, milliyetçi, pozitivist ve laik düşünceleri konferanslar, kurslar ve sergiler yoluyla yaymaya”¹⁴⁴ çalışan bir kurum. Kitlelerin bir ulus bilinci etrafında çağdaşlaşmasına dayalı bir kimlik, devlet eli ve desteğiyle “oluşturulmaya” çalışıldı. Bir kurgu olarak ulusal kimliğin oluşturulması Kemalizm eleştirilerinin odak noktasında yer alır. Ancak bu çelişki kesinlikle Türkiye’ye özgü değildir. Robertson 1870-1920 periyodunu modern küreselleşme dönemi olarak görmez. Türkiye Cumhuriyeti’nin de kuruluş evresi sayılabilecek bu dönemi yakın döneme özgü, evrensel olarak kabul edilmiş, geniş çapta uygulamalı ve politik ilgi ve koordinasyon genel sorunu olarak karakterize olan bir küreselleşme sürecinin modern dönemi değildir bu dönem. Daha çok “artan bir biçimde sıkışmış ve küreselleşmiş bir dünya bağlamı içinde, gelenek ve ulusal kimlik icat etmeye büyük önem verilen bir zaman”dır.¹⁴⁵ Dolayısıyla batılılaşan, modernleşmeyi bir modelleme/taklit programıyla uygulayan kültürler için bugün ne kadar “doğal” ya da “işgal altında” denilebilir? Yerli, doğal kültürün bir kurgunun parçası olması sadece gelişmekte olan

¹⁴³ Zürcher, s:257

¹⁴⁴ Zürcher, s:262

¹⁴⁵ Roland Robertson, **Globalization as a Problem?**, içinde, **The Globalization Reader**, Ed.: Frank J. Cecher, John Boli, Malden: Blackwell, 2008, s. 93

toplumlara özgü de değildir; Batılı soy ağacı kurgularındaki Antik Yunan, Roma, Hıristiyan feodal Avrupa sıralamasında da görülür. “Ezeli Batı” kurmacasının keyfi ve mitsel ama sözde bir süreklilik taşıyan yapma tarihi”dir bu Amin’e göre.¹⁴⁶ “Hıristiyanlık, tıpkı Hellenizm ve İslamiyet gibi, Doğu kökenlidir. Ama Batı onu kendine mal etmiştir. O kadar ki, halkın düşlerindeki Kutsal Aile’nin tüm bireyleri sarışındır... Öyle olsun.”¹⁴⁷ Dolayısıyla bütün kültürler aynı zamanda icat edilmişlerdir, özgünlük, kendine haslık, homojenlik neredeyse hiçbir zaman mümkün olmamıştır. Bu nitelik kültürün temel bir karakteristiğinden kaynaklanır:

“Kültür, farklılaşma etkinliği aracılığıyla olayların olasılıklarını manipüle eder. (...) Kültür, ayrımlar yapma etkinliğidir; sınıflandırma, ayırma, sınırlar çizme ve böylece insanları benzerlikle içsel olarak birleştiren ve farklılıkla dışsal olarak ayıran kategorilere bölme, farklı kategorilere ayrılan insanlara atfedilen davranış dizilerini farklılaştırma etkinliğidir.”¹⁴⁸

Dolayısıyla bütün bu kimlik kurma süreçleri moderniteye özgü bir nitelik de taşımaktadır ve neredeyse bütün kültürlerde karşılık bulan bir eğilimi temsil eder. Son kertede “uluslar; devlet seçkinleri, aydınlar ya da kapitalistler tarafından ‘inşa edilmiş’ ya da ‘şekillendirilmiş’tir. İskoç eteği ya da İngiliz taç giyme töreni gibi, birçok ‘icat edilmiş gelenek’ten oluşmuşlardır.”¹⁴⁹

“Batı kültürü ince bir yıldız olarak kaldı ve toplumu büyük çapta etkilemedi. Aslında yönetenler ile yönetilenler arasında büyük bir uçurum yaratıldı. Yönetilenler, tamamen ayrı bir dünyada yaşadıkları görülen yeni seçkinlerle hiçbir ortak nokta bulamıyorlardı. Bu seçkinler farklı giyiniyor ve anlayamadıkları bir dille konuşuyorlardı. Ve yönetenler gene de halkçı olduklarını iddia ediyorlardı. Bu yabancılaşma, 1930’lar boyunca artarak sürdü (...)”¹⁵⁰

O halde Türkiye’ye özgü çelişki nereden kaynaklanmaktadır? Ulus-devletin sönmülenmesi, ulusal kimliklerin aşınması, insanların yaşadıkları ülkeye dair beslediği aidiyet duygusunun çözülmesi ya da karşı bir eğilim olarak aşırı milliyetçi duyguların artması gibi küreselleşmenin etkileri neden Türkiye’ye özgü bir biçim almaktadır? Türk olmak aynı anda neden hem bir gurur hem de bir utanç kaynağı? Bütün bu modernleşme pratikleri yüzlerce

¹⁴⁶ Samir Amin, **Avrupamerkezcilik**, Bir İdeolojinin Eleştirisi (Çev: Mehmet Sert), İstanbul: Ayrıntı Yayınlar, 1993,s:98

¹⁴⁷ Amin, age, s:180

¹⁴⁸ Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s:45-46

¹⁴⁹ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:140-141

¹⁵⁰ Ahmad, s.112

yilda oluşmuş bir geleneksel kültürün izlerini ne ölçüde silebildi ya da nasıl bir dönüşüme yol açtı?

En çok ifade edilen neden modernleşmenin Batı'daki içsel dinamiklerinden yoksunluğu, Osmanlı İmparatorluğu'nda düşüncede Aydınlanma, dinde reform, sanatta Rönesans, iktisadi yapıda kapitalistleşme, üretimde endüstriyalizm, mekansal olarak kentleşme, zamansal algıda hız, askeri yönden merkezileşme ve artan teknoloji kullanımı gibi faktörlerin hiçbiri “organik” bir gelişim süreci yaşanmadan, üstelik daha çok bu gelişimlerden kaynaklanan üst yapısal kurumlar taklit edilerek yaşanmaya başlamıştır. Friedman'a göre “batılı olma” geleneksel toplumlar için batılı ülkelerden oldukça farklı anlamlarda kullanılmaktadır.

“(…) Çekimi ne olursa olsun, batılılaşmanın geleneksel toplumlar için, zaten ticarileşmiş toplumlardan çok daha farklı bir anlamı vardı. Farklılık batılı yaşam tarzı ve değerlerinin modern olmak için ulaşılması gereken hedefler gibi taklit edilmesiyle örneklenir ve yerel stratejiler kargo kültü* ve diğer inanışları kapsar.”¹⁵¹

Batıyı kozmik bir güç, büyüsel, tanrısal bir güç gibi görmekten çok isyanlar, açlık, yıkım, savaşlar gibi acı tecrübelerle modellemeye çalışan geri kalmış ya da geç modernleşmiş toplumlar için kargo kültürünü ya da diğer “inanışlar”ı savunmak zordur. Üstelik taklitçilik görüşü Kemalizm'in laiklik yönündeki reformları, yeni cumhuriyette eğitime verilen önemi, İzmir İktisat Kongresi ile (1923) alınan kararlarla kapitalist bir ekonomik altyapının kurulmaya başlaması gibi Cumhuriyet Dönemi politikaları örnek gösterilerek eleştirilebilir. Aynı zamanda Batı'daki gelişimlerin özsel olarak “organik” diğerlerinin “suni” olduğu görüşü açıkça Avrupa-merkezcidir ve Avrupa kimliğinin de yapay bir birliğe dayandığı unutulmamalıdır. Türkiye'deki sorun Türkiye'nin kuruluş biçiminden kaynaklanan zorluklardan kaynaklanmaktadır. T.C. bir büyük, yıkıcı savaş sonucunda, azınlıkların isyanları ve denge politikası çerçevesinde ilişki kurduğu devletlerce işgal edilerek parçalanmış bir imparatorluğun travmatik mirası devralınarak kurulmuştur. Tehdit ve düşman algısı ulusal kimliğimizin başat unsurlarından biridir. Yıkılma, yok olma, ayrılıkçı bölünme, dış mihraklar, düşmanlar, iç düşmanlar gibi temalar bu nevrotik zihnin uyarıcılarıdır. Dolayısıyla kurucu ideoloji ve pratikler daha henüz başlarda hegemoniktir. “Kemalizm, farklı söylemsel oluşumları kendisine eklemlenmeyi başardığı ve kendi alternatiflerinin bile ona

* Kargo kültü bir kültürün teknikleri ve biçimleriyle karşılaşmanın şokunun da etkisiyle o kültürü metafizik bir yücelik gibi görüp onun biçimlerini bir din gibi taklit etmek anlamında kullanılır: bambu ağaçlardan uçak yapan yerliler gibi.

¹⁵¹ Jonathan Friedman, **Cultural Identity and Global Process**, s:31-32

referansla söylemsel birliklerini kurmaları anlamında hegemoniktir.”¹⁵² Dolayısıyla ortada “komünizm gelecekse onu da biz getiririz” diyecek kadar güvensiz, paranoyak, halkı hem yücelten hem de alttan alta bir tehdit unsuru olarak gören bir zihniyet ortaya çıkmıştır. Bu ikili doğa hem toplumsal zihinsel yapımızın şizofrenik doğasının kökenidir hem de iktidarı, yönetici seçkinleri ve toplumsal yapıları merkez-çevre, biz-onlar, ben-öteki, dost-düşman olarak ikiye ayıran bir şiddet/nefret söyleminin merkezi bir rol oynamasına yol açmıştır.

“Moderniteye, taşranın farklılıklarını anlayıp tanımaktan ve siyasal süreçlere dahil etmektense onun modern benlik, homojen ve organik bir ulus inşası yolunda dönüştürülmesi yoluyla ulaşılacağını varsayan Cumhuriyet kadroları, taşranın sahip olduğu kültürel çeşitliliği, ‘çağdaşlaşma’ projeleri önünde bir engel, devletin egemen ve ayrıcalıklı olma konumunu sarsacak bir tehdit olarak yorumladılar. Taşranın ehlileştirilmesine yönelik bu politikalar, paradoksal olarak merkez-çevre kutuplaşmasını Türk siyasasının asli unsuru durumuna getirmiştir.”¹⁵³

Halbuki modern-ulus-kimlik ne kadar bir kurgu olursa olsun özel, belirli bir zamana ve yerelliğe bağlı insanlar tarafından paylaşılan, “devamlılık, ortak anılar ve ortak bir kader” anlamında duygu ve değerler içeren daha derin kolektif bir kimlik duygusundan beslenmek zorunda(dır).”¹⁵⁴ Merkezi iktidarın bu derin kolektif kimliği köklü bir şekilde reddeden politikaları, merkez-çevre dikotomisi ile birlikte sürekli düşman algısı, şiddet/nefret söylemi, yüceltme ve aşağılama dinamiğini kimliğin yapısal parçası haline getirmiştir. Dolayısıyla her küreselleşme hareketi, içeriden ya da dışarıdan olsun her küresel etki, hem ulusal kimliğin bu nevrotik doğasını kaşımakta, yani çoğu zaman aynı anda işleyen bir aşırı sahiplenme ve aşağılama isteği doğurmakta hem de merkez-çevre, ben-öteki, biz-düşman kutuplaşmasına ivme kazandırmaktadır. Türkiye’de siyasal ve toplumsal süreçlere ve kültürel eğilimlere 90’lı yıllardan bugüne damga vuran paradigmalardan biri de budur.

2.1.3.2. Küreselleşme ve Kimlik Dönüşümleri

Niezen’e göre, bilim ve teknolojinin gelişimiyle hız ve bağlantılılık küreselleşmenin ilk akla gelen teknoloji temelli yorumunu oluşturur. Küresel bir finans sistemi oluşturan ve Amerikan pop kültürünü dünyanın dört bir yanına taşıyan da bu altyapıdır. Bu bağlantılılık eşsiz bir dile ve hayat tarzına sahip olan belirli insan topluluklarını geniş bir insanlık süreci

¹⁵² Nur Betül Çelik, Söylem Kuramları, **Hegemonya Kavramı ve Kemalizm**, Ankara: Doğu Batı, sayı:8, 1999, sf:39

¹⁵³ Alper Kaliber, “Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt:3 Modernleşme ve Batıcılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, sf:111

¹⁵⁴ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, age, s:141

içinde asimile etmektedir. Bu süreçte sosyal otonominin ve bireysel ifadenin değişen olasılıklarını temsil etme kapasitemizde sınırsız bir genişleme olur. Bu anlamda küreselleşme kültür konseptine, kimliği ve hayat tarzını oluşturan soyutluklar potborisine çok benzemektedir.¹⁵⁵ Niezen'in dikkat çektiği olgu aynı zamanda kimliklerin benzeşmesi, homojenleşmesi, Bauman'dan aktardığımız "farklılıklar oluşturma" anlamında kültür dediğimiz şeyin de giderek sönümlenmesi anlamına gelmektedir. Kimlikler artık insanların varoluşlarını tanımlamada bir ayırıcı unsur olmaktan çıkmaktadır ya da buna zorlanmaktadır. Ayrıca bu süreç hiçbir zaman tek taraflı işlememektedir. Niezen'e göre küreselleşme sadece küreselleştirici güçlerin çözümlenmesiyle kavranılamaz, küreselleşmeyi kontrol etmeye ya da ona direnmeye çalışan güçlerle birlikte anlaşılmalıdır. Bu sebeple farklı kimliklerin önemli olduğu bir dünya yaratmaya çalışmak küresel tahakküme karşı yerel topluluklar ve mikro ulusların savunulması, mikrokozmos desteklerin yaratılmasıyla gerçekleşecektir. Bu kaos ve kesinlik arasında, yerel ve evrensel arasında bir ahlaki bekçilik yaparak gerçekleşecektir. Biz ve onlar, ait olanlar ve olmayanlar arasında sarsılmaz bir duvar çekmek sürecidir bu.¹⁵⁶ Böylelikle küreselleşme süreci insan topluluklarının kimliği üzerinde ikili bir etkiye sahip olduğu söylenebilir; ortak duyuş, anlayış, görüşe dayanan derin ve genel kolektif kimliklere dair asimile edici bir etki ile onları daha küçük topluluklar olarak birleşmeye, yeni mikro evrenler kurmaya ve direnmeye kışkırtan başka bir etki.

Bu ikili etkinin sonucu köksüzlük ve bir tarih ve geçmiş duygusundan yoksunluk, belleksizlik olarak vuku buluyor. Geleneksel unsurlarını eskitmiş, kökenlerini kaybetmiş, kolektif karakterini yitirmiş yeni kimlik süreçleri de bu sürecin bir parçasıdır. Küreselleşme insanlarla ait olunan yer/mekan (local) arasındaki bağı esnettikçe, kimlikler küresel imgeler, ürünler, mesajlar ve diğer başka iletilerce işgal edilip kendine özgü karakterinden soyulduka aidiyet duygusu da çözülmektedir. Appadurai'ye göre kültürümüzün bu unsuru Deleuze ve Guattari'nin açıkça işaret ettiği gibi şizomik, hatta şizofreniktir. Teknolojinin de yardımıyla gelişen bütün bu benzeşme ve diğer taraftan yabancılaşma, bireyler ve gruplar arasındaki psikolojik mesafenin artması başka hangi anlama gelebilir?¹⁵⁷

Tomlison bu anlamda çok daha iyimser bir yorumla, küreselleşmenin bu etkilerinin bir kozmopolitizm olasılığı doğurduğundan bahseder. "Dünya vatandaşı" olmak, (...) etrafımızı çevreleyen yerelliğe ilişkin konularla sınırlı olmayan, ancak küresel aidiyeti,

¹⁵⁵ Roland Niezen, **A World Beyond Difference: Cultural Identity In The Age Of Globalization**, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, s:35-36

¹⁵⁶ Niezen, **age**, s:3-4

¹⁵⁷ Appadurai, **age**, s:28-29

katılımı ve sorumluluğu da içeren ve bu genel konuları gündelik yaşam pratikleriyle birleştirebilen kültürel bir tavra sahip olmak demektir.”¹⁵⁸

Appadurai ise küresel etkilerin yerelin diline dönüştürülmesinden bahsederek homojenleşmeye karşı çıkar.

“Kültürün küreselleşmesi homojenleşmesiyle aynı değildir fakat küreselleşme homojenleşmenin çeşitli araçlarının kullanımı da içerir (silahlanma, reklam teknikleri, dil hakimiyetleri ve kıyafet tarzları) ve bunlar sadece ulusal egemenlik, serbest girişim ve devletin giderek artan hassasiyette bir rol oynadığı köktencilik heterojen diyalogları olarak iade edilecek yerel politik ve kültürel ekonomilere absorbe edilir.”¹⁵⁹

Fakat küresel etkilerin yerel kültürün diline dönüştürülme süreci hiçbir zaman karşılıklı etkilerin eşitliği ve tarafsızlığı bağlamında gerçekleşmez, hatta küresel ürünlerin tüketilmesini kolaylaştıran, bu anlamda üreticilerin pazarlama ve reklam tekniklerine de yansıyan bir küresel politikaya da gönderme yapar. CocaCola reklamlarının geleneksel, orta sınıf, geniş Türk ailesinin akşam yemeğinde içildiği reklamlarda olduğu gibi artık küresel akış ne homojenizedir ne de artık yerel kendi gerçekliğini koruyabilmektedir. Sonuçta aidiyet duygusu ve ben kimliği küresel etkilere karşı bir çeşit ‘biz’ otantizmi içinde çözünmekte ve yabancılaşmaktadır.

Kimlik dönüşümlerinin ikinci önemli bağlamını hem yer, mahal (local) anlamıyla hem de yaşanılan somut ortam anlamıyla mekanın dönüşümleri oluşturur ve kimlik ve aidiyet duygusundaki değişimleri kapsar. Öncü ve Weyland’a göre ortak temanın “dünya yüzeyinde sermaye, ticaret, nüfus, tüketim malları, kültür ürünleri vb. akışkanlığının ve dolaşımının giderek hızlanması, artması ve çeşitlenmesi” olduğu küreselleşme sürecini ifade eden kuramlardaki ana terimlerin “zaman mekan sıkışması” (Harvey), zaman-mekan ayrışması (Giddens), “mekan kesişmeleri (Appadurai) gibi ifadelerin hepsinde, “mekan” anahtar bir sözcüktür.¹⁶⁰ Yeni kimlik süreçlerini tanımlamada “mekanın dönüşümleri” ve “mekan duygusu” oldukça önemlidir.

Yeni kent kültürünün küresel dönemi Friedman’a göre ikili bir süreci ifade etmektedir. Sermayenin merkezileşmesi ana dinamiğinde büyüyen modern kentlere karşı yeni küresel sermayenin şekillendirdiği merkezsiz yapıda sermaye merkezden kaçarak belirli çevre

¹⁵⁸ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s: 249

¹⁵⁹ Appadurai, **age**, s:41-42

¹⁶⁰ Ayşe Öncü, Petra Weyland, **Mekan, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler**, (Çev: Leyla Şimşek, Nilgün Uygun), İstanbul: İletişim Yay., s:13-14

bölgelere ihraç edilerek parçalı, düzensiz bir yapı, farklı bölgelerde zenginleşmeyi ve pahalılaşmayı yaratır. “Yeni, küçük ve hızla gelişen merkezler, “merkezi üretim”le yarışarak hayatta kalır ve neticede merkezin giderek kendi ihraç ettiği sermayenin ürününün müşterisi haline geldiği bir duruma yol açar.” Merkezde karmaşık ve istikrarsız bir gerileme süreci yaşanır. Bu süreçte bir zamanlar endüstriyel sermayeden gelen kaynaklardan gelişen kent, merkezsizleşme sürecinde daralan kaynakları emlak, borsa, sanat, lüks tüketim maddesi gibi daha ticari projelere yatırır. Bu evre paradoksaldır çünkü bir taraftan endüstrisizleşmeyi diğer taraftan burjuvalaşmayı besler, bir tarafta yoksulluk giderek artar diğer tarafta yeni bir zengin kuşak oluşur, bir yanda varoşlar büyür, diğer tarafta yuppiler.¹⁶¹

İstanbul bu değişimin belki de en belirgin örneklerinden biridir. Örneğin, Beykoz Tekel İçki Fabrikası, Deri Kundura Fabrikası, Şişecam Fabrikası ile binlerce kişiyi istihdam eden bir semtti. 2000’li yıllarda bütün fabrikalar kapatıldı, çalışanları ya tamamen işten çıkarıldı ya da Trakya ve Anadolu’daki tesislerde çalışmak zorunda bırakıldılar. Deri Kundura Fabrikası film platosuna dönüştü, diğer iki fabrika turistik tesislere dönüştürülmek için bekletiliyor. Bu endüstrisizleşme ve merkezin sönümlenmesinin en elle tutulur örneklerinden biri. Friedman’ın ikiliği Beykoz özelinde de kendisini gösteriyor. Bir tarafta işlerini kaybedenlerin ve giderek yoksullaşan kesimin oluşturduğu varoşlar, diğer tarafta TV endüstrisinin ya da finans sektörünün yükselen yıldızlarının ikamet ettiği Acarkent ve Beykoz Konakları gibi mega-villa kentler.

İstanbul geneline yayılan bu endüstrisizleşme süreci kentsel alanların sadece yaşam, tüketim ve dolaşım merkezlerine dönüşmesine yol açıyor. Üretim merkezlerinin yerini alan küçük ticari işletmeler -lokanta, alış-veriş mağazaları, barlar, dükkanlar, kafeler, daha kıyılarda küçük atölyeler vb.- yeni kentlinin toplanma, eğlenme ve tüketme alanları devasa AVM’ler, kenti bir ağ gibi kaplayan karmaşık ulaşım sistemleri –yollar, otoyollar, raylı sistemler, metro ve tramway hatları vb.- ve üst üste dizilmiş sitelerden oluşan yeni bir kent. İstanbul sınırlarına doğru genişleyen yeni yaşam alanlarını düşündüğümüzde İstanbul’un da giderek merkez-çevre kutuplaşması dışında, çok farklı merkezlerden oluşan ve dikeyden çok yatay hareketlerle büyüyen, parçalı bir kentsel yapıya doğru evrildiğini söyleyebiliriz. Aslanoğlu bu parçalanma ve yabancılaşmanın sermayenin yeni beklentileriyle olan ilişkisine de değinir. Hızlı bilgi akışı ve iletişim ihtiyacı, finans sisteminin önem kazanması, küresel kent sistemini oluşturan en büyük etmenler olarak görülür. Bu noktada sermayeyi çekme

¹⁶¹ Jonathan Friedman, **Cultural Identity and Global Process**, s:160

çabasının kentin yapısını “farklılıklara oynayarak” nasıl değiştirdiğine değinir. Bu fark yaratma çabası kentin yapısını değiştirerek parçalanmayı getirmektedir. “Parçalama, ilerleme kurgusunun bozulması, kolaj ve eklektizm bugünün mimari pratiğini oluşturmaktadır.”¹⁶²

Friedman örneği dışında küreselleşmenin mekansal dönüşümlerinin farklı bir yönde ancak kültürümüzün genlerine işleyen çok daha önemli bir bağlamı vardır. Anthony Giddens’a göre bu nitelik modernliğin de öz niteliklerinden biridir, çünkü Giddens bir postmodern dönemden çok modernliğin radikalleştiği bir evrede yaşadığımızdan bahseder.

“Modernlik yapısal olarak küreselleştiricidir. (...) Zaman-uzam uzaklaşmasının kavramsal çerçevesi dikkatimizi yerel katılımlar (birliktelik ortamları) ve uzak etkileşim (mevcudiyet ve namevcudiyet arası bağlantılar) arasındaki karmaşık ilişkilere yöneltir. Modern dönemde zaman-uzam uzaklaşması düzeyi, önceki bütün dönemlerden daha yüksektir. Yerel ve uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkiler de buna uygun olarak “esnerler.” Küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret eder; farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak yerküre yüzeyinde şebekeleşir.”¹⁶³

Giddens’a göre zaman ve uzamın ilişkilendirilmesi sorunu, toplumsal düzen sorununun özünü oluşturmaktadır, yani “herkesi herkesle karşı karşıya getiren çıkar farklılıkları” ortaya çıktığında sistemi neyin bir araya getireceği sorunu.¹⁶⁴ Giddens’a göre modern öncesi toplumlarda zaman bulunulan yere bağlıdır ve sıklıkla değişkendir. “Ne zaman” evrensel olarak “nerede” ile ilişkisi içerisinde tanımlanabilmektedir. Mekanik saatin icadı, günün dilimlerinin ve “boş zaman”ın belirlenmesinde büyük rol oynayarak zamanın yerle olan ilişkisinden soyutlanmasında önemli bir aşama sağladı. (Giddens 19. yüzyılın sonunda bile aynı devletin değişik bölümlerinde farklı zamanların olduğuna dikkat çeker). Zamanın bu boşaltılması “uzamın da boşaltılmasının ön koşuluna dönüşür, uzam da bulunulan yerden ayrılır. Modernlik öncesi toplumlarda uzam ve yöre yaygın olarak çakışmaktadır, yaşamın uzamsal boyutları mevcudiyetle, yerel etkinlikle belirlenmektedir çünkü. Modernlik bu yüz yüze etkileşimi ortadan kaldırarak namevcut (absent) kişiler arası ilişkileri geliştirir ve uzamı yöreden koparır, böylelikle mekan giderek düşselleşmektedir.”¹⁶⁵ Bu zaman-mekan uzaklaşması aidiyet durumunu bütünüyle değiştiren bir yerinden çıkarma dinamikmi yaratır. Zaman ve uzamın standart, “boş” boyutlar haline gelmesi, toplumsal etkiliğin “mevcudiyet” bağlamları içine yerleştirilmişliğini ortadan kaldırır. Böylece yerel alışkanlık ve deneyimlerin

¹⁶² Rana.A. Aslanoğlu, **Kent, Kimlik, Küreselleşme**, Bursa: Ezgi Kitabevi, 2000, s:120

¹⁶³ Giddens, s: 60

¹⁶⁴ Giddens, s:19

¹⁶⁵ Giddens, s:22-23

kısıtlamalardan kurtulup yayılması söz konusudur.¹⁶⁶ Bu olgu Türkiye Sinemasında son dönemde artan taşra eğilimli filmlerin en büyük nedenlerinden biridir. Öncelikle politik bir kaçış mekanı, nostaljik bir kurgu olarak taşra, diğer yandan olgusal olarak taşranın yayılması ve evrenselleşmesi, merkeze olan etkilerinin yerinden çıkarma düzenekleriyle birlikte artması ve yeni bir ilgi merkezine dönüşmesi bu etkilerin bağlamını oluşturur.

Giddens bu noktadan yola çıkarak yerinden çıkarma düzeneklerini simgesel işaretlerin (para) ve uzmanlık sistemlerinin (modern hayatı organize eden, teknik beceriye dayalı profesyonel meslekler ve kurumlar) incelenmesine geçer ve bu düzeneklerin güvene bağımlı doğasının nasıl soyut sistemler özelinde yoğunlaştığını gösterir. Tomlison “Küreselleşme ve Kültür” çalışmasının bir bölümünü Giddens’in bu tezlerinin kültürel sonuçları üzerine ayırmıştır. Tomlison’a göre küresel kültürün en büyük belirleyenlerinden biri kendi karmaşık bağlantılılık teziyle de birleştirdiği bu mekanın yöreden ayrılması olgusudur. Yüz yüze mevcudiyetlere dayalı yerelden farklı olarak uzak mesafeler arası iletişim, ulaşım ve dolaşımın yeni teknoloji ve araçlarla gerçekleştirilmesi mekanı yerden koparmaktadır. “Mahaldeki fantazmalar uzaktaki toplumsal güç ve süreçlerin etkileridir, “hayaletvari mevcudiyetler”dir.” Modernliği küresel kılan en büyük özellik bu mekanın düşselleşmesidir.¹⁶⁷ Uçağın zamanı sıkıştıran ancak kültürler arasındaki mesafeyi kapatmayan yapısı, telefon görüşmelerinin, Skype benzeri programlarla yapılan görüntülü konuşmaların, web üzerinde gerçekleştirilen sohbetlerin mevcudiyetimiz ile fiziksel ortamımız arasındaki ilişkiyi esnetmesi, yaşadığımız mekanları düşselleştirmesi ve “hayaletvari mevcudiyetlere” dönüştürmesi olgunun sadece teknoloji temelli yorumunu oluşturur. Christina Turner’ın Japon kadın işçilerle yaptığı bir çalışmayı aktaran Tomlison, iş mekanından hiç ayrılmamalarına rağmen işçilerin nasıl “bir bütün olarak dünya bilinci” geliştirdiklerini gösterir.¹⁶⁸ Bu duygu aidiyet kurgularımızın geleneksel rollerindeki aşınmanın çok daha temel bir olgu, kültür konseptinin yapısal bir ögesi haline geldiğini göstermektedir.

Kentsel mekanların giderek yerle, kimlikle ve aidiyet duygusu beslediğimiz çevreyle olan ilişkisini kaybetmesi tek boyutlu bir süreç değildir, kendi karşı dinamiğiyle birlikte düşünülmelidir. “Kent merkezindeki binaların yüksek, kişilik dışı kümeler biçimindeki görüntüsünün sık sık modernlik manzarasının bir özetiymiş gibi sunulması bir hatadır. Aynı biçimde karakteristik olan diğer bir nokta ise göreceli olarak küçük ve içten yerlerin yeniden

¹⁶⁶ Giddens, s:24

¹⁶⁷ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:78-79

¹⁶⁸ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:49

yaratımıdır.”¹⁶⁹ Yine benzer bir durum yerinden çıkarma düzenekleri söz konusu olduğunda da geçerlidir. Yerinden çıkarmanın olduğu yerde yeniden yerleştirme (reembedding) pratikleri gelişmektedir, çünkü insanın evde olma, kendisini evde hissetme ihtiyacı bakidir (Marshall Berman). Yeni Türkiye Sineması’nı da bu bağlamda okuyacağız ve bir yeniden yerleştirme çabası olarak yorumlayacağız.

Bu hayaletvari mevcudiyetler fikri Asuman Suner’in Türkiye Sineması’na dair tezi “Hayalet Ev” fikrini hatırlatmaktadır. Ancak Suner’de “Hayalet Ev” aidiyet duygusunu geliştirdiğimiz en temel zemin olan “memleket” olarak, ulusal sınırlarla belirli bir toprak parçası anlamında değil de bir hayat tecrübesi mekanı, yaşanılan yer anlamında metaforik düzeyde “ev”le özdeşleştirilmiştir; bu ev’e dair duyduğumuz aidiyet bağlarının çözünmesi Türkiye’nin 80’li yıllarla birlikte geçirdiği büyük dönüşüm ve krize bağlanır.¹⁷⁰ Ulusal kimlik meselesi içinse çağdaş, Batılı, kentli, üst-orta sınıf bir Türk kimliğinin baskınlığından ve bu kimliğin Batı’ya kendini ispat etmek için sürekli farklılıkları bastıran ve çatışmalardan uzak inşa edilen bir steril Türk kimliğine yaslandığından bahseder. Bellek konusundaysa tüm dünyada popülerleşen nostaljik bir geçmişe özlem duygusu ile at başı giden bir toplumsal belleksizlik durumunu özetler.¹⁷¹

Giddens gibi küreselleşmeyi sadece teknik bir takım gelişmelere indirgemeyen, çok daha derin, köklü bir değişim parametresi olarak kültürdeki genetik bir dönüşümden bahseden yazarlar için aidiyet krizi çok daha temel bir mekan duygusunun yok oluşuyla bağlantılıdır. Niezen bu dönüşümü şöyle özetler: “Kültürler ve mekanlar arasındaki ilişki soyutlaştı, “yapaylaştı”. İnsanlar neredeyse her yerde maneviyata, nesnelere ve belirli bir yeri ya da kökeni olmayan fikirlerle karşı karşıya kaldı.”¹⁷² Ulusal kimlik anlamında “ev”de yaşanan kriz bu dönüşümün bir parçasıdır sadece.

¹⁶⁹ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, 136

¹⁷⁰ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, İstanbul: Metis Yay., 2006, 17-22

¹⁷¹ Suner, s:23-26

¹⁷² Niezen, s:38

2.2. TÜRKİYE'DE 1990'LAR: SİYASİ VE İKTİSADİ İSTİKRARSIZLIK, KÜLTÜREL YOZLAŞMA

1990'lı yıllar tüm dünyada değişim beklentisinin güçlendiği, gelişmiş ülkelerde soğuk savaşın zaferinin kutlandığı, iyimserliğin güçlendiği, yaklaşan bin yıl sonuyla da tetiklenen gelecek beklentilerinin fütürist bir coşkuya dönüştüğü, ekonomik düşçülüğün ABD'deki ihracat patlamasıyla saldırgan boyutlara vardığı yıllar olarak yaşandı. Genel olarak 90'lı yılların başına SSCB'siz, tek kutuplu bir yeni dünya düzeni beklentisinin iyimserliği ve düşçülüğü damga vurmuştur. "Megatrends 2000" bu aşırı iyimserliğin ve gelecekçiliğin bütün sosyal görünümünün ortaya saçıldığı bir çılgınlık kitabıdır. İlk bölüm "tüm uluslar arasında serbest ticaret", "büyümenin sınırı yok", "enerji krizi söz konusu değil", "ekonomi ideolojilerden ağır basıyor", "güçlenen demokrasi", "serbest girişimin yaygınlaşması" gibi başlıklar içermektedir. Bu histeri boyutundaki patlama düşün alanında olduğu kadar sanat alanında da yaşanmış, çağdaş sanatın altın yılları 90'lar olmuş, sanat ile kapitalizm çok daha yakın ve sponsorluk vb. mekanizmalarla çok daha organik bir ilişki içine girmiştir. Kitap bu konuda Amerika örneğini vererek devletin sanatı desteklemekten vazgeçmesi gerektiğini salık verir. ABD'de kişi başına 2 dolar olan devlet desteği Fransa'da 30 dolardır. Bu destek artık işletmelere bırakılmalıdır. Bu şirketleşme düşü aynı zamanda içeriksel ve ereksel düzeyde gerçekleşen bir yozlaşma halidir. "Reklamcılar ve izleyiciler daha nitelikli bir şey arayışı içinde ve bu da sanattan başka bir şey değil, sanat günümüzde şirketlerin olayları değerlendiriş biçimini, imaj yaratma çabasını ve müşteriye seslenişini tepeden tırnağa değiştiriyor."¹⁷³

Türkiye de bu yılların iyimserliğine katılan ülkelerden biridir. 90'lı yıllara yaklaşırken Türkiye değişen dünya dengelerine ve darbeden sonra biriken iktisadi ve sosyal sorunlara bütünüyle hazırlıksız girmiştir. Avrupa'nın Körfez Savaşı ve ardından Yugoslavya'nın parçalanışıyla yaşanan kanlı süreçlerde yaşadığı travmanın bir benzerini Türkiye, kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan çatışmalarla yaşamış, Türkiye'nin siyasi, iktisadi ve kültürel haritası bir kez daha köklü bir biçimde değişmiştir. Hazırlıksızlık ve öngörüsüzlük 90'lı yılların Türkiye'de de belirsizlikler ve yeniden-yapılanmaya uyum çabalarıyla geçmesine sebep olmuştur. 90'lı yılların bu belirsizliği, bir bin yılın sonuna yaklaşmanın bilinci ve "yeni"ye ve yenilenmeye karşı duyulan bu aşırı tutku, Türkiye'nin çatışmalı atmosferiyle,

¹⁷³ John Naisbitt, Patricia Aburdene, **Megatrends 2000**, Çev: Erdal Güven, İstanbul: Form Yayınları, 1990 s:84

değişen dengeleri, kültürel parçalanma ve kutuplaşmanın yarattığı gerilimlerle de birleşerek sinemayı etkilemiştir.*

2.2.1. Siyasal Arena: Boşluk, Muhafazakarlık, Şiddet

Türkiye'nin 90'lı yıllarda yükselen kriz dinamiklerine hazırlıksız yakalanma durumu Aydemir Güler'e göre darbe sonrasında bütünüyle sindirilen toplumsal hareketlerin yokluğu ve tekleşen iktidarın özgüveninden kaynaklanmaktaydı.

“Türkiye burjuvazisi generallerin verdiği güvenceyle hareket ederek, karşıt toplumsal sınıflardan kurtulduğuna da kendi iç bütünlüğüne yönelik bir sorun yaşamayacağına da inanmıştı. Ancak Özal'ın ANAP'ın kuruluşu sırasında dillerden düşürülmeyen ve sloganlaştırılan “dört eğilimi birleştirmesi”, aslında burjuva egemenliğinin kitleleri düzenin içinde tutmak için ihtiyaç duyacağı silah çeşitliliğinin yok edilmesi anlamına geldi. (...) Liberalizm, sosyal-demokrasi, dinci gericilik, faşizm... Tümü emperyalizmin memnuniyetle onayladığı bir sağ dengede bütünleştiriliyor, burjuvazi ya hayali ihracat gelirleriyle, ya spekülasyon karlarıyla (...) kamu kesiminin yağmalanmasıyla gününü gün ediyordu.”¹⁷⁴

Kahraman'a göre 1989 sonrası siyasal kriz dönemidir. SSCB'nin çöküşüyle birlikte hızlanan küreselleşme dalgası, kendisini altı ok temelinde örgütlemiş, kurucu devlet ideolojisiyle özdeşleştirmiş sosyal demokrasinin de krizini tetiklemiştir. Fakat kriz daha çok sosyal demokrasinin kurucu devlet ideolojisiyle özdeşleşmesine dayanan çok daha ontolojik, yapısal bir çelişkidir beslenmektedir. Türkiye'de bu sebeple demokrasinin bir epistemik gerçeklik olmadığını savunan Kahraman'a göre demokrasi, “yönetimsel araçsal bir kimlik ve işlev” üstlenmiştir. “Bütün modernleşme çabalarına karşın toplumun bir cemaat ruhu ve ilişkisi içerisinde sıkışıp kalması bu durumun bir sonucudur.”¹⁷⁵ Kahraman, Güler'in siyasal yelpazenin tek tipleşmesi ve hareket çeşitliliğini, yönetimsel manevra kabiliyetini yitirmesi analizini farklı bir düzlemde yeniden okur: “Türkiye'de siyasal partilerle toplumsal örgütlenmelerin arasındaki bağ bilinçli olarak koparılmıştır. Bugün ana akıllarda gelişen bir sosyal hareketin taşıyıcısı olan hemen hiçbir toplumsal odak yoktur.”¹⁷⁶

Bu yıllar Cumhuriyet'in ilk yılları gibi ‘demokrasiye sancılı geçiş süreci’ belirleyiciliğinde başlamıştır. 12 Eylül Rejiminin Milli Güvenlik Konseyi üyelerinin yeni

* Bununla birlikte Türkiye 90'lı yıllar içerisinde, Özalcı iyimserliğin aksine bir anda patlayan iç sorunlarına o kadar gömülmüştür ki bin yıl eşliğinde, tarihinin en büyük ekonomik krizi ve 11 Eylül saldırılarıyla, yeniden değişen dünya dengelerine uyum sorunu tekrar doğacaktır.

¹⁷⁴ Güler, s.29

¹⁷⁵ Hasan Bülent Kahraman, **Sosyal Demokrasi Düşüncesi Ve Türkiye Pratiği**, İstanbul: SODEV, 2002, s:185-189

¹⁷⁶ Kahraman, **Sosyal Demokrasi ve Türkiye Pratiği**, s: 270

rejimdeki varlıklarını sürdürmesini sağlayan “Cumhurbaşkanlığı Konseyi” 6.12.1989’da görev süresini tamamlayarak sessiz sedasız tarihe karışır. 1990’lı yılların siyasi istikrarsızlık, karmaşa ve belirsizlikle geçeceği daha 1989 sonundaki Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde ilk işaretlerini verir. Özal’ın adaylığı muhalefetin itirazlarına, boykotlarına ve toplu istifa söylentilerine rağmen gerçekleşir. Özal’ın seçilmesinden sonra Başbakan Yıldırım Akbulut ve Bakanlar Kurulu Özal’ın atamalarıyla belirlendi. Bu haliyle Akbulut hükümeti 4. Özal hükümeti olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda Özal’ın eli, ekonomi, dış ve iç politika, sosyal hayat gibi farklı alanlara uzanmaya devam etmiştir; bu anlamda da bir demokrasiye sıkıntılı geçişten bahsedilebilir. Özal’ın eli uzadıkça ANAP çoğunluklu hükümetin etkinliği ve varlığı sönükleşmiş, hükümet paralize olmuş, işlevini yitirmiştir. Cumhurbaşkanı’nın tarafsızlığı ilkesi uygulamadan kalkmış gibidir. Çankaya tartışmaların ve muhalefetin merkezi haline gelmiştir; özel davetlere katılmama, el sıkışmama, protokol gerginlikleri ve koltuktan indirme dönemi bu yıllarla birlikte başlamıştır. Bu sebeple Dışişleri ve Milli Savunma Bakanı ile Genelkurmay Başkanı bu dönemde istifa etmiştir.¹⁷⁷ Güler’e göre istikrarsızlık ve krizin zemini burada atılmıştır. Partiler birbirine benzemiş, ideolojinin başat üreticileri, devlet bürokrasisi, medya tekelleri ve doğrudan sivil burjuvalar olmuştur. Bu koşullarda siyasal partilere gerek kalmamıştır. Krizler ortaya çıktıkça partilerin bıraktığı boşluktan patronlar, bürokrasi, ordu, polis, kontrgerilla, medya, iktidar unsurları olarak ortaya çıkmaya başlamıştır.¹⁷⁸

İstikrarsızlığın ve belirsizliğin sarstığı politika sahnesi, sosyal demokrasinin krizi, merkez sağ partilerin yaşadığı güven kaybı, Kürt hareketinin yükselişi ve artan PKK eylemleri, Bahar Eylemleri, 94’te patlayan ekonomik kriz gibi unsurların da katılımıyla ve bu dinamiklerden beslenerek boşluğun muhafazakarlık, tutuculuk, milliyetçilik ve İslamcılık ile doluşunu yaşamıştır. Muhafazakarlığın iki yükselen kanadı radikal milliyetçilik ve siyasal temsilcisi MHP ve İslamcılık ve siyasal temsilcisi RP olmuştur. 1990’lı yıllar Özal’ın “tek adam”lığından kaynaklanan bir kaosla başlamıştı ancak çok partili hayata gerçekten geçiş çabaları, bu yılların istikrarsız, bölünmüş, dünya dengelerinden yoksun, dış politikada zayıf ve pasif, içeride ise tedirgin ve saldırgan geçeceğini gösteriyordu. “1990’da birçok Avrupa ülkesinin siyasal gündemine giren “gladio” olayı, ilgili ülkelere meclis soruşturmasına ve resmi açıklamalara konu olabilmişken (İtalya, Yunanistan, Belçika, Norveç), Türk yasama organında bu alanda bir isteklilik görülmedi.”¹⁷⁹ Bu kaos ortamında, Türkiye’nin bir

¹⁷⁷ Tanör, s.82-84

¹⁷⁸ Güler, s.63

¹⁷⁹ Tanör, s:86

yönetememe krizi içerisine girdiği bir konjonktürde hem ülkücü hareket ve MÇP/MHP hem de İslamcılar ve RP/FP gibi darbe öncesinin marjinal siyasal odakları merkez sağ partiler haline geldi. Bu iki muhafazakar akım daha 90'lı yılların başında mevcut siyasal boşluğu görmüşler ve 1991 seçimlerine birlikte girme kararı almışlardır. Bora ve Can'a göre ülkücü hareket tarihinde ilk defa marjinalliğinden sıyrılıp merkez sağ bir parti olmak için çabalamaya başlamıştır.¹⁸⁰ Benzer bir manevra radikal İslamcı kanatta da gerçekleşmektedir.

2.2.1.1. Demokrasinin Başarısızlığı

Hem 90'lara hem de 2000'lere damgasını vuracak muhafazakar partilerin dışında, Türkiye'de siyaset sahnesinin merkez sağ gelenekleri 90'lı yıllarda neler yapmaktadır? Bu önemli; çünkü 90'lı yılların istikrarsızlığını belirleyen, kafa karışıklığı, belirsizlik ve tedirginliğe yol açan ve yeniden-yapılanma ve kurumsallaşma çabalarını kışkırtan süreç bu siyasal geleneğin hem çözülmesinden hem de tarihsel zaaflarından kaynaklanmaktadır.

90'lı yılların tüm dünyada olduğu gibi iyimserlikle başladığını söyledik. Mesut Yılmaz'ın parti başkanlığı ve başbakanlığı ile ilk siyasi uzlaşma erken seçim konusunda yaşandı. Artık ne Özal'ın ne de 12 Eylül'ün kalıntılarının hissedilmediği bir seçimle "sine-i millete dönme" çabalarının gözlendiği bir siyasal konsensüs sağlanması yolunda adım atılmıştı. 1991 seçimlerinde "8 Yıllık ANAP iktidarı son bulmuş, ama hiçbir parti tek başına parlamentoda çoğunluk elde edememişti. Böylece 1982 Anayasası döneminde ilk karma hükümetin kurulması kaçınılmaz hale geldi." Ancak DYP ve SHP'nin her 50.000 oyuna karşılık bir milletvekili düşerken DSP'nin her 374.000 oyuna karşılık bir milletvekili düştü.¹⁸¹ Refah Partisi ise Türk siyaset sahnesine ilk ciddi girişini bu seçimlerle yapmış oldu.

1993'te Özal'ın ölümü ve S. Demirel'in 9. Cumhurbaşkanı olarak seçilmesi, ardından Demirel'in yerini Tansu Çiller, İnönü'nün yerini ise (İnönü'nün ayrılma isteği üzerine) Murat Karayalçın'ın alması istikrarın bozulmasının ilk işaretleri oldu. Parçalanmayı başlatan en büyük etkenlerden biri yolsuzluklardır. Bu hükümet döneminin toplumsal hafızada en çok yer eden olayı yolsuzluk suçlamalarıdır. Çiller iddialara göre, Demirel hükümetindeki Devlet Bakanlığı görevi süresince yolsuzluklarıyla yedi milyon dolar servet yapmış, bunu da Amerika'daki taşınmazlara yatırıp 1993'teki mal bildiriminde gizlemişti. SHP'nin Çiller'e verdiği destekle önerge reddedildi. Mesut Yılmaz hakkında da benzer iddialar ortaya atıldı

¹⁸⁰ Tanıl Bora, Kemal Can, **Devlet ve Kuzgun 1990'lardan 2000'lere MHP**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.20

¹⁸¹ Tanör, s:91

ancak bu tarz önergeler karşılıklı suçlamalar ve koalisyon ihtimalleri gibi çıkar ilişkileri sebebiyle iddiaların geri çekilmesiyle sonuçlandı.¹⁸² Adaletsizliğin iktidar saflarındaki bu sessiz, karşılıklı anlaşmaya dayanan kabulü toplumda “herkes çalışıyor” düşüncesinin ve adaletsizlik duygusunun kalıcılaşmasına yol açtı, diğer taraftan “Adil Düzen” gibi sloganlar dönemin sadece siyaset jargonuna değil, toplumun diline yerleşti.

Siyasal istikrarı bozan ve toplumsal parçalanmayı kışkırtan ikinci büyük olay yine bu hükümet döneminde, 2 Temmuz 1993’te yaşanan Sivas olaylarıdır. Yükselen RP ve toplumsal gericiliğin korkutucu boyutlarına dair bilgi vermekle birlikte hükümet için trajikomik ve acı açıklamalara sahne olmuş bir olaydır. Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel “devlet güçleriyle halk karşı karşıya getirilmemelidir” açıklamasında bulunmuştur. Bu sözlere -ılımlı bir etkiyle gelen ve henüz güven oyu almamış ilk kadın Başbakanımız- Çiller’in “otelin etrafını saran vatandaşlarımıza hiçbir biçimde zarar gelmemiştir”¹⁸³ sözleri eklendiğinde ortaya bazı sonuçlar çıkmaktadır:

1- İlk bakışta gericiliğin devletin sessiz onayından geçtiği sanılabilir. Fakat ortada kendi iç çekişmelerine gömülmüş, yolsuzluklarla yıpranmış, rant peşinde bir hükümetin yada başka bir deyişle merkez sağın basiretsizliği vardır. Denilebilir ki Türkiye’de bir yönetememe krizi vardır.

2- Siyasal söylem ile gerçeklik arasındaki bağ bütünüyle aşınmıştır, liderler sağduyusunu yitirmiş, siyasal kriz bir veri olarak kabul edilmiş, hatta bu kriz üzerinden politika yapılır olmuştur.

3- İktidar toplumsal dinamiklerin yetersizliğine o kadar güvenmektedir ki toplumu, onun eğilimlerini, yönelimlerini ve potansiyellerini görmezden gelmekte hiçbir beis görmemektedir. Ve toplumsal sorunlar siyasal çatışmaların gölgesinde kalmaktadır. Yönetememe krizi aynı zamanda bir toplumsal iktidar boşluğu yaratmaktadır.*

4- Giderek sivrilen laik – Müslüman ayrımı her iki ideolojik referansı gerilimli bir ilişki içinde benimseyen ülkücü hareketi parçalayacak, BBP’yi koyu radikal İslamcı referanslara, MHP’yi ise 28 Şubat sürecinde görüleceği üzere paralize olmaya itecektir. Fakat milliyetçi ideoloji yeni varlık zeminini yükselen Kürt hareketi ve PKK’nın yarattığı krizde bulacak ve “ülkenin bölünmez bütünlüğünü korumak” göreviyle sınırlı ve tek bir ideolojik

¹⁸² Sina Akşin, “Siyasal Tarih (1995-2003)”, s:166-167

¹⁸³ Akşin, s: 166

* Bu iktidar boşluğunu laik ve anti-laik olmak üzere iki zıt odak dolduracaktır, birinde önce milliyetçi hareketler ve sonrasında TSK, diğerinde İslamcı çevreler ve RP konum alacaktır. Biri 28 Şubat’a ve restorasyona giden sürecin diğeri ise karşı atak olarak AKP’nin ve TSK üstünde kurulan basıncın kaynakları olacaktır.

motife ve –devlet geleneğinin temsilcisi olarak görülen- ordunun vesayetine mahkum bir harekete dönüşecektir. Ancak PKK o kadar derin bir kriz dinamiğine dönüşür ki milliyetçi hareketler ve toplumsal odaklar 90’lı yılların en büyük muhafazakar odakları haline gelir ve iktidara, devlet geleneğinin temsilcisi ordu adına ortak olur.

Yolsuzluklar ve iç çekişmeler gibi içsel durumlar dışında, Sivas Olayları ve PKK gibi toplumsal birçok konuda siyasal aklın adeta dumura uğraması ve giderek sönümlenmesinin Mardin’e göre çok daha köklü bir nedeni var. Osmanlı’dan gelen merkez-çevre kutulaşmasının Cumhuriyet Türkiye’sine taşınması ve bu iki ana zıt eğilimin çatışmaları Mardin’e göre Türkiye’deki ana çatışma bağlamını oluşturmaktadır. Soy sop zincirlerinin güçlülüğü, dinsel tarikatların özel gücü ve özellikle de toplumsal değişmeler yaşandıkça, merkezi beklemeden evrim geçiren toplulukların din adamları etrafında kurdukları öbekler ve iç hukukları düşünüldüğünde parçalılık ve kutuplaşma çok daha köklü bir gerçekliktir.¹⁸⁴ Bu merkez çevre kopukluğu farklı dinamiklerle Türk modernleşmesinde de görülür. Taşralı dini tarikat bağları, soy güçlü esnaflar ve tüccarlar, geleneksel bürokratlardan ayrı bir gruplaşma içindedir. Kemalizm’in zaferi bürokratların merkeze, esnaf taşrasınınsa yeniden çevreye dönüşmesini sağlamıştır.¹⁸⁵ “Kemalistler yönetmeliklerin ve tüzüklerin önemini çok iyi biliyorlardı. Ama bazı çağdaş modernleştirme şemalarında toplumun yeniden kurulması için kitlelerin harekete geçirilmesi gerektiğini ortaya koyan devrimci ve harekete geçirici yanı gözden kaçırmışlardı.”¹⁸⁶ Bu kitle korkusu, 90’ların başında darbecilerin şiddet yoluyla hazırladığı “güvenlik” koşullarında Türkiye’deki iktidar odaklarının bilinçaltına itildi. Korkunun yerini “kendine güven” aldı, gelişmekte olan kriz dinamikleri görmezden gelindi, siyaset boşluk bıraktıkça, kriz dinamiklerinden beslenen muhafazakar, milliyetçi, İslamcı odaklar iktidar ortağı ve sonunda iktidarın kendisi haline geldiler. Fakat geleneksel bürokrasi ile aralarındaki gerilim çok daha marjinal boyutlara ulaştı ve siyasal arenanın en belirgin özelliği “istikrarsızlık” haline geldi.*

90’lardaki seçim süreçlerini değerlendirerek siyasal gelişmelerin üzerinden geçtiğimizde demokrasinin nasıl yeniden başarısız olduğunu görebiliriz. Bu yıllar içinde giderek küçülen sosyal demokrasi (ortanın solu) birleşerek toparlanmaya çalışmış, 1995 yılında CHP ile SHP birleşmiştir. Murat Karayalçın ve Deniz Baykal, Hikmet Çetin’in Genel

¹⁸⁴ Şerif Mardin, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s:39-40

¹⁸⁵ Mardin, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1**, s:59-63

¹⁸⁶ Mardin, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1**, s:64-65

* AKP, 2000’li yıllardaki bir çok sloganında ve politik söyleminde kendi hareketlerini 90’lı yılların çatışmalı siyasetiyle ve istikrarsızlığıyla ayırmaya özen gösterdi; ikinci seçimlerdeki en belirgin sloganlardan biri “İstikrar Sürsün” idi.

Başkan olmasında anlaşmalarına rağmen 10 Eylül’de Baykal Genel Başkan olur. Çiller’le karma hükümetin devamı konusunda anlaşamayan Baykal önce Çiller’in istifasını istemiş, başka bir yol göremeyince koalisyona razı olmuş fakat –tıpkı Mesut Yılmaz gibi- erken seçim talep etmiş ve -yine tıpkı Mesut Yılmaz gibi- seçimlerde büyük bir hezimete uğramıştır. 24 Aralık 1995’teki erken seçim sonucunda %21 ile Refah Partisi birinci olmuş, ANAP %20, DYP %19, DSP %15 oy almış, CHP ise %11 oyla son anda meclise girebilmiştir.¹⁸⁷ Erken seçim isteyen bu iddialı çıkışlar o kadar iç meselelerine gömülüyorlar ki neredeyse bir demokrasi geleneği olarak sandıkta cezalandırılıyorlar. Sol ise 90’ların ortasına SHP’yi yok etmiş/yutmuş olarak giriyor böylece. Merkez sağın basiretsizliği devam ediyor: Mesut Yılmaz ve Tansu Çiller arasındaki gerilim ve karşılıklı yolsuzluk suçlamaları sebebiyle ANAYOL hükümeti 6 Haziran 1996’da sona eriyor. RP ise ANAP’ın önermesine karşı oy kullanarak DYP’yi koalisyona çağırıyor ve hükümet kuruluyor. Görüldüğü üzere RP etkili siyasetiyle istikrarsızlığın üzerine gidiyor, yolsuzlukla çalkalanan, sürekli güven kaybeden, krizlerle toplumsal güvenirliliğini yitiren bir merkezin yerini alıyorlar. Sonuçta darbeden geçmiş Türkiye demokrasisi tekrar başarısızlığa uğruyor ve 28 Şubat’a giden süreç açılıyor.

2.2.1.2. İslamcılık, Refah Partisi ve Muhafazakarlık

Sina Akşin’e göre İslamcı eğilimin yükselişi “zayıf önderlik, Atatürkçülüğe yeterince sahip çıkmama ve dar gelirliilerin çıkarlarını gerektiği denli kollamama”¹⁸⁸ gibi nedenlere dayanmaktadır. Halkın temel beklentisi iş ve aş konusundaki başarısızlıklara karşı protesto ve İslamcıların bu konuları daha çok önemser tavırları, yerel örgütlerinin çalışkanlığı, mahalle kültürünü, doğruluğu, esnaf zihniyetini, hemşericiliği çok iyi bilmeleri ve kapı kapı dolaştıkları evlere gıda vb. yardımında bulunmaları (partinin gelirlerinin bir kısmının Suudi Arabistan ve Libya gibi ülkelerden geldiği iddia edilmektedir) ve tarikatlara, kuran kurslarına, Sivas’a sesini “aman sola dikkat” söylemiyle duyurarak kendi içinde bir tehdit algısını da canlı tutmaları RP’nin önünü açan olgular olmuştur.¹⁸⁹

90’lı yıllardaki bu yükseliş Jenkins’e göre 12 Eylül’e uzanan bir tarihsel milada dayanmaktadır. Ona göre Kenan Evren İslamcılığa inanmamakta ancak onu komünizme karşı bir ideolojik enstrüman olarak görmekte ve kullanmaktadır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu’daki Kürt ulusalcılığını bölmek için de önemli bir silah olarak görülmektedir İslam. Fakat cunta din üzerindeki devlet kontrolü sayesinde Atatürk’ün mirasını tehdit eden İslamcı

¹⁸⁷ Tanör, s:168

¹⁸⁸ Akşin, s.167

¹⁸⁹ Akşin, s.168

duyarlılığa engel olabileceğinden o kadar emindir ki bunun ölümcül bir yanlış hesap olduğunu 90'lı yıllar içerisinde idrak edecek 2000'lerde ise sürecin geri döndürülemez bir boyuta ulaştığını görecektir.¹⁹⁰ Jenkins'e göre viski ve puro lu fotoğrafları ve başı açık, modern görünümlü eşi Semra Hanım'a rağmen Özal, kendini eşit bir şekilde Kemalist eğilim içinde gören gerçek bir Müslüman olarak tanımlamaktadır. İftar yemekleri onun liderliği sürecinde özel bir gelenekten çok politikacılar, bürokratlar ve iş adamları ile bağlantı kurma şansı olarak, daha çok politik bir eylem olarak organize edilmeye başlanmıştır. Anne Hafize Özal'ın naaşı Nakşibendi lideri olan Mehmet Zahit Kotku'nun yanına gömülmüştür. Bakanlarla camide sık sık fotoğrafları çekilir. Basında ve TV'de İslami yayıncılık Özal yıllarında artmıştır. Darbeci hükümet döneminde başlayan cami inşası programının sürdürülmesini ve 6 yıl boyunca yılda ortalama 2000 caminin yapılmasını, 83-89 periyodunda İmam Hatiplerin yeniden açılmasını da Özal'ın İslamcı kimliğiyle açıklar Jenkins.¹⁹¹

Cihan Tuğal İslamcı yükselişi Gramsci'nin kavramsal sözlüğünden devralarak kullandığı “hegemonya” ve “pasif devrim” terimleriyle açıklar. Radikal hareketin sönümlenmesi ve düzenle birleşmesini, uzun zaman neoliberalizme, sekülerizme ve ABD'ye karşı savaşmış (hegemonyaya), sonunda bu deneyimleri onların hizmetine sunmuş lider kadroların radikalizmi massetmesi olarak görür.¹⁹² Tuğal Gramsci'den aktararak, hegemon hale gelmiş bir sistemde devleti ele geçirerek devrim olamayacağını söyler; sivil toplum ile siyasal toplumun bağları koparılıp yeniden birleştirilmelidir. Silahlı örgütler hızlı bir değişim isterler, uzatmalı yol ise zor ve zahmetlidir, arzulanan dönüşümler zamanla gerçekleşir. Fakat bu yolla geliştirilen stratejiler ve kurumlar devrime yol açmamaktadır. “Mevcut hegemonyacı projeler çok güçlü olduklarından bastırılmayan ya da marjinalleştirilmeyen bu hareketler devrimci dönüşümle sonuçlanmaktan ziyade siyasi yönetim tarafından massedilirler.” Gramsci bu sürece “pasif devrim” adını vermiştir: devrimci hareketlerin mevcut düzene soğurulması.¹⁹³ Pasif devrim daha çok 2000'lerin AKP'si için geçerli bir kavram olabilir ancak hegemonyayla mücadele biçimi olarak stratejik açıdan uzun ve zahmetli bir yolun bilinci, çokça eleştirilen demokrasi konusundaki takıyyecilik vb. gibi durumlar açısından 90'lardaki İslamcı yükselişle başlamış bir süreç söz konusudur.

¹⁹⁰ Gareth Jenkins, **Political Islam In Turkey, Running West, Heading East?**, First Edition: New York: Palgrave Macmillan, June:2008, s:142

¹⁹¹ Jenkins, s:149

¹⁹² Cihan Tuğal, **Pasif Devrim İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi**, İstanbul: Koç Üniversitesi Yay., 2010, s: 10-13

¹⁹³ Tuğal: s:48

Kemalizm ve mevcut hegemonik düzen içinse ortada büyük ve tarihsel bir başarısızlık vardır. Tuğal'a göre, İslamcı yükselişin hegemonik düzenden kaynaklanan nedenlerinden biri kentli elitizmdir. 90'larda doruğuna varan kente göç olgusu ve yeni oluşan gecekondu mahallelerinin yeni yoksul tipinin kentli orta-sınıf bir zümre tarafından aşağılanması ve çevreye doğru itilmesi nedenlerden biridir. 1990'larda medya gecekonducuları aslında yoksul olmayan, yoksulmuş gibi görünerek kendisini acındırmaya çalışan aç gözlü yağmacılar olarak lanse etmeye çalışmıştır. Bir diğer neden Atatürk'ün karizmasının rutinleşmesi ve popülist liderliğin doğuşudur. Bu süreç popüler milliyetçilik ve yeni milliyetçilik gibi düşüncelerin ortaya koyduğu biçimde yeni bir güç ideolojisiyle birleşmiş yeni bir lider tipi anlamına da gelmektedir. Diğer bir neden yukarıda özetlediğimiz merkez sol ve sağın yapay bölünmeleri ve başarısızlıklarıdır. Son nedense neoliberalleşmenin, özelleştirmelerin, enflasyonist politikaların yoksullaştırdığı kitlelerin yolsuzluklara karşı duyduğu artan memnuniyetsizliktir.¹⁹⁴ İlginç bir biçimde 90'larda RP, günümüzde AKP, iki örnekte de büyük ekonomik krizlerin yarattığı hoşnutsuzluktan beslenerek iktidara gelmiştir. Güler'e göre de "Karşıdevrimci hareketlerin sol dinamikleri keserken, solun hitap kitesini çalmaları ve hitap biçimlerini demagojik biçimde devralmaları ise son derece karakteristiktir. Hitler'in partisinin adı nasyonal "sosyalist"tir. Mussolini sol kökenlidir. MHP "Amerikan ve Sovyet emperyalizmine karşıdır". Bir tür üçüncü dünyacı demagoji vaaz eden RP de ezilen kitlelere seslenmeyi gözetmiştir.¹⁹⁵ Bu "ezilmişlik edebiyatına dair Fethi Açıkel'in çözümlemesi önemlidir:

"Aşağıdakilerin" acz ve öfke hissiyatını, bir yandan demonik (şeytani, tekinsiz) bir düşman imgesine karşı kışkırtma, diğer yandan içinde bulunulan mağduriyet/mahrumiyet veya kapsayıcı bir terim olarak maduniyet halini ahlaken yüceltme, güzelleme yoluyla okşamak, faşist motivasyonun karakteristik bir etmenidir. Bu motivasyonda aşağıda/mağdur/mazlum olanın "kurtuluşuna" ilişkin vaatler soyut ve hamasidir; aslolan, hıncın, öfkenin özcü/kimlikçi bir dışavurumunun teşvikidir ve maduniyetin, "garibanlığın" bizatihi bir değer, bir saflık olarak estetize edilmesi, bir narsistik şişinme kaynağı olarak kullanılmasıdır. Eziklik söylemleri, madun öznenin kendini tamamen inisiyatifsiz ve sorumsuz bir yere koymasına ("hiçe saymasına") dolayısıyla kusursuz saymasına zemin oluşturur; böylesine öznesiz ve nesnesiz, 'mutlak' ve 'içeriksiz' bir mahrumiyet duygusunun intikamcı bir tazmine, iktidar fetişizmine yönelmesi kolaydır."¹⁹⁶

¹⁹⁴ Tuğal, s:53-60

¹⁹⁵ Güler, s.98

¹⁹⁶ Fethi Açıkel, 1996, "Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi", **Toplum ve Bilim**, Sayı 70, Güz, s.153-198, aktaran Bora, Can, s.258

¹¹⁶ Tanör, s:168

White'a göre Refah Partisi farklı toplumsal grupları, melez kitleleri bütünleştirme ve mikro ölçekli yerel cemaatlerin ilişki ağlarını kullanma becerisinin ürünüdür. "Partinin siyasal mesajını cemaatin kültürel kodları ve normları çerçevesine" uyarlamak ve "yerel kültürel alışkanlıkları" kullanmak bu hareketin en önemli yöntemlerinden biridir.¹⁹⁷ White Kemalizm'in komşuluk ve dayanışma gibi İslamcı öğeleri anlayamadığını ve bir seçkinci üst söylemle tüm İslamcı birimleri tek tipleştirici bir cehalet, irtica, yobazlık damgalamasıyla yaftaladığını belirtir.¹⁹⁸ Halbuki "Refah yalnızca ekonomik adalet mesajıyla değil, imeceye benzer yatay örgütlenmede yer alan mevcut komşuluk şebekeleri ağlarına dayanması" bakımından da tabana inen bir siyasal yapılanmadır.¹⁹⁹ Jenkins'e göre de RP asıl hamlesini finansal kaynaklarından beslenerek değil organizasyonel becerileriyle gerçekleştirmiştir. Türkiye'de seçim stratejisinin yüksek oranda merkezi, parti liderleri etrafında kurulan propagandayla yürütüldüğüne dikkat çeken Jenkins RP'nin uzun zamanlı ve özellikle kırsal bölgeler ve kentli gecekondu bölgelerindeki tutucu öbekler arasındaki yerel parti topluluklarına dayanan bir strateji geliştirdiğinden bahseder. Kadınlar bu süreçte aktivist olarak oldukça önemlidir. RP bütün seçim süreçlerinde veritabanlarını geliştirmiş, seçim bölgelerini genişletmiş, komşuluk ilişkilerine önem vermiş, problemleri dinlemek, aile düğünlerine katılmak, yemek ve yakıt yardımları, hasta ve ölüm ziyaretleri gibi faaliyetlerle ilişki ağlarını sürekli güncel tutmuştur. Aktivist kadınlar için partinin sosyal faaliyetleri, toplantıları ve örgütlenme çalışmaları aynı zamanda bir özgürlük alanıdır.²⁰⁰

Muhafazakar yükselişin Refah Partisi odağındaki yapılanma ve toplumsallaşma hareketinin bir diğer önemli nedeni elbette merkez sağın boşluğu ve yönetememe krizidir. "Refah Partisi yozlaşma, kleptokrasi, kişilerarası kavga ve beceriksizlik batağına gittikçe saplanan diğer partilerin yol açtığı düş kırıklığından" yararlanarak da iktidara gelmiştir.²⁰¹

Gülen cemaati ve siyasal İslam arasındaki ilişkileri, benzerlikleri ve çatışmaları incelediği çalışmasında Berna Turam özellikle ev sohbetleri, Risale okumaları gibi etkinliklerde gözlemediği özel faaliyetler ile kamusal alandaki faaliyetler arasındaki ayrıma işaret eder. İlkinde kurallar, İslami bir yaşam tarzı, telkin gücü, mutlak mensubiyet vardır, diğerinde çok daha kapsayıcı ve özgürleştirici bir söylemle daha gevşek yaklaşımlar

¹⁹⁷ Jenny B. White, **Türkiye'de İslamcı Kitle Seferberliği Yerli Siyaset Üzerine Bir Araştırma**, Çev: Esen Türay, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007, s:24, 62

¹⁹⁸ White, s:52-53

¹⁹⁹ White, s:123

²⁰⁰ Jenkins, s:157

²⁰¹ White, s:198

egemendir. O kadar ki bireysel alandaki müdahaleler, evlilik, aşk yaşamı, bireysel temizlik gibi alanlara kadar uzanırken “vitrinlik sahalarda” özellikle türban takma özgürlüğü örneğiyle birlikte bireysel özgürlükler çok daha fazla savunulmaktadır.²⁰² Laik devletle çatışmasız bir ilişki kurma çabasının ürünü olan bu yaklaşım biçimi iç-dış, özel-kamusal arasında büyük bir uçurum yaratarak gerçekliğin parçalı, belirsiz ve görelî bir duruma dönüşmesini sağlamıştır. Jenkins’e göre İslamcı yükselişin bir diğer sebebi ANAP döneminde zenginleşen küçük Anadolu işletmelerinin İstanbul’a taşınması olmuştur.²⁰³

Turam’a göre Türkiye’de sivil toplumun gelişmesini engelleyen canlı bir girişimci orta sınıf ahlakının eksikliğini Gülen cemaati kapamış, yukarı doğru bir sosyoekonomik akışı, sınıf atlama arzusunu, saygın bir orta sınıf yaşamını ve ahlakını yüceltmişlerdir. Bu anlayışları birçok küçük büyük işletmeyi kendisine yakınlaştırmıştır. Eğitime verilen önem de bu yukarı doğru akışı sağlama çabasının ürünüdür.²⁰⁴ Böylelikle vitrinlik sahalardan özel yaşam arasındaki açığı Tuğal’ın bahsettiği radikalizmin massedilmesi benzeri bir liberalizasyon süreci içinde elemine edilmektedir.

Yurdakul Fidancıoğlu 1994 yılında ilk baskısı yapılan ve o yıllarda yükselmekte olan İslamcılığın, tüm dünyada farklı biçimler almaya başlayan siyasal pratiklerini ayrıştırır.

“İslam ülkelerinin Türkiye dahil tümünde siyasal İslam üç biçimde ortaya çıkıyor: Ya arkaik toprak mülkiyeti ile sivil asker bürokrasi arasındaki işbirliğine dayanan diktatörlüğü, şeyhlerin denetimindeki cami kanalıyla destekliyor ve o çerçevede, iktidardan pay alıyor; ya nihai amacına ulaşmaya dek kimliğini peçelemeyi taktik gereği sayarak ve mevcut siyasal düzenin demokratik görünümü kurumlarından yararlanarak sürekli iktidar yolunu arayan dinci parti kimliğiyle ortaya çıkıyor; ya da İslam dünyasında kudretin önde gelen temsilcisi olma uğruna –zaman zaman başka ülkelere de sığınan- açık teröre başvuruyor.”²⁰⁵

Fidancıoğlu Türkiye’de İslam’ın siyasallaştırıldığını, bunun da toplumdaki dinsel canlanışın değil olsa olsa o canlanışın sömürülme gayretinin göstergesi olduğunu söyleyerek dinin siyasallaşmasının 90’lardaki kaynak, köken ve sorumlularını sıralar: DP iktidarı ile başlayan din sömürüsü; Laiklikle Müslüman ve devletle Müslüman arasında mesafe koyan iyi düşünülmemiş siyasal çıkışlar (Demirel’in “devlet laiktir, ben Müslüman’ım” sözü gibi); Kente göçen köylü ve kasabalının dinsel kültürünü, kazanç için sömüren bazı aydınların ticari kaygıları; Din temelinde siyasal örgütlenmeyi sivil toplumculuk sanan bazı aydınların

²⁰² Berna Turam, **Türkiye’de İslam ve Devlet Demokrasi, Etkileşim, Dönüşüm**, Çev: Pelin Tünaydın, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011

²⁰³ Jenkins, s:153

²⁰⁴ Turam, s:84-85

²⁰⁵ Yurdakul Fidancıoğlu (Hzl.), **İslam ve Demokrasi**, İstanbul: Tüses Yayınları, s.10-11

romantik demokratizmi.²⁰⁶ Son kertede bir İslamcı devletten çok İslami hareketin başarılı yöntemleri ve yoğun çalışmaları sayesinde İslamcı bir toplumsal genişleme dönemi yaşanmıştır. Ancak bu süreç “geleneğin geri dönüşü” olarak görülmemelidir. Çünkü Osmanlı’ya uzanan bir geri dönüş modern toplumların düşünümselliği sebebiyle mümkün değildir. İslam, gelenek, bastırılmış Anadolu taşrası vb. küresel toplumun hegemonik iktisadi, kültürel ve sosyal örüntüleriyle ilişkisi içinde dönüşmüş ve bir yeni muhafazakarlık görünümü almıştır.

“Modern toplumların en modernleşmişinde bile gelenek, bir rol oynamayı sürdürür. Ama bu rol genelde, dikkatlerini çağdaş dünyadaki gelenek ve modernlik bütünleşmesi üzerinde yoğunlaştırmış olan yazarların inandığından çok daha az önemlidir. Çünkü gerekçelendirilerek haklılaştırılmış gelenek, iğreti giysiler içindeki bir gelenektir ve kimliğini yalnızca modernliğin düşünümselliğinden alır.”²⁰⁷

İslamcı demagojinin içedönük ve ortaklaşmacı doğası, hareketin dışa dönük yüzünde kapsayıcı politikası ve güler yüzü zamanla çatışmacı bir üslupla, ayrılıklara ve farklılıklara oynayan, ezilmişliği kullanan bir öfke politikasına dönüşmüştür. Emre Kongar önemli bir yazar ve sivil toplum örgütü temsilcisinin kendisine gönderdiği mektubu örnek göstererek 12 Eylül’ün toplumsal kamplaşmalara son verip “din” temelli bir birlik sağlama çabasının İslamcı odaklarca nasıl “gerçek olmayan bir eksende” laik-Müslüman ayrımını keskinleştirerek farklı bir kamplaşmaya doğru dönüştürüldüğünü anlatır. Mektuba verdiği cevapta laikliği şöyle savunur:

“Laiklik, bir dizi hiyerarşik değerlerden, insana ne yapması ve ne yapmaması gerektiğini emreden kurallardan değil, tek bir ilkeden oluşur: Devletin, insana inançları konusunda baskı yapmaması ve başkalarının da baskı yapmasını önlemesi ilkesidir bu. (...) Laikliğin hiçbir inancın karşısında olmaması ya da tam tersine, her inanç ile birlikte var olabilmesi, devleti inanç sistemi dışında tutarak, bireylerin vicdan, inanç ve din özgürlüklerinin güvencesini oluşturmasından kaynaklanır.”²⁰⁸

Kongar İslamcı kesimlerin laik-Kemalist odaklarca ezilmişliğine vurgu yaparak laikliği ateistlik, inançsızlık, din düşmanlığı ve zorbalıkla bir tutup Müslümanlığı farklı bir ideolojik yere koyarak toplumu farklı bir biçimde kamplaştırmaya başladığını düşünmektedir. Bu ayrıştırma çabasının bir “ortak düşman” yaratma biçimi olarak bütün tarihsel gerici hareketlerde var olduğunu, toplulukların kendi içinde kamplaşması için de ideolojik bir motif

²⁰⁶ Yurdakul Fidancıoğlu, “İslam Mı Demokrasi Mi?”, Yurdakul Fidancıoğlu (Hızl.), **İslam ve Demokrasi** içinde, İstanbul: Tüses Yayınları, s.34

²⁰⁷ Giddens, s: 39

²⁰⁸ Emre Kongar, **Demokrasi ve Laiklik**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s.47-55

olarak sürekli tekrar edildiğini hatırlatır. Bu anlamda, 28 Şubat'a giden süreç, Refah Partisi, siyasal İslam ve harekete geçirdiği toplumsal öbekler için kendilerini iktidara getiren sürecin tam tersi bir yol almaları olgusuyla anlam kazanır: kapsayıcılığın yerini alan dışlama ve uyum çabalarının yerini alan çatışmaları ön plana çıkararak siyaset tarzı.

2.2.1.3. Kürt Sorunu, Milliyetçilik ve MHP

Siyasal İslamcı muhafazakarlığın 90'lı yıllardaki yükselişini besleyen bütün siyasal, toplumsal ve iktisadi faktörler benzer bir biçimde milliyetçi muhafazakarlığı da beslemiştir. Bununla birlikte Kemalizm'in ve merkez sağ politikaların kusurlarından, eksikliklerinden ve bıraktığı boşluklardan siyasal İslam çok daha güçlü ve örgütlü bir biçimde yararlanırken milliyetçiliği besleyen ana damar artan PKK eylemleriyle birlikte yakıcı bir hale gelen Kürt sorunu olmuştur.

Anadolu'daki direniş boyunca gerek Anadolu ve Rumeli Müdafa-i Hukuk Cemiyeti (ARMHC) belgelerinde gerekse Lozan görüşmelerindeki kayıtlarda Kürtlerin kavmi mevcudiyetleri ve bundan kaynaklanan siyasi ve hukuki hakları devlet söyleminde tanınmıştır.²⁰⁹ 1920-30 arasındaki isyanlardan 1950'li yıllara kadar Kürt kimliğinin gelişiminden, hele Kürt milliyetçiliğinden söz etmek olanaksızdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'nin modernizasyonu, çok partili yaşama geçiş ve halkın siyasete artan katılımı bu kimliğin oluşumunda etkili olmuştur fakat 80-90'lı yıllardaki yükselişle henüz karşılaştırılmayacak boyutlardadır. Örneğin Doğu illerinde CHP yerel eşrafla anlaşarak seçimlerde oy çoğunluğunu almaya devam etmiştir. Örneğin 1950 seçimlerinde Hakkari'de oyların %100'ünü alır. 1960 yılında Kürt illerindeki liberalizasyondan rahatsız olan askerler 54'ü DP'li 55 Kürt ileri gelenini Batıya sürmüştür. Yeni Türkiye Partisi (YTP) 1961'de Doğu'da oyların %30'undan fazlasını alır.²¹⁰ Doğulu seçkinlerin bu yükselişi Kürt kimliğinin oluşumunun önemli kilometre taşlarından. 1971 muhtırası ile yakalanıp 1970 ortalarında aflu çıkan, geçmiş dönemde "halkların kardeşliği" diyen "solcu" Kürt ve Türk'ler arasında bir açığı oluşmaya başlamış, "ideolojik özdeşlik zayıflamış", ilk ayrılmalar yaşanmıştır.²¹¹ 1980'ler sonu, resmi çizgiye meydan okuyan yayın sayısı artar. Daha fazla gazeteci, yazar vb. bu Kürt gerçeğini kabul etmeye başlar. Özal Haziran 1989'da kendisinde Kürt kanı bulunduğunu söyleyerek ilk resmi tanınma yönünde adım atar. 1991'de Kürt milliyetçilerinin kurduğu HEP

²⁰⁹ Mesut Yeğen, **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İstanbul: İletişim, 2006, s:115-117

²¹⁰ Kemal Kirişçi, Gareth M. Windrow, **Kürt Sorunu, Kökeni ve Gelişimi**, Çev: Ahmet Fethi, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007, s:126-128

²¹¹ Kirişçi, Windrow, s:131

SHP ile koalisyon hükümetine katılır. 1991 Aralık'ında İnönü Kürtlerin kültürel kimliğinin tanınması yönünde beyanda bulunur. Mart 1992'de de Süleyman Demirel Kürt realitesini açıkça tanıdığını belirtir.²¹² Kürt kimliğinin gelişiminin 90'lı yıllara kadarki bu ana hatları boyunca devlet söyleminde Kürtlerin inkarı tek söylemsel düzlemi oluşturmaktadır. Bu kimliğin oluşumu daha çok Kürt hareketi ve aydınlarının mücadelesi ile bütün bu inkar çabalarına karşın gerçekleşmiştir.

Yeğen'e göre Kürt meselesi toplumsal tarih içinde gerçekleşen "tasfiye etme, çökeltme, gizleme ya da açığa çıkarma benzeri inşa ve çözüm süreçleri içinde" 'oluşmuş bir sorundur.'" Kürt sorunu Türk modernleşmesinin tarihsel köşe taşları (Jön Türk Hareketi, İttihat ve Terakki, Cumhuriyet, 1960, 71 ve 80 darbeleri) boyunca ve bu büyük değişimlerin etkisi altında şekillenmiştir. Bütün bu tarihsel süreç içinde ya saltanat ve hilafet özlemi içerisinde 'irtica', ya modernlik öncesi feodal kalınlardan arta kalan bir hareket olarak 'aşiret', ya başka devletlerin kışkırtması olarak 'dış mihrak' ya da iktisadi bütünleşme meselesi olarak 'bölgesel geri kalmışlık' sorunu olarak görülmüştür. Yani neredeyse hiçbir zaman bir etnopolitika sorunu olarak görülmemiştir. Kürtlerin kavmi ve fiziki mevcudiyetleri sürekli inkar edilmiş, devlet geleneğinde Kürt meselesi genellikle bir suskunluk konusu olmuştur.²¹³

Türkiye'deki Kürtlerin karmaşık kültürel, siyasal ve toplumsal kimliklerine değinen Kirişçi ve Windrow, (Zaza, Sünni Müslüman, Türkiye vatandaşı, Aşiret ya da bir köye bağlı vb.) Türkiye'nin asimülasyoncu politikalarının, ayrımcılığın, merkezileşmenin ve modernleşmenin de etnik bir Kürt kimliğinin oluşmasında etkili olduğunu vurgulamaktadırlar.²¹⁴

"Türk yetkililerin önde gelen kaygısı, Türk devletinin ve "ulus"unun birliğini ve bölünmezliğini korumaktır. Öyle görünüyor ki, Türkiye'deki resmi çevrelerde, varlığı kabul edilen bir etnik ya da ulusal azınlığa belli haklar verilmesinin, kaçınılmaz olarak er geç kendi kaderini tayin hakkı adına ayrılma isteğini de kapsayan daha ileri taleplere yol açacağına dair yaygın bir kanı var."²¹⁵

Türkiye bu korku sebebiyle Sivil ve Siyasal Haklar Uluslar Arası Sözleşmesine taraf olmayan az sayıdaki devletten biridir.²¹⁶

²¹² Kirişçi, Windrow, s:135

²¹³ Yeğen, s:13-20

²¹⁴ Kirişçi, Windrow, s:33-34

²¹⁵ Kirişçi, Windrow, s:55

²¹⁶ Kirişçi, Windrow, s:56

Son kertede neler olur? 1984-1991 arasında PKK, siviller ve güvenlik güçlerinden toplam 3568 kişi hayatını kaybederken 1991-1995 arasında bu rakam 16613'e yükselir.²¹⁷ Silahlı mücadeleye yönelen Kürt hareketine devletin tepkisi sadece askeri yönde olmuş, iç savaş 90'lı yıllara damgasını vurmuştur. Şiddet kültürü günlük, sıradan yaşam kültürünün bir parçasına dönüşmüştür fakat asıl önemlisi milliyetçilik Türkiye'nin ana ideolojik motiflerinden biri olarak popülerlik kazanmıştır. Bu süreç bütünleşik, birbiriyle iç içe geçmiş bir süreçtir. Bir tarafta merkezin bıraktığı boşluk, diğer tarafta askeri bir problem olarak algılanan bir Kürt sorunu, yine neredeyse askeri bir problem olarak büyüyen ve örgütlenen siyasal ve toplumsal İslam, bir tarafıyla İslam'a ama her zaman devlet adına 80 öncesinde komünistlere, şimdi Kürt hareketine karşı iç savaşta rol alan ülkücü milliyetçiler.

“1991/92'de PKK devlet açısından vahim, acil bir sorun olduğu gibi birkaç gün arayla cereyan eden ve her seferinde onlarca cana mal olan şiddetiyle Türkiye toplumunun gündelik hayatını etkileyen bir vakıa halini almıştı. Bu yangının 1980'lerin sonlarında beliren iyimser, görece ılımlı havayı karartması ve otoriter-milliyetçi teyakkuzu öne çıkartması kaçınılmazdı.”²¹⁸

Hareketin bu eylemleri ve sürekli çatışma hali, merkez sağın siyasal ve ideolojik söylemi ve devlet pratiklerinin de sertleşmesine yol açmıştır. Devlet katında Kürt Hareketini Osmanlı parçalanma dönemindeki azınlık isyanlarına benzeterek onları “emperyalizmin maşası olarak hain” tanımının içine koymak ve Ermeni ASALA'ya benzetmek bir eğilim haline gelmiştir. Devletin Kürt-Ermeni benzetmesi, Ermeni'nin bir etnik grubu değil de bir hakaret sözcüğü olarak kullanıldığı ve dinsiz-gavur gibi anlamlara geldiği düşünüldüğünde Kürt'lerin PKK sempaticanı olsun olmasın T.C.'ne yabancılaşması kaçınılmazdı. Bora'ya göre Kürtler bu politikadan nefret ettiler.²¹⁹ Dolayısıyla daha baştan bellidir ki mesele bir ret ve saldırı politikasıyla çözülmeye çalışılmaktadır. “Kürt meselesinin çatallaştığı 1990'lı yıllarda, bu ikircim belirginleşmiş, inkarla –ırkçı ve düşmanca- ikrar arasındaki gelgit hızlanmıştır.”²²⁰ Bu inkar ve ikrar 80'li yılların aksine ülkücü hareketin tabanı ve etki alanından çıkmış, Adalet Bakanlarının dillerine, köşe yazarlarının sayfalarına, kahve sohbetlerine, TV'lere kadar girerek egemen, başat söylem haline gelmiştir. Daha vahimi tüm toplum bir çeşit hafif şiddetli fakat sürekli bir provakasyonla muhafazakarlaştırılmaktadır. İç savaşa giden süreçte gelen şehit cenazeleri MHP propaganda ve örgütlenme zemini haline getirilmiştir örneğin. Bora ve Can'a göre, şehit cenazelerine getirilen bayraklar, yapılan

²¹⁷ Kirişçi, Windrow, s:146

²¹⁸ Bora, Can, s.88-89

²¹⁹ Bora, Can, s.90

²²⁰ Bora, Can, s. 91

Ülkücü işaretleri, kalabalıkların öfkelerinin kışkırtılması MHP'yi hep bir çekim merkezi haline getirdi, bazı bölgelerde askerlerin bu propagandadan rahatsız oldukları da görüldü. 90'lar boyunca bu cenaze gösterileri yerel örgütlerin rutin faaliyetlerine dönüştü. 80'lerin "Türk-Kürt kardeş, PKK kalle" sloganı da giderek bu süreçte kayboldu. Devlet Şehit cenazelerinin MHP tarafından temellük edilmesine ses çıkarmayarak gizli bir onay verdiğini düşünür Bora ve Can.²²¹ Bizce tıpkı siyasal İslam'ın kamplatırıcı söyleminde söz konusu olduğu gibi, hem merkez sağ partiler hem de etkisi zayıflamış sol sürecin çoktan gerisinde kalmışlardır. Kutsallatırılan bir Őehitlik kültü etrafında toplanan kalabalığa tersini söylemek çok zordur, yıllar bize bu cenazelerin tüm devlet görevlilerince kullanılmaya zen gösterildiğini göstermektedir. Ancak Kürt krizi 90'lı yıllar boyunca milliyetçi radikalizmin farklı yüzler göstererek serpilip gelişmesine, toplumsal yaygınlık kazanmasına yol açarak MHP'ye yaramıtır.

MHP'nin bu ykselii milliyetçiliğin toplumun tüm alanlarına yayılması yönünde bir itkiyi de beslemitir, çoğunlukla, pop-milliyetçilik olarak tanımlanan bu gevşek ideoloji bugün de varlığını sürdürmektedir. MHP'nin hem Kürt hareketinin ykseliine karşı etnisist kimliği ne çıkarması hem de RP'nin ykseliine karşı refleksleri Türkçülüğün İslami yönlere göre baskın bir ideolojik karaktere dönüşmesine yol açmıştır. "Yüzde yüz Türk olma!" Őiarına tutulmuş takıntılı fanatizm" 90'ların ortalarında zirve yapmıştır.²²² Açık toplumsal Şizofreni yükselen pop-milliyetçi görünümlerde sürekli yeniden-ortaya çıkar. Türk modernlemesini sakatlayan tarihsel ıkmazımız, ulaşmak istediğimiz idealin aynı zamanda dmanımız olması gerçeğinin yarattığı zihinsel parçalanma durumu ya da çift bilinçlilik lkc Türklük masallarında ve reflekslerinde yeniden-rer: Abraham Lincoln, Elvis Presley, Kızıldertililer, Nazi soykırımından geçen altı milyon Yahudi'nin aslında Türk olduğu iddia edilir, diğer taraftan Batı'nın mutfağından müziğine sanatından çocuklara anlatılan masallarına (hamburger, Beethoven, Goya, Pinokyo yelpazesinde)²²³ bir düşmanlık kaynağı ve tehlike olarak görülür. ze dönme/özcülük dleri ile Batı'yı kapsama içerme dleri devam eder, birlikte var olabilir. MHP'nin yayınlarında, siyasi söylemlerinde yansıyan gerçeklikle bağını bütünüyle yitirmiş bu üst-dil toplumsal yerleiklik kazanmaya ve yaygınlaşmaya balamıtır.

Milliyetçilik aynı zamanda g ideolojisinin benimsenmesinde, haklının değil güçlünün yanında duran, onunla empati kuran bir toplumun oluşmasında etkili olmuştur.

²²¹ Bora, Can, s.106

²²² Bora, Can, s.165

²²³ Bora, Can, s.166

“Güç, ülkücü ideolojide ereksel bir değer taşır. (...) güç gösterisini eksen alan “aksiyon”, ülkücü radikalizmin esasını teşkil eder ve bizatihi ideoloji/”fikir” hükmündedir. (...) Güç teşhiri, güç performansı, bizatihi bir sosyalleşme vetiresi, bir cemaat oluşturucu uğrak olarak bir habitus (davranış kalıbı) olarak işler.”²²⁴

Yeni milliyetçilik toplumsal davranışın tipik unsuru haline bu yıllarda gelmiştir.

“1990’larda şehirli modernist eliti, tüketim/reklam mitolojisini ve medyayı saran bir “yeni-milliyetçilik” cereyanı, milliyetçi zihniyetin ve bu zihniyetin mütemayiz bir örneği olarak ülkücü ideolojinin yaygınlaşmasına, popülerleşmesine katkıda bulunmakla kalmamış; ülkücü-milliyetçiliğin sosyal-psikolojisini, ‘sosyal davranışını’ ve imgesel levazimatını önemli ölçüde etkilemiştir.”²²⁵

MHP’nin dili ve söylemleri konjonktürel olarak gevşeyip sertleşerek, toplumsal davranışlarda ise çok daha şeffaf ve popüler bir kimliğe bürünerek yaygınlaşmıştır. Bora ve Can’a göre küreselleşmeci yeni-milliyetçilik, piyasa ekonomisi, demokrasi ve insan hakları söylemlerini milliyetçi bir şiarla, sinizm ve riyakarlıktan kaçınmadan ulusal çıkar gereği görüp savunabilir.²²⁶ Bu süreçle başlayan 1990’lardaki yoğun sempatizan akını, dönemin 1980 öncesi gibi fedakarlık ve riskli bağlanmayı gerektirmemesi, politik hasım tehdidi olmadan, resmi destek ve göz yummalardan yararlanma psikolojisiyle de birleşerek ülkücülüğü tam zamanlı olmayan, hobi-vari bir etkinliğe dönüştürmüştür.²²⁷ Sürü psikolojisiyle, mafya özentiliği ile gençlik çeteciliğini birbirine karıştırmış bu toplam içinde kendini iyi hissetmek, lümpen gençlik şebekelerinin ülkücü ağabeyleriyle “takılarak” sosyal yaşamda bulamadığı güven duygusunu yaşamak milliyetçiliği yaygınlaştırmıştır. Aynı kitlenin 2000’li yıllardaki histerik boyutlara varan, kolay manipüle edilebilir bir kitle olarak iktidarların elini kolaylaştırdığı düşünülebilir.

Bu “popüler milliyetçilik”, “yeni milliyetçilik” dışında ve ötesinde hareketin radikal kanadının hiç de hafife alınmayacak eylemleri ve toplumsal etkisi vardır. Amerika ve İngiltere’nin öncülüğünde CIA ve NATO’nun kontrolünde kurulan Gladio projesi gerçek bir savaş durumunda ordunun yanında savaştacak paramiliter güçlerin silahlandırılması askeri eğitim alması, sabotaj ve suikastlar için örgütlenmesi ve silahların gömülüp hareket rotalarının belirlenmesini gerçekleştirecek bir örgüttü. Örgütler çoğunlukla eski Nazi subay ve sempatizanları, faşistler ve sağ siyasetten çeşitli isimlerden oluştu.²²⁸ Gladio ismine sahip olan İtalyanlar bu örgütü en kanlı ve vahşi kullananlardan biridir. O kadar ki İtalya’nın efsane

²²⁴ Bora, Can, s.292

²²⁵ Bora ve Can, s.249

²²⁶ Bora ve Can, s.250

²²⁷ Bora ve Can, s.256

²²⁸ Ali Kuzu, **Gladio Amerika’nın Kurduğu Gizli Örgüt**, İstanbul: Kariyer Yayınları, 2009, s:53-54

başbakanı Giulio Andreotti gazetecilere dair öldürme emrini bizzat kendi verdiği için mahkum olmuştur.²²⁹ Avrupa ve Türkiye’de kurulan bu paramiliter güçlerin gizli niteliği, anti-komünist savaşta sınır tanımayan Amerikalı üst-düzey subaylar ve askeri uzmanların dilinde açıkça belirtilen, savunulan bir askeri güçtür. Kuzu bu üst düzey subaylardan doğrudan alıntılar yapar.²³⁰ Bizde bu güçlerin sayısız faaliyeti ve cinayeti artık çok bilinen ve kabul edilen bir durum haline de gelmiştir. TBMM Faili Meçhulleri Araştırma Raporu’nda “Bir merkezden yönetiliyormuşçasına gizli örgüt şeklinde örgütlenen bu oluşumların devletin seçimle iş başına gelmiş organlarınca denetlenmedikleri” “devlet idaresindeki organlara hakim olmakta” “adeta normal vatandaş gibi bu iddiaların Cumhuriyet Savcıları tarafından da okunduğu görülmektedir” denilmiştir.²³¹ Doğan Öz öldürülmeden önce hazırladığı kontrgerilla davası için yazdığı raporlar Susurluk’ta ortaya dökülen gerçekleri anlatmaktadır. “Şiddet ve anarşi eylemlerini kaynağında kurutmak olanak dışı olduğu gibi demokrasiyi tek seçenek olmaktan çıkartarak bütün kurumlarıyla faşizmi kökleştirmek...”²³² Öz defalarca korktuğunu belirtir, Ecevit dehşete kapıldığını, Genel Kurmay Başkanı bilgisinde olmayan olaylara tanık olduğunu söyler.

Ayşegül Altınay ve Tanıl Bora militarizm üzerine yaptıkları çalışmada Türk milliyetçiliğinin en belirgin özelliklerinden birisinin askeri söz dağarcığının genişliği ve merkeziliği olduğundan bahsederler. “Savaş ve askerlik epiği milliyetçi hamaset için vazgeçilmez bir levazımat teşkil eder.”²³³ Ordu-millet mitinin milliyetçi ideolojinin yaygınlaşmasıyla birlikte revaçta olduğu, “her Türk asker doğar” sloganlarıyla birlikte, kontrgerillanın da hiç kadro sıkıntısı çekmeden vatani uğruna savaştığını düşünen emekçi çocuklarının provakasyonları, cinayetleri, ölümleriyle geçen yıllar olmuştur 90’lı yıllar.

RP ve MHP; bu iki hareket Susurluk olayı ve sonrasında yaşananlarla aynı rotaya girmişler, tek bir muhafazakar dinamiğe dönüşmüşler ve 28 Şubat’la birlikte TSK restorasyonu ile iktidardan çekilmek zorunda kalmışlardır.

2.2.1.4. 90’ların Sonu: Susurluk, Işık Açma Kapama Eylemleri ve 28 Şubat

Türkiye’de topluma egemen ve sürekli hale gelen krizin ana kaynaklarından biri olan bu iki muhafazakar akımı peşinden sürükleyerek yıkımlarını hazırlayan olay, 3 Kasım

²²⁹ Kuzu, s:110

²³⁰ Kuzu, s:177

²³¹ <http://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem19/yil01/ss897.pdf>

²³² Doğan Öz’den aktaran, Kuzu, s:188

²³³ Ayşe Gül Altınay, Tanıl Bora, “Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik”, içinde, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim, 2002, s: 141

1996'da patlayan Susurluk olayıdır. Gladio/kontrgerilla-devlet ilişkisini açığa çıkaran Susurluk için kamusal tepkileri azaltmak adına bu tip örgütlerin PKK'ye karşı da kullanıldığı söylenmiştir. Mehmet Ağar sahte kimlik düzenlediği iddiasıyla o dönemde istifa etmiştir. Tansu Çiller döneminde uyuşturucu kaçakçılığı gibi işlerde de kullanıldıkları söylendiğinden ANAP olaya tepki gösterenlerin başında gelmiştir. Derin Devlet deyimi bu yıllarda dilimize yerleşmiştir. Susurluk ve RP'nin giderek dozu artan gerici söylemleri, ekonomik bunalımla da birleşerek 1 Şubat 1997'den 9 Mart'a kadar süren "sürekli ışık için bir dakika karanlık" eylemlerine yol açmıştır. İktidar için tehlikeli bir politizasyona doğru giden eylemler, 90'ların işçi kalkışmaları dışındaki ilk büyük toplumsal harekettir. Susurluk olaylarının aydınlatılması için başlayan bir halk girişimiyken, önce ekonomik krize ve yoksulluğa sonra siyasal İslam'a karşı bir tepkiye dönüştürülmüştür.

Bu dönemin 90'lı yılların sonunda gazetelere yansıyan biçimiyle akademik açıdan nasıl değerlendirildiğini örnekleyelim. Lütfiye Oktar ve Ayşe Cem Değer, "Gazete Söylemindeki Kiplik ve İşlevleri" başlıklı yazılarında Işık Yakma eylemleri hakkında Cumhuriyet ve Demokrasi gazetelerinde çıkan "partisiz, merkez kararsız, şefsiz, lidersiz bir eylem bu," (Cumhuriyet, 24 Şubat 1997), "siyasi kirlenmişliğe, mafya-polis-aşiret çeteleşmesine, toplumun kirletilmesine karşı bir tutum" (Demokrasi, 27 Şubat 1997) yazılarını değerlendirirler. Bu tümcelerde gazetelerin taraftar ve yargıç gibi davranarak toplumu biz ve siz olarak ikiye böldüğünü düşünmektedirler.²³⁴ Lütfiye Oktar "Gazete Söylemindeki İdeolojik Yapılar" yazısında eylemlere aktif olarak katılan halkın bu gazetelerde mağdur nesnelere dönüştürüldüğünü düşünmektedir.²³⁵ Analiz ettiği yazılar şunlardır: "Bozkurt selamıyla kimlik bildiri yapan genç "Çatlılar" sürekli aydınlık eyleminin sokaklara taşmış savunucularına sataşıyor, ters bakıyor, laf atıyor... Refahlılar -en azından şimdilik- evlerini aydınlatmakla yetiniyorlar. MHP ve BBP'liler ise parti binalarını ışıkla donatıyorlar... göz kırpan evler arasında devriye geziyorlar" ve "...kahraman güvenlik güçlerimiz sokaklarda alanlarda peydah olmaya başlıyor... gözdağı vermeye çalışıyor. Kalabalığın içinden, ne rastlantıdır, yüreği rahatsız olanları seçip "nazikçe" polis arabasına yüklüyor." (Cumhuriyet, 23 Şubat 1997)

Birincisi yazı burada bitmemektedir. "...polis arabasına yüklüyor, sonra da kaderi buymuş diyerek ölüsünü ortaya çıkarıyor." Polisimizin toplumsal muhalefet hareketlerine ve

²³⁴ Lütfiye Oktar, Ayşe Cem Değer, "Gazete Söylemindeki Kiplik ve İşlevleri" içinde, **1990 Sonrası Laik Anti-Laik Çatışmasında Disiplinlerarası Farklı Söylemler**, Derleyen: Semiramis Yağcıoğlu, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2002, s:68-69

²³⁵ Oktar, Değer, s:44

eylemlerine geleneksel tepkisi halkın kendiliğinden eylemlerine de sirayet etmeye başlamıştır. İkincisi Türkiye’de devletin mafyayla, suçla, çetelerle olan ilişkisi gün yüzüne çıkmamış gibi, hala Çatlı lehine, Türk hukuku ve Interpol tarafından aranan bir suçlu lehine sloganlar atan bir grup toplumu “biz” ve “siz” olarak ayırması öncelikle garipsenmesi gereken ilk durumdur. Gazeteler olmayan toplumsal sınıflar, bölünmeler, çatışmaları var gibi gösteremez. Ayrıca her toplumsal hareketlilik döneminde (örneğin seçimler) toplum taraflaşır, konum belirler, ne gazeteler, ne haber bültenleri bu konum belirlemeden uzaktır. Türkiye’nin ideolojik haritasında iki karşıt uç olan Akit ve Cumhuriyet gazetesindeki yazıları karşılaştırıp “dilin biçimsel yapıları içeriklerine bakılmaksızın, birbirinin aynıdır.” demek²³⁶ yalnızca akademik değil, siyasi ve kültürel de bir hatadır.

Susurlukta ortaya çıkan kontrolden çıkmış radikal milliyetçilik ve “kanlı mı kansız mı” sözlerine kadar giden RP politikaları “post-modern darbe” diye anılan 28 Şubat süreciyle birlikte askerlerin devraldığı “merkez” ile düşürülmeye çalışılmıştır. 28 Şubat 1997 Milli Güvenlik Kurulu dokuz saat süren bir toplantı yaparak köktendinciliğin yayılmasını önlemek için 18 maddelik bir önlemler demeti yayınlamıştır:

“(…) tarikatlarca işletilen okul, yurt, vakıflara son verilmesi; İmam-Hatip Okulları sayısının imam gereksinimini karşılayacak bir düzeye indirilmesi; köktendincilerin kamu kuruluşlarında, adalet örgütünde, okul ve üniversitelerde kadrolaşmalarına son verilmesi; İran’dan kaynaklanan yıkıcı etkilerin son bulması için önlem alınması; zorunlu öğretimin beşten sekiz yıla çıkarılması (...)”²³⁷

gibi kararlar alınmıştır. Bu yıllarda ordu içerisinde şeriatçı etkinliklerini izlemek için “Batı Çalışma Grubu” adlı bir birim kurulduğu, yeni gelişen iç tehlikelerin (PKK ve şeriat) sürekli izlendiği basına verilen brifinglerle duyurulmuştur. Jenkins’in aktardığına göre, TSK raporlarında 19 gazete, 110 dergi, 51 radyo ve 20 TV kanalının, aynı zamanda 2500 dernek, 500 kurum, 1000’den fazla şirket, 1200 öğrenci yurdu, 800 özel okulun İslami propagandaya tabi olduğu belirtilmiştir.²³⁸ Süreç ordunun cesaretlendirdiği hükümetin İslamcı şüphelileri devlet kurumlarından temizlemeye başlamasıyla devam etmiş, devlet kurumlarına boykot edilen yüzden fazla şirketin olduğu bir liste sunulmuştur.²³⁹ Süreç 21 Mayıs’ta Yargıtay Cumhuriyet Başsavcısı Vural Savaş’ın, Anayasa Mahkemesi’nde laiklik karşıtı etkinlikleri

²³⁶ L. Oktar, **Laik ve Anti-Laik Söylemlerde Biz ve Onlar Çatışması**, içinde, age, s:174

²³⁷ Akşin, s.123

²³⁸ Jenkins, s:162

²³⁹ Jenkins: 163

sebebiyle RP'nin kapatılması için dava açmasıyla devam eder.²⁴⁰ 16 Ocak 1998 RP'nin kapatılması ve 21 Nisan'da İstanbul Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Siirt'teki bir konuşmasında Ziya Gökalp'in şiirini saldırgan ifadelerle değiştirerek kullandığı gerekçesiyle 10 ay hapsi ile süreç kapanır.

AİHM RP'nin kapatılmasını 3'e karşı 4 oyla insan hakları ihlali olarak görmemiş, bunu da RP'nin Türkiye'deki demokratik işleyişe karşı kaygı verici hareketlerine bağlamıştır.²⁴¹ Siyasal İslam ya da Milliyetçi Hareket olsun Türkiye'nin siyaset arenasındaki her çatışmalı girişim, partinin siyasal söylemini aşırı uçlara çeken her hareketi, hem tutucu olmayan unsurların tepkisini çekerek bölünmeler için bir zemin hazırlamaktadır hem de siyasal olarak partiler içindeki radikal kanadın ya da geneldeki radikal eğilimlerin görünürleşmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla ve aslında genel olarak Türkiye siyasetinin genelinde her radikal söylem toplumu bölmekle birlikte iktidarı daha da radikalleştirmekte ve giderek kendisini bir kriz dinamiğine dönüşmektedir. Fakat bununla birlikte siyasal düzende şiddet giderek meşru bir araç, bir siyaset yapma biçimine de dönüşmektedir.

“Siyasal boşluk hızla siyasal şiddet tarafından doldurulmaktadır. Türkiye kimlik siyasetinden sınıf siyasetine kadar, oradan demokrasinin temel tanımlarına kadar her alanda korkarak yok ettiği siyasal farklılaşmanın bedelini şimdi siyasal şiddeti sonuna kadar yaşayarak ödemektedir.”²⁴²

2000'li yıllara girerken dikkat çeken bir alıntıyla siyasal düzeni kapatabiliriz. “Türkiye’de baskı altında tutulan Kürt kimliği ve İslam’dır.”²⁴³ Bu alıntı sadece Kemalist tahakkümü kırmak, için RP'nin 94 yerel seçim başarısından etkilenildiğini değil siyasal iki öznenin 2000'li yıllardaki ana politik motifini de belirten ve daha 90'ların başında öngörülmüş bir politika biçimine işaret etmektedir. Bununla birlikte Tayyip Erdoğan'ın hapse girişinden sonra ilk ziyaretçilerinden biri İstanbul'daki Amerika Başkonsolosudur. Fakat 90'lı yılların komplocu, çekişmeli, istikrarsız, arayış içindeki halet-i ruhiyesi içinde Mesut Yılmaz hükümeti de fazla dayanamaz; 22 Eylül 1998'de Alaeddin Çakıcı adlı mafya liderinin ANAP'lı bakan Eyüp Aşık'la, 15 Ekim'de ise iş adamı Korkmaz Yiğit'le yaptığı telefon konuşmaları basında yer alınca Yılmaz 25 Kasım'da istifa eder.²⁴⁴

²⁴⁰ Tanör, s:174

²⁴¹ White, s:423

²⁴² Hasan Bülent Kahraman, **Sosyal Demokrasi Düşüncesi ve Türkiye Pratiği**, İstanbul: SODEV, 2002, s:307

²⁴³ **Özgür Ülke**, 13 Temmuz 1994, aktaran, Kirişçi, Windrow, s:177

²⁴⁴ Tanör, s:175

2.2.2. İktisadi Durum

Peter Drucker, 90'lı yılların başında Sovyetler Birliği'nin çözüldüğü, tüm dünyayı siyasal ve iktisadi bir iyimserlik dalgasının kapladığı yıllarda, Türkiye için de bir model teşkil edebilecek Latin Amerika ülkeleri için Batılı, emperyalist devletlere şu tavsiyelerde bulunur:

“Latin Amerika'nın etrafında dönmek Doğu Avrupa'nın, yani şimdi bütün dikkatlerin üzerinde toplandığı bölgenin etrafında dönmekten çok daha kolay olacaktır. Latin Amerika 300 milyon –aşağı yukarı Sovyet Bloku'ndaki- insanın yaşadığı bir yuvadır. Yapılması gereken şey gayet açıktır; devlet harcamalarının musluğu kapatılıp enflasyon durdurulmalı; devlete ve silahlı kuvvetlere ya da hükümete yakın siyasi dost çevrelerine ve bakan akrabalarına ait olup kadroları aşırı sayıda personelle şişirilmiş verimsiz tekeller dağıtılmalı; dürüst müteşebbisleri caydıran aşırı nominal vergi oranları düşürülmeli, fakat fiili vergi tahsilatı arttırılmalıdır.”²⁴⁵

Türkiye Cumhuriyeti'nde 2000'li yıllarda gerçekleşecek büyük ve köklü düzen değişikliklerine giden süreçteki çözülmeyi hızlandıran ikinci faktör ekonomik istikrarsızlık, yolsuzluklar, kara para aklama ve naylon faturalarla kırılğanlaşmış ve ekonomik krizlerle yıkılmakta olan iktisadi sistemdir²⁴⁶. Yeldan'a göre sürdürülebilir kamu açıkları, düşük reel ücretler sayesinde ihraç edilebilecek yurt içi talep fazlası, artan ihracat gelirleri, dış borçlanma yoluyla ithalat rejiminin serbestleştirilmesinin finansmanı, sürdürülebilir enflasyon yapısı 1990'lara girerken kendi iç çelişkilerinin zorladığı bir değişime uğradı. Artan dış borç servis yükü, enflasyonist beklentiler, siyasal muhalefetin güçlenmesi ve artan ücret artışları yapının sürdürülemeyeceğini gösterdi. Ve kısıtlar 1989'daki sermaye hareketlerinin serbestleştirilmesiyle sonuçlandı. Böylece ücret talepleri, yaklaşan seçimin getirdiği popülizm dalgasının kamu kesimine getirdiği yükler, daralan ihracat ve enflasyonist beklentilerin belirsiz ortamı, birikim ve büyümenin finansmanının artık iç tasarruflarla sürdürülemeyeceğinin kabulünün bir göstergesi olan finansal serbestleşmeyle sonuçlandı.²⁴⁷ Bu tedirginlik, kamu harcamalarının kısılması ve özel sektörün sürekli beslenmesi yoluyla

²⁴⁵ Peter F. Drucker, **Gelecek İçin Yönetim**, Çev: Fikret Üçcan, İstanbul:Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 1998, s:88

²⁴⁶ Yolsuzluklara örnek olarak doğrudan üniversite içinden bir örnek vermek gerekirse, Ali İhsan Doğramacı sayısız örnekle zenginleştirdiği çalışmasında, İhsan Doğramacı' nın Hacettepe Üniversitesiyle başlayan kariyerinde kamu kaynaklarını planlı bir şekilde nasıl üzerine geçirdiğini, öncelikle YÖK'teki görevlerini kötüye kullanarak Bilkent için nasıl kaynak yaratıp neredeyse bedelsiz bir biçimde arazileri, tesisleri, trilyonlarca liralık taşınmazı üzerine nasıl geçirdiği anlatır. Ali İhsan Soner, **Devletin Rantı Deniz...**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, s: 58-71

²⁴⁷ Yeldan, s.60

aşılmaya çalışıldı. Ancak bu noktada bölüşüm ilişkileri sermaye lehine ve sosyal harcamalar aleyhine seyrediyordu.

“Ulusal ekonomide iktisadi artığın sermaye kesiminde birikimini sürdürebilmesi için özel sermaye gelirlerinin beslenmesine olanak sağlayan bir dizi rant aktarımı ve kaynak transferi süreci, 1990’lar boyunca kamu kesimi açıklarının ardındaki en önemli unsurları oluşturmuş ve kamu kesimi borçlanma gereğini besleyen temel mekanizmaları ortaya çıkarmıştır.”²⁴⁸

Yeldan kamu sektörü tasarruf yatırım açığının 1988’den 1993’e 8,3 misli büyüdüğünü, 1999’a gelindiğinde ise eksi tasarruf üretimiyle bütünüyle çöktüğünün gözlemlendiğini belirtir. Yani tüketim harcamaları kamunun toplam gelirini de geçmiştir ve yatırımların da üzerine çıkmıştır. “Dolayısıyla” der Yeldan, “2000’li yılların başında kamu sektörünün artık üretemeyen ve toplam geliri, transfer harcamalarını dahi karşılayamayan bir çöküntü içinde olduğu görülmektedir.”²⁴⁹ 14 Ocak 1994’te Moody’s adlı uluslar arası kuruluşun Türkiye’nin kredi notunu düşürdüğünü açıklamasıyla tetiklenen krizde Dolar 15.000TL’den 38.000 TL’ye yükseldi, bankalarda parasını kurtarmaya çalışanlar kuyruklar oluşturdu, borsa çöktü. Sürecin sonunda 5 Nisan Kararları alındı. Buna göre; KİT ürünlerine %50 zam yapıldı, enflasyon %100’ü aştı, hazine bonolarının faizleri %400’leri buldu.²⁵⁰ Krizin hemen ardından gelen yerel seçimlerde sürpriz bir şekilde, 1991 seçimlerine başka bir marjinal parti MÇP ile birlikte girme kararı almış RP %19 oyla üçüncü parti olarak girmiştir. 27 Mart 1994 yerel seçimlerinde DYP %21,4, ANAP %21 oyla ilk iki sırayı alabildiler. Ancak daha önemlisi Necmettin Erbakan’ın RP’si Ankara’da Melih Gökçek’i, İstanbul’da Recep Tayyip Erdoğan’ı belediye başkanı yaparak iki büyük şehri SHP elinden aldı.

1990’lar dış borçlanmanın da ayyuka çıktığı yıllar olur. 1979 yılında 13.6 milyar dolar olan borç 1989 yılı sonunda 41 milyar doları bulmuştur.²⁵¹ "Dünya Bankası'nın "ağır borçluluk" ölçütleri içinde yer alan ve kritik eşiğin %30 olarak tanımlandığı "dış borç servis oranı"nın, 2002 yılında Merkez Bankası verilerine göre %50'yi aştığı anlaşılmaktadır."²⁵² Özal döneminde başlayan kamu sektörüne olan hazine desteğinin çekilmesi modernizasyonun önünü tıkamış, verimliliği düşürmüştü ve dış borçlanmayı zorunlu hale getirmiştir, bu da özelleştirmeci AKP'nin gerekçeleri olacaktır ileride. Oysa ki bizzat uygulanan neo-liberal politikalar buna yol açmıştır.

²⁴⁸ Yeldan, s.106

²⁴⁹ Yeldan, s.117

²⁵⁰ Tanör, s:167

²⁵¹ Fikret Başkaya, **Paradigmanın İflası**, Doz Yayınları, İstanbul 1991, s.203

²⁵² Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**, İmge Kitabevi, Ankara 2004, s:187

“1991 yılında KİT sistemini esas olarak ıslah etme amacını izleyen; özerkleşmeyi ön plana çıkaran ve özelleştirmeyi bu hedefe dönük araçlardan sadece biri olarak gören DYP-SHP hükümet programı, uygulamada reform ve ıslah hedeflerini terk etmiş; giderek artan sayıda KİT, özelleştirilecek konuma getirilmişti.”²⁵³

1990’lı yıllar neo-liberal ekonomik modelin sosyal sonuçlarının ortalığa saçıldığı yıllardır. Ekonomik krizlerle birlikte bölüşüm ilişkilerindeki dengesizlikler sosyal hayatın da somut anlamıyla parçalanmasına yol açar. Bölüşüm ilişkilerinde sermaye lehine düzenlemeler dönemi kapanmıştır, bu ilişki de piyasanın serbestliğine bırakılmıştır. Bu süreçte tıpkı devlet yönetiminde yapılmaya çalışılan önlemler gibi burada da bozulma ve dengesizlikleri kontrol için temel eğitim ve sağlık alanlarına ayrılan koruma ve bu kaynakların arttırılması yönündeki politika işlerlik dahi kazanamamıştır. IMF kamu harcamalarını kısırmıştır. Bulunan yoksullukla mücadele yöntemleri ise kapitalist üretim ilişkilerinin eşitsiz doğasını görmezden gelmektedir ve bu haliyle daha çok “vahşi ve gaddar İngiliz kapitalizminin iki yüzyıl önceki yoksul yasaları”²⁵⁴ hatırlanmalıdır. Erzak yardımı benzeri kampanyalar bir çeşit dilenci ekonomisidir ve gelir eşitsizliğinin üstünü örtmekten başka bir şeye yaramamaktadır. Özetle 90’lı yıllarda Türkiye darbeyle başlayan genel yoksullaşma sürecine devam etmiştir. Kentlerin taşralaşmasının da en önemli sebeplerinden biri budur.

2.2.3. Kültürel Durum: Pop, Şiddet ve Yozlaşma

90’lı yıllar öncelikle siyasetin popüler kültürün parçasına dönüşmesinin izlendiği yıllar oldu. Örneğin magazin de konusuydu siyasetçiler. Yaşamları, ne yiyip içtikleri, kıyafetleri, hobileri, tatilleriyle gündeme geliyorlardı artık. Siyasetçilerin söylemleri de bu anlamda değişikliğe uğruyor, seçim kampanyaları da değişiyordu, toplumsal beklentiler siyaseti değil, siyasetin vaat dili toplumsal talepleri belirlemeye başlıyordu. Eğitim ve sağlık hakkı, çalışma ve barınma hakkı, özgürlükler siyasetin konusuydu, ancak öyle popüler bir dilin parçası haline getirilmişti ki sadece kadın başbakanımız Çiller “ben anayım, ben bacınızım” diyerek liberalizasyonun getirdiği yıkımı siyaseten tolere edilebiliyordu. Bu durumu Can Kozanoğlu başta DYP, SHP ve ANAP olmak üzere siyasi partiler ve siyaset yapma tarzları açısından şöyle özetliyor:

“Devlet, iktidar, sermaye, sivil-asker bürokrasi, vs... Bunlar sözlük anlamlarının üzerinde, hayatın içinden olgularla ve “zaman”ın

²⁵³ Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**, s.177

²⁵⁴ Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**, s.174

eşliğinde siyasi anlam kazanan kavramlar. Ancak hayat dediğimiz şey, hayatımız, bugün öylesine bir karambolü ifade ediyor ki ve zaman dediğimiz şey, ağır çekimle hızlı çekim arasında öyle şaşkın bir tempoya esir olmuş durumda ki, kavram-siyaset-anlam üçlüsü kolay kolay bir araya gelemiyor. Kavramlar var, siyaset de var ama “anlam” için aynı şeyi söylemek zor. Anlam olmayınca, kavramların isim düzeyindeki varlığı bir işe yaramıyor ve siyaset yalnızlığa düşüyor. İşte “siyasi boşluk” dediğimiz ve demeye devam edeceğimiz şey bu. Aslında siyasi boşluk değil “boşluktaki siyaset”...”²⁵⁵

Serbest piyasacılığın, liberal ekonomik modelin tüm dünyada Sovyetler Birliği’nin de çözülüşüyle tek yol haline geldiği bir atmosferde Başkanı Cem Boyner olan Yeni Demokrasi Hareketi isimli bir partinin kurulması kimseyi şaşırtmadı. Sermaye doğrudan kendi partisini kurmaya kalkışacak cesareti ve hırsı bu yıllarda bulabildi. Bir YDH üyesinin imzalamakta zorunlu olacağı Ahlak Sözleşmesi’nin ilk maddesi “...piyasa ekonomisini savunacağım” ile bitmektedir.²⁵⁶ Siyasetin “veresiye satan-peşin satan” karikatürünü dükkanına asan esnaf mantığıyla yapılması 90’lı yıllarda başlamıştır.

Paranın, şaşaaanın, lüksün, şatafatın gerçek değer haline geldiği Türkiye’nin en gülünç manzaralarından biri bu sürecin müsebbibi Özal’ın ölümü sebebiyle Fenerbahçe-Kocaeli maçının iptal edilmesi sonucu “paralar n’olacak?” diye slogan atan taraftarların yarattığı trajikomik imgede ortaya çıkmaktadır.²⁵⁷

Tüm bu karmaşanın şizofrenik ruh halinden beslenen, gerçeklerden kaçan, ideolojinin ve tarihin sonunu gören, bol cinsellik, garip, tuhaf, anlaşılmaz, sözde mistik, sözde psikolojik, birer imge çöplüğüne dönüşen bunalım filmleri, bir bütünün parçasıdır. Aynı zamanda sinemamıza bu müşteri satıcı ilişkileri doğrudan paranın merkeze alındığı öykülerle de yansiyacaktır. Reha Erdem’in Kaç Para Kaç’ı (1998), Ömer Vargı’nın Her Şey Çok Güzel Olacak’ı (1998), Zeki Ökten’in Güle Güle’si (1999) bu filmlerden bazılarıdır.

Devlete sırtını yaslama dönemi, özel sektörün yapılan iktisadi düzenlemelerle birlikte şişmesine yol açarak kapandı. İmparatorluktan gelen güçlü devlet imajının yerini özel sektörün ışıltılı zenginlik görünümleri aldı. Jaguar gibi statü imgesi lüks arabaların Türkiye satışlarında patlama yaşanmasıyla İslami el yazmalarının, nadide kitapların ve antika tabloların sergilenmesi ve yine astronomik fiyatlarla satışa çıkarılması da bu döneme rastladı. Özel sektörün yeni zenginlerinin çekiciliği, serbest girişim düşüncesini ve piyasacılığı da besliyordu. Üniversiteler daha fazla özel sektöre insan yetiştiren kurumlar haline geldiler,

²⁵⁵ Can Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s.73

²⁵⁶ Kozanoğlu, s.95

²⁵⁷ Kozanoğlu, s.14

İngilizce ve bilgisayar öğrenimi bu sebeple zorunlu hale geldi. Feroz Ahmad buradan yola çıkarak, Yüksek Öğretim Yasası mimarlarından İhsan Doğramacı'nın "seçkin devlet üniversitelerine giremeyen zengin çocukları için, Türkiye'nin ilk özel üniversitesi olan Bilkent'i" nasıl açtığını, üniversitenin Amerikan üniversite kampüsünü model alan ve "kafeterya menüsü de dahil olmak üzere her şey İngilizce" kullanılarak yürütülen ilk üniversite olduğunu yazar.²⁵⁸

İnsanların gündelik pratiklerinin de belirleyicisi haline gelmiştir, "ay inanmıyorum", "a-acayıpsın" ve "kıl oldum abi" ahlaki tutumların dile dökülme biçimlerindedir. Bir çeşit kimliksizlik dönemidir bu aynı zamanda.

"Toplumsal refleksin merkez istikametine doğru bir akım yaratmasının yanında, sahip olma hırsının "değer" haline gelmesi de etkendi belki: pop çağı kültürü bir tür "kimlik açgözlülüğü" tarafından biçimlendirildi. Merkezde kurulmuş kültür açık büfesine yavaşların hepsi tabaklarına her çeşitten almadılar elbette. Ama batıcılık, batılılık, yerellik, doğruluk, keskin laiklik, vurgulu dindarlık, alabildiğine duygusallık, alabildiğine hoyratlık, oynaklık, muhafazakarlık, "free"lik, modernlik, milliyetçilik, şiddet, şiddet karşılığı, savaş çılgınlığı, barış dilekleri... Bunların çoğu rahatlıkla bir araya gelebildi."²⁵⁹

Beyaz Türklere benzemek önemli bir sosyal statü haline bu yıllarda gelmiştir. Popüler milliyetçilik ya da milliyetçi ideolojin sıradan günlük kültürün vazgeçilmez bir formasyonuna dönüşmüştür. Özal'ın milliyetçi söylemi kentlileştirerek daha esnek, Batılı yaşamı reddetmeyen, uzlaşmacı bir eksene taşınmasıyla başlayan süreçte, millet/halk katı değerlerle değil pragmatizmiyle yüceltmeye başlanmış ve sembolik olarak "orta direk" ön plana çıkmaya başlamıştır.²⁶⁰ Giyim-kuşamlarında zenginlik göstergeleri, markalarının ucuz çakmalarını giymek, saç biçimlerini taklit etmek, çanta, ayakkabı, kol saati, gözlük gibi aksesuarların taklitlerini kullanmak ve sürekli çağdaşlığın, modernliğin övücülüğünü yapmak da yoksul kesimlerin yaşam tarzını oluşturmuştur. 900'lü hatlar, burç kültürü, fallar ve medyumlar, Yalan Rüzgarı cinselliği, "asabiyim ben"cilik, plaza-alış-veriş merkezinin suni havası ve suni zamanında yaşanan izole edilmiş yaşam ve eğlence biçimleri, futbolda ve futbol medyasında şiddetin tavan yapması hep bu yıllarda "in" oldu. "Çılgınlık, kolay ulaşılamayacak bir mertebeydi. Kimse onlar, bir yerlerde çok takdir edilen "çılginlar" vardı ve bir sürü iş, onlara benzeyebilme çabasıyla yapıyordu. Çılginlar gibi... "Ben çılgınım" demek

²⁵⁸ Ahmad, s.293

²⁵⁹ Kozanoğlu, s.127

²⁶⁰ Tanıl Bora, Nergis Canefe, **Türkiye'de Popülist Milliyetçilik**, içinde Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik, İstanbul: İletişim, 2002, s:661

megalomani belirtisiydi, “çılgınsın seen!” sözü ise iltifat... Gerçekten de hayat, kimi zaman, “insanlar çıldırmış” dedirtiyordu.”²⁶¹

Kentsel dokunun ikiye bölünmesi ama aradaki ayrımların kültürel noktalarda fazlasıyla azalması şizofrenik bir bilinç de yarattı. Varoşlardan gelen Dolce Gabbana tişörtlü delikanlılar ile Nişantaşı kızları aynı kaldırımda karşılaşabiliyorlar, Akmerkez’de yan yana yürüyebiliyorlar ancak konuşamıyorlar, iletişemiyorlardı. Yabancılık giderek birbirinden ayrılan iki toplumsal kesimin ortak hissi haline geldi.

Şiddetin de kültürümüzün önemli bir parçası haline gelişi yine bu yıllara rastlaması tesadüf değildi. Hak isteyen işçi azarlandı, kontrgerilla cinayetleri, faili meçhuller, kim vurdular sıradanlaştı, çatışmacı bir dil günlük hayata bu yıllarda egemen olmaya başladı. Herkes farklılıklarını ön plana çıkarmak zorundaydı, birbirini ezerek yükselme dönemi bu dönem. Geçmişin geleneksel şiddeti neoliberal dünyanın yıldızlı demokrasisi altında daha şeffaf bir şiddete dönüştü. Körfez Savaşı televizyonlardan izlenilebildi, Bosna Hersek’te yerlerde sürünen yaralılar herkesin oturma odasına girdi. Cinayet, kan, şiddet sıradanlaştı, sadece şiddet haberlerinin yapıldığı programlar türedi, cinsel içerikli gazetelerle birlikte korku gazeteleri çıktı, Sıcağı Sıcağına programlarıyla eğlence pratiğine dönüştü ve giderek haber programlarının diline egemen oldu şiddet. Hollywood’un şiddet filmleri yeni kahramanlarıyla geldi, herkes Terminatör’dü, Rambo’ydu artık.

Bu şiddet kültürü Kemalizm’in taşraya uyguladığı baskıyla birlikte farklı bir anlam kazanmaya başlar. Şiddetin geleneksel yönetsel bir mekanizma olduğuna değinen Gürbilek, taşranın, özellikle arabesk kültürün yaygınlaşmasında ve gecekondulaşma sürecinde giderek sosyal hayatın görüngülerinden biri haline gelişini, cisimleşmesini, “bastırılmışın geri dönüşü” olarak tanımlar. Bastırmak bir şiddet eylemidir ve bastırılmış olanın geri dönüşü de bir şiddet kültürü olarak yaşanmaktadır. Toplumun bugüne değin inşa ettiği modern kimliğe yönelik bir tepki olarak, modern kültürel kodların dışına itilmiş kesimlerin, Kemalizm’in kendilerine biçtiği rolden kurtulma arzusu olarak taşralaşma süreci yaşanmaktadır.²⁶² Bununla birlikte bastırılmışın geri dönüşü ve taşralaşmanın yeni bir neo-liberal modelle birlikte ortaya çıkması yeni bir tür şiddet mekanizmasının oluşmasına, ya da başka bir deyişle mevcut şiddet mekanizmalarında da bir dönüşüme yol açmıştır.

²⁶¹ Kozanoğlu, s:137

²⁶² Gürbilek, s:104

“Ne kadar kaba ve ikiyüzlü olursa olsun, Kemalizm’in taşraya uyguladığı baskı her zaman bir vaadi, modernleşme vaatlerini içinde taşıyordu. Bu yalnızca Kemalizm gibi nispeten cılız sayılabilecek bir baskı aygıtı için değil, bütün geleneksel baskı aygıtları için de geçerli. Erkeklerin kadınlar üzerindeki baskısı, bir aşk vaadinin dışında tasavvur edilebilir mi? (...) Geri dönen şey, bastırılmış olana kıyasla çok daha bilinçli –ya da kurnaz; artık bu vaadi yutmuyor; dolayısıyla onu, o vaadi temsil etmiyor. Vaadin tükenmesiyle birlikte, baskı da öznesini yitirdiği için görünmez oldu. Piyasanın belki de tayin edici farkı bu: Onun görünmez baskısı, öznesiz şiddeti, mahrum bıraktığı arzuyu hiçbir şeyle teselli etmiyor.”²⁶³

Bastırılmışın geri dönüşü Türk ulusal kimliğinin psikanalizini gerçekleştirdiği çalışmasında Zafer Yörük’ün analizleriyle çok daha anlamlı hale gelecektir. “Milli kimliğin oluşumu, milli hafızaya olduğu kadar milli ‘amnesia’ya da bir çağrıyı içerir. İradi unutkanlık, tabu ve totemde simgelenen kolektif bastırma ve yüceltmenin göstergesidir.” der Yörük. Türk kimliğinin sembolik kuruluş anını önceleyen travmanın İmparatorluğun çözülüşü ve yıkılış süreci olduğunu belirten Yörük’e göre, İmparatorluğun sürekli toprak kaybı, Çarlığın Ruslaştırma Politikaları gibi nedenlerle Anadolu’ya akın eden Türklerin ‘mazlum millet’ psikozunu Anadolu’ya taşımaları ve ‘tanzim/intikam’ arzusunu yüceltmeleri Türk kimliğinin temel karakteristiklerindedir. Türk kimliği milletten önce, millet olmayanı, Gayri Müslimleri tanımlamaya girişilerek kurulmuştur. Türk Kimliği “Milli şuur ve mefkurenin” “bir Avrupa parçasına” ait her izi önce ortada “boş arsalar” kalıncaya kadar yıkma arzusunu beslemiş, sonra da bir tabuyla kendine hatırlamayı yasaklamış bir sahip olamama, bir eksiklik bilinci geliştirmiştir. Çünkü her Türk bilinçaltında bilir ki Anadolu, yani Anatolia, ne Türklerin anayurdudur ne de Ana’dır.²⁶⁴ Böylelikle taşralılığın, Kemalizm’in yıllarca bastırmaya çalıştığı nevrozun kentsel yaşamın bir parçası haline gelmesiyle, Türkiye’nin taşralaşmasıyla birlikte ortaya çıkan da bu nevrozlardan başkası değildir. Hem büyük ve yüce hem de mazlum Türk olmak, hem Beyaz Türk olmayı arzulayıp hem de Beyaz Türklerden nefret etmek için parçalı ve bölünmüş bir zihne sahip olmak gerekir. Bu zihinsel yapı da kültürümüzün başat öğelerinden biri haline gelmiştir. Yörük’e göre de Kemalizm için Anadolu bilinçdışıdır, bastırıldığı bir gelenek, İslam ya da Osmanlı’dır ve Kemalizm ve Anadolu’nun her karşılaşması nevrotik sonuçlar doğurmaktadır.²⁶⁵

1990’lı yılların en büyük kültür oluşturucularından biri elbette televizyon ve yaygınlaşan özel kanallardır. 1991-1994 dönemi özel radyo ve televizyonlar yasal ve anayasal

²⁶³ Gürbilek, s:108

²⁶⁴ Zafer Yörük, **Politik Psişe Olarak Türk Kimliği**, içinde Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik, İstanbul: İletişim, 2002, s:310-312

²⁶⁵ Yörük, s:315

statüye kavuşmuştur. 1991 sonunda yalnızca bir özel televizyon Star 1 varken 1993 sonunda bu rakam yüzölçümü hanelere ulaşmıştır.²⁶⁶

80'li yıllarda cuntanın katı baskısıyla sıkışan medya alanı ile Özal arasındaki gerilimin varlığına değinen Adaklı, gazetelerle çıkar çatışması yaşayan Özal'ın rekor kağıt zamlarıyla gazetelere dolaylı yoldan müdahale ettiğini yazar. Ancak 90'lı yıllarda başlayan büyük sermayeyle bütünleşme süreci içinde Özal'dan gelen teşvikler, ithal ve ihraç kolaylıkları, özelleştirmeler, kaynak aktarma gibi mekanizmalarla, birebir/yüz yüze ilişkilere önem veren, kamu denetiminden uzak idari ilişkilerle “gerilim” yerini “iktidarla uyum”a bırakmıştır. Gazete ve gazeteciler Özal projelerinin tanıtımında başrolü oynamışlar, onu “çağdaş bir ikona dönüştüren sürecin mimarlığını üstlenmişlerdir.”²⁶⁷ 1990'larda hız kazanan özelleştirme ihalelerine medya sektörünün büyük bir ilgisi olmuş ve özellikle enerji alanındaki ihalelere girmişlerdir.²⁶⁸ RP-DYP koalisyonu dönemindeki enerji ihalelerine giren medya sektöründen firmalar arasında husumet oluşmuş fakat Çukurova ve Kepez Elektrik İşletmeleri yasa dışı bir şekilde Rumeli Holding'e verilerek medya organlarıncaya paylaşılmıştır. Doğan, Bilgin, Uzun 28 Şubat'ta ordu yanlısı bir tutum takındılar.²⁶⁹ Aslında benzer şekilde 90'lı yıllarda başlayan promosyonlarla büyüyen medya sektörleri hükümetten hükümete, ilgili olduğu medya kuruluşunun çıkarlarına göre sürekli düzenlenmiş ve değiştirilmiştir.²⁷⁰

Medyanın kitleselleşmesi, toplumsal gerçekliğin de giderek bir kurmacaya dönüşmesiyle birlikte nesnelliğin muğlaklaştığı bir belirsizlik kültürünün de yaygınlaşmasını sağlamıştır. Haberlerin magazinelleşmesiyle ilgili çalışmasında Ergül, TV dilinin belirleyiciliğinde ekonomik baskı altındaki habercilikte dramatize etme ve nesnel bilgidenden uzaklaşmanın yapısal bir özellik olduğunu belirtir. TV haberciliğinin doğasında bireylerin tarihsel koşullarıncaya belirlenen “gerçek” yaşamlarının ekonomik siyasal ve kültürel çatışmaları dramatize edilir, eğlence içeriğine dönüştürülür, basit ve normalleştirilmiş bir kalıp içerisinde sunulur. Dolayısıyla TV Haberciliğinin magazinelleşmesi ile aracın doğası arasında bir ilişki ve uyum söz konusudur.²⁷¹

²⁶⁶ D. Beybin Kejanlıoğlu, **Türkiye'de Medyanın Dönüşümü**, İstanbul: İmge Kitabevi, 2004, s:417

²⁶⁷ Gülseren Adaklı, **Türkiye'de Medya Endüstrisi Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006, s:148-152

²⁶⁸ Adaklı, s::218

²⁶⁹ Adaklı, s:220-221

²⁷⁰ Adaklı: s:242

²⁷¹ Hakan Ergül, **Televizyonda Haberin Magazinelleşmesi**, İstanbul: İletişim, 2005

Türkiye’de özel televizyonların gelişimiyle paralellik gösteren magazinelleşme süreci “mitik anlatıma dayalı yapısıyla tarihsizleşen, “başka dünyalar”a ilişkin özlemleri yücelten yaklaşımla bireyin gerçeklikle arasındaki ilişkiyi etkileyen, dünyayı toplumsal-kültürel-siyasal anlamda bağımsız parçalardan oluşan nedensiz bir tümlük olarak gösteren yapısıyla magazin söylemi” TV yayıncılığımızın ana karakteri haline gelmiştir.²⁷² Ergül’ün aktardığına göre 31 Ocak 1998 Show TV haber bülteni rekor uzunluktaki 71.05 dakikalık süresiyle birinci sırada yer almıştır. Haberlerin %57.69’u ise magazin niteliğindeki haberlerdir.²⁷³ Böylelikle denilebilir ki ana kültür oluşturucusu araç da nesnellikten ve gerçeklikten uzaktır, büyük holdingler iktidarla da ortak bir irade geliştirmişlerdir, yayıncılık bilinci iktidarın bilincine dönüşmüş, TV henüz 90’lı yıllarda bir “kara kutu”ya dönüşmüştür.

2.3. YENİ SİNEMA

2.3.1. Türkiye’de Sinemanın Kurumlaşma Çabaları ve “Yeni” Sinema

1980-96 döneminin karakteristik filmleri dışında kalan, özgün üslupları, başarılı anlatımları ve konularıyla döneminin gerçek tanıkları sayılabilecek filmler de üretilmiştir. Örneğin Ömer Kavur, Erden Kıral ve Yavuz Tugrul’un ya da Yusuf Kurçenli’nin bu yıllarda yaptığı filmler dönemin aydın-bunalım filmleri ya da kadın filmleri dışında değerlendirilmeleri gerekir. Bunların dışında Nesli Çölgeçen’in “Züğürt Ağa” (1985) ve Selamsız Badosu (1987), Zülfi Livaneli’nin “Sis” (1988), Başar Sabuncu’nun “Zengin Mutfağı” (1988) Tunç Başaran’ın “Uçurtmayı Vurmasınlar” (1989), Handan İpekçi’nin “Babam Askerde” (1994), Reis Çelik’in “Işıklar Sönmesin” (1996) gibi filmleri dönemin içerisindeki genel eğilimlerle örtüşmemektedir. Ancak bu filmler dönem içerisinde ne bir akım oluşturabildiler ne de ortak bir eğilim gösterdiler, parçalı ve düzensiz bir grafik sergilediler ve bugünün sürekliliğine sahip değillerdi. Anlatılması gereken bir İslamcı sinema da bu yıllarda filizlenmeye başladı. Yücel Çakmaklı “Minyeli Abdullah” (1989), Metin Çamurcu “Bize Nasıl Kıydınız?” (1994) filmleriyle bu türün ilk örneklerini verdi. Hatta “Bize Nasıl Kıydınız?” Zeki Demirkubuz’un C Blok’unun 2000, Aslan Kral’ın 112.000 yaptığı bir

²⁷² Ergül, s:170

²⁷³ Ergül, s:179

dönemde 205.000 gişe yaparak önemli bir başarı elde etmiştir.²⁷⁴

94 krizi ile birlikte sinemamızdaki kriz de derinleşmiş, Hollywood yapımı filmler sinema salonlarını daha çok işgal etmeye başlamıştır. Seyircilerin 90'ların Türk filmlerinden tamamen uzaklaşmasıyla birlikte bir dönem bütünüyle kapanmış, sinemacılar farklı yönelimlerle sinema yapmaya devam etmiştir. Bu koşullarda üç farklı eğilimle sinemamızın bugününün de temelleri atıldı. Bir yol, “madem Hollywood filmleri yüz binlerce insanımızı sinema salonuna çekmeye devam ediyor ve bu seyircilerin çoğunluğu orta sınıf izleyiciler, onlara seslenen yerli Hollywood filmleri çekelim” düşüncesinde somutlaştı. Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi yönetmenler belirli bir yöntem geliştirmeye başladılar. Bu anlayışa göre öykü izleyicinin zihnini yoracak, onu düşünmeye sevk edecek dolayımardan uzak, sade ve yalın olmalı, karmaşık hikayeler, dramatisasyonlar ve “derin” meselelerden uzak durulmalıdır. Bunun yerine çok konuşulacak, olay yaratacak, insanların kafelerde birbirlerine anlatıp hızla unutacakları birkaç kitsch sahnenin ön plana çıktığı, daha basit bir anlatım tutturulmalıdır. Amaç elbette seyircinin salonlardan uzaklaşmasını engellemek ve yeni bir eğlence endüstrisi yaratarak “sinemacılığı” kurtarmaktır. Oyuncular yeteneklerine ve karakterlere göre değil popülerliklerine, medyada görünme oranlarına göre seçilmelidir. Popüler sinema, yeni sinema yıldızlarımız olmadığı için kendi starlarını yaratmak amacıyla medyatik kişilikleri, mankenleri, oyuncu olmayan oyuncuları şişirerek yeni starlar haline getirmeye çalışmıştır.

“Şerif Gören’in, adı bile formülasyona ışık tutan Amerikalı (1993) filmi bu ayrışmanın başlangıcı oluyor. (...) Amaç nasıl olursa olsun gişede iş yapan filmler yapmaktır. Diğer taraftan Türkiye piyasasına giren, majörler, büyük Amerikan dağıtım şirketleri bu firmaların gişe başarısı için alt yapıyı hazırlıyorlar. Amerikanlaşma süreci daha önceden tamamlanan reklam ve TV sektöründe yetişenler, orada çıkardıkları işleri sinema filmi diye yutturmaya çalışıyorlar. Gişe başarısını garantilemek amacıyla TV’de yıldızlanan meşhurlar, reytingleri ölçüsünde boy gösteriyorlar. Bir süre sonra TV dizileri yapanlar yaz sezonunu dizinin TV versiyonunu çekerek değerlendiriyorlar (Deli Yürek, Asmalı Konak). Yakın (Vizontele) ve uzak (İstanbul Kanatlarımın Altında, Kahpe Bizans) tarih popülerleştiriliyor, paraya tahvil ediliyor.”²⁷⁵

Amerikan filmleriyle rekabet etme arzusuyla birlikte 90’lı yılların sözde sanat filmlerine duyulan bir tepki de söz konusudur. Berlin İn Berlin, Bay E, Propaganda ve Komser Şekspir Sinan Çetin’in, İstanbul Kanatlarımın Altında, Ağır Roman Mustafa

²⁷⁴ <http://www.sinematurk.com/film/1158-c-blok/>, <http://www.sinematurk.com/film/16467-aslan-kral/>, <http://www.sinematurk.com/film/2432-bize-nasil-kiydiniz/>

²⁷⁵ Yusuf Güven, “Türkiye Sinemasının Son Dönemi”, **Yeni Film Dergisi**, Sayı:7 Ekim-Aralık 2004, s.28

Altioklar'ın bu türdeki filmlerine örnek olarak gösterilebilir. 2000'li yıllarla birlikte Büyü, Dabbe, Musallat gibi İslami korku sineması; Gen, ve Küçük Kıyamet gibi daha genel türe dahil olan korku filmleri ile oyuncu komedyenler Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan ve Şahan Gökbakar'ın komedi filmleri popüler sinemayı türlerine ayırmıştır.

İkinci yol Yavuz Turgul'un başını çektiği ve Eşkîya ile geçerliliği büyük oranda kanıtlanan melodramatik öykü anlatıcılığı olmuştur. Melodramatik öykü anlatımının dramatisasyonları, karakterleri, gülmek ve ağlamak arasında sürekli gidip gelen yapay-insanısıcaklık sahneleri, yumuşak renkleri, duygusal ve filmin önüne geçen müzikleri ile de izleyicinin kazanılabileceği görülmüştür. Babam ve Oğlum, Kabadayı, İssız Adam, Gönül Yarası, Beyaz Melek, Güneşi Gördüm gibi filmler bu türe örnek olarak gösterilebilirler.

Popüler sinemanın ilk büyük çıkışı 1996 yılındaki Eşkîya ile gerçekleşti. Yavuz Turgul'un filmi 2.500.000 gişe hasılatı yaparak Türk Sinemasının içinde bulunduğu derin kriz ortamında bir umut ışığı oldu. Bir yıl öncesinde Sinan Çetin bir çıkış yapmak istemiş, Mehmet Ali Erbil'in başrolünü oynadığı, müziklerinde Mustafa Sandal'ın da katkısının olduğu Bay E ile bir deneme yapmış ancak istenilen başarı elde edilememişti. Eşkîya hem kaybolan değerlerimize dair ağıtsı havasıyla, hem de neredeyse 90'lı yılların toplumsal atmosferinden bir mozaik şeklinde sunulan karakter zenginliğiyle, Kazancı Bedih ve Erkan Oğur gibi usta müzisyenlerin ve sanatçıların katkılarıyla güçlenen duygusal atmosferlerinin yoğunluğuyla adeta Türk Sinemasına damga vurdu. Aynı yıl Mustafa Altıoklar'ın İstanbul Kanatlarımın Altında filmi geldi. Fakat Eşkîya'nın başarısının yanında tarihi konusu ve uzaklığıyla gölgede kaldı. Bunun üzerine bir yıl sonra Mustafa Altıoklar, Eşkîya'nın geçtiği sokaklara döndü. Ağır Roman'da Dolapdere'de yaşayanların zorlu hayatları, Okan Bayülgen ve Müjde Ar'ın başarılı oyunculuklarıyla birlikte popüler Türk Sinemasının bir diğer başarılı yapımı olarak tarihe geçti. 1997'deki Titanik etkisinden bir yıl sonra Ömer Vargı'nın Her Şey Çok Güzel Olacak'ı geldi. 1.200.000'lik gişe başarısının yanında²⁷⁶, ünlü komedyen Cem Yılmaz ve Mazhar Alanson'un komedi ve dram arasında gidip gelen hikayeleri, ağza takılan esprileri, trükleri, klişeleri ile komedinin de bir formül olarak belirginleşmesini sağladı. Böylelikle 90'lı yılların sonuna gelindiğinde popüler Türk sinemasının üç türü netlik kazanmıştı: üçü de 1999 yılında çekilmiş Kahpe Bizans'la komedi, Propaganda ile dram, Güle Güle ile melodram. Her Şey Çok Güzel Olacak'ın başarısının da etkisiyle 3 filmde de komedi öğeleri bolca yer tuttu. 96'dan sonra Türk filmleri geçmiş yıllara göre çok daha fazla ortak

²⁷⁶ <http://www.sinematurk.com/film/1270-hersey-cok-guzel-olacak/>

yapımlı filmler çaktı, bir sinema altyapısı oluşmaya başladı.²⁷⁷

2000’li yıllara gelindiğinde Türkiye Sinemasının popüler kanadında tür açısından bir çoğalma da gözlemlendi: tarihi dramalar, korku filmleri, aksiyon-macera filmleri, komediler, dizi uyarlamaları, yeniden-yapımlarla birlikte Türkiye Sinemasının özgüveni de yerine geldi. Film sayıları ve seyirci sayısı arttı. Tür olarak seyirci sayısı, toplumsal etkisi ve kurumsallaşma yönünden en etkili komediler olmuş, peş peşe rekor sayıda izleyici sayılarına ulaşarak tasvir ettiği karakterleri konuşma tarzlarından, esprilerine, tavırlarına kadar birer toplumsal fenomenler haline getirmiştir. Yılmaz Erdoğan’ın Ömer Faruk Sorak’la birlikte yönettiği Vizonte (2001) ve serinin diğer filmleri belirli toplumsal gruplar ve karakterleri Jean Pierre Jeunet tarzı sıcak atmosferler, renk kullanımı ve gerçekçiliği değil de romantizmi ve insani bir sıcaklıkla birlikte mizah duygusuyla yüklü durumları betimledi. Cem Yılmaz’ın G.O.R.A. (2004), A.R.O.G. (2008) ve Yahşi Batı (2010) –film Ömer Faruk Sorak çekmiştir ancak senaryo ve yapımlar Cem Yılmaz’a aittir- bilim-kurgu ve western türlerinin formları ve klişeleriyle dalga geçilen, çoğunlukla Türklük durumlarının ti’ye alındığı, komedilerdir. Cem Yılmaz 2006’da filmografisinde daha çok Her Şey Çok Güzel Olacak’a yakın duran Hokkabaz’ı çekmiş aynı zamanda bir çok filmde oyunculuk yapmıştır. Şahan Gökbakar kardeşi Togan Gökbakar’ın 2005 yapımı, Türk Sineması ve korku filmleri içinde özgün bir yeri olabilecek ilk filmi Gen’in senaryo aşamasında bulunarak ilk sinema deneyimini yaşamıştır fakat daha önce çeşitli TV kanallarında yayınlanan komedi programları ve skeçleriyle tanınmış ve ün yapmış bir komedyendir. 2009 yılından sonra 3 yıl boyunca, bu programlarda canlandırdığı tiplerden biri olan Recep İvedik tiplemesi üzerine gelişen 3’lemeyi çaktı. Bu filmler karakterin kaba davranışları, küfürlü konuşması, maçoluğu ile özellikle çocuk hayranları tarafından taklit edildiği gerekçesiyle tartışıldı, eleştirildi. Fakat filmlerin bu kadar büyük bir toplumsal gündem yaratması bile tek başına komedi filmlerinin bir tür olarak popüler sinemanın en önemli parçası olduğunu göstermektedir.

Orhan Oğuz’un 2004 yapımı Büyü filmi ile Türk sinemasında ender örneklerine rastladığımız korku filmlerine de bir yönelim başlamıştır. Özellikle Hasan Karacadağ’ın Dabbe (2005) filmi ve serisi, Semum (2008), El-Cin (2012), Alper Mestçi’nin Musallat (2007) filmi ve devam filmi bu filmlere örnek olarak gösterilebilir. Bütün bu filmlerde korku

²⁷⁷ **Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006**, (Ed: Aydın Sayman, Erdoğan Kar), İstanbul Organizasyon, 2006, S: 36-37 Verilere göre, 86-96 yılları arasında 24 film ortak yapımcılı çekilirken, 96-2006 yılları arasında 72 film ortak yapımcılı çekilmiştir. Aynı temel verilerde artış alınan yurtdışı ödül sayılarında da gözlemlenmektedir.

filmleri klişeleri İslami motiflerle süslenerek ve daha çok görsel efekt teknolojilerinden yararlanarak, müzik, efekt, makyaj gibi unsurların ön plana çıktığı korku filmleridir.

Popüler sinema 2000’li yıllarda, Ezel Akay, Yağmur ve Durul Taylan, Uğur Yücel gibi yönetmenlerle birlikte tür sineması içinde kalıplaştırılması güçleşen oldukça yetkin örnekler de vermiştir. 2009 yapımı Vavien popüler sinemanın en yetkin örneklerinden biridir. Kara Komedi denilebilecek bir türde bir elektrikçinin aile cinayeti ve kurtuluş planları üzerine gelişen olayları konu edinir. Başarısız cinayet serüveninden sürpriz bir biçimde kurtulan Sevilay ve cinayetin gerçekleşmemesi fakat planın bir şekilde örtbas olmasıyla duygusal karmaşa içinde çarpınan Celal’in masa başında yaptıkları konuşma sahnesi insani trajedilerimiz hakkında oldukça güçlü bir etki bırakır, finaldeki restorasyon ve aile düzeninin yeniden kurulması o kadar buruklaşır ki rahatlama yerini çarpıcılığa bırakır.

Melodramatik yapıli filmlerde ise Mahsun Kırmızıgül’ün yönettiği Güneşi Gördüm (2009) gibi bir çok toplumsal soruna değinmekle birlikte duygusal etkisi güçlendirilmiş, öyküsü abartılmış, sıkıştırılmış birçok olayla dolu, yine müziğe büyük bir rol verilen, dramatik durumların peş peşe oluştuğu, arabesk filmlerde görmeye alıştığımız rastlantı ve dolantıların çokça işlendiği filmler de çekilmiştir; Çağan Irmak’ın Babam ve Oğlum (2005) gibi bir dönemin panoramasını arka planına almış, siyasal geçmişimize ve hafızamıza yönelik, belirli bir romantize etme ağırlığıyla birlikte geçmişe dönük nostaljik bir ilgiden beslenen daha Turgul sinemasına yakın filmler de çekilmiştir. Dedemin İnsanları (2011) Çağan Irmak’ın bir diğer filmi olarak bu türün yine en başarılı örneklerinden biridir. Yine Jeunet tarzı renkler ve estetizasyonlarla bir çocuğun gözünden anlatılan, İzmir’i, Girit göçmenlerinin yaşadığı trajedilerden anekdotlar şeklinde ilerleyen bir tarihsel arka planda eski kıyafetler, arabalar, içki şişleri, aksesuarlarla bir nostalji modasının da takip edildiği sıcak bir filmidir. Yunanlıların “defolun” sözleri ve hakaretleri eşliğinde Girit Türklerinin mübadeleyle Türkiye’ye kayıklarla geçişi sürecinde bir kadın “onlar bizim komşumuz” diye kalabalığa çıkışır. Bu dramaturji bütün melodramatik alt yapıli filmlerin ana gövdesini oluşturur, film izleyiciye ahlaki modeller sunar. Dedemin İnsanları da bu anlamda Dede’nin yardımseverliği, çocukların torunlarına yaptığı eziyetlere karşı yumuşak tavrı, çalıştırdığı işçi çocukla olan iletişimi, sokakta yaşayan insanlara yemek-kıyafet vermesi gibi detaylarla bir model oluşturur ve denilebilir ki “öteki”ni sempatikleştirir.

Bu dönemin üçüncü yolu ise kendi yolunu çizmeye çalışmak ya da başka bir ifadeyle “bağımsız sinema” olmuştur. Burada fikirlerini ve düşüncelerini ticari kaygılar gütmeyen,

özgürce ifade etmeye çalışmak bir tercihtir. Bu sinemacılar arzuladıkları filmleri yapmak için, taviz vermeksizin, kendi düşüncelerini filmlerine yansıtmak için tam bir ekonomik bağımsızlıkla, geniş kitleleri de hedeflemeden, hatta izleyici beklentisini minimize ederek, ticari kaygılardan uzak bir şekilde film prodüksiyonları gerçekleştirmeye başlamışlardır. Yapım için hem kendi oluşturdukları bütçelere hem de Kültür Bakanlığı, Euroimages, festival ödülleri ve desteklere ihtiyaç duydular. Bu yapım kısıtları sebebiyle düşük bütçeli filmler yapmaya özen gösteriyorlardı.

Nuri Bilge Ceylan'ın Koza ile Cannes'a seçilmesi ve sonrasında ilk uzun metrajlı çalışması Kasaba'yı çektiği, Zeki Demirkubuz'un C Blok'tan sonra belki de en başarılı eseri olan Masumiyet'i çektiği, Yeşim Ustaoglu'nun İz'i gösterip Güneşe Yolculuk'un çekimlerine başladığı, Derviş Zaim'in ilk filmi Tabutta Röveşata'nın gösterime girmesinden ve Yavuz Tugrul'un bir eşiği aştığı Eşkiya'dan bir yıl sonrasına kadar, yani, Yeni Sinemaya giden yolda önemli bir uğrak olan 1996-1997 döneminden sonra Türkiye'de Yeni Sinemanın kurumlaşma çabaları ve genel estetik özelliklerinin 2000'li yıllara da sarkacak bir biçimde belirginleşmeye başladığından söz edilebilir. 2000'li yıllar içinde ise bu yönetmenlerin olgunluk yıllarına girdikleri, sinematografilerinde bir ikinci dönemin yaşandığından söz edilebilir. 2000'li yılların ortalarına kadar olan dönemde yeni bir sinemanın oluştuğundan, yönetmenlerin filmleri, sinematografik başarıları, festivallerden aldıkları ödüller, uluslararası başarılarla birlikte gelen medyanın ilgisi, akademik çalışma sayısındaki, anlattıkları hikayeler ve konularına yaklaşımların Türkiye'nin içinden geçtiği süreçle olan karmaşık ilişkileri ve yönetmenlere has üsluplarıyla bir Yeni Sinemanın kurumlaştığından bahsedilebilir. Bu kurumlaşma döneminin filmleri olarak; Nuri Bilge Ceylan'ın Koza (95), Kasaba (97), Mayıs Sıkıntısı (99), Uzak (2002), Zeki Demirkubuz'un C Blok (94), Masumiyet (97), Üçüncü Sayfa (99), İtiraf (2001), Yazgı (2001), Bekleme Odası (2003) ve Kader (2006), Yeşim Ustaoglu'nun İz (1994), Güneşe Yolculuk (1998), Bulutları Beklerken (2004), Reha Erdem'in A Ay (1988), Kaç Para Kaç (1999)*, Derviş Zaim'in Tabutta Röveşata (1996), Filler ve Çimen (2000), Çamur (2002), Semih Kaplanoğlu'nun Herkes Kendi Evinde (2001), Meleğin Düşüşü (2005) sayılabilir.

Peki Yeni Sinemayı “yeni” yapan nedir? Sanat ve sinema tarihinde, üstelik yerli sinemamızda, “yeni” sıfatlı akımlar ya da eğilimler yaşanmıştır. Bugünkü Yeni Sinemanın

* Bu yönetmenlerin ilk filmleri 90'lı yılların ilk yarısının genel karakteristiklerini taşımaktadır, dolayısıyla yeni sinema döneminden çok bir önceki bunalımlı aydın filmlerine, 90'lı yılların deneysel, arayış içindeki sinemasına daha yakındır.

‘yeni’liği nereden gelmektedir?

Öncelikle yeni bir siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel dönem içinde olduğumuzu, sanat ve sinemanın da bu yeni sosyal bağlamdan etkilenmeksizin varolamayacağını söylemek gerekir. Soğuk Savaş’ın sonu, küreselleşme etkileri, neo-liberal ekonomi politikaları, sosyal hareketlerin sönümlenmesi, yeni muhafazakarlık hareketlerinin ortaya çıkması ve Türkiye ölçeğinde taşralaşma ve süreklileşen kriz hali yeni dönemin önemli parametrelerini oluşturmaktadır. 90’lı yılların ortalarında olgunlaşan bu yeni siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel durum oluşmaksızın Yeni Sinemadan söz etmek mümkün olmayacaktı. Bu anlamda Yeni Sinemacıların Marx’ın söz ettiği anlamıyla bir kuşak olduğundan bahsedilebilir.

“Tarih her biri kendinden önce gelen kuşaklar tarafından kendisine aktarılmış olan malzemeleri, sermayeleri, üretici güçleri kullanan farklı kuşakların ardarda gelişinden başka bir şey değildir; bu bakımdan, her kuşak, demek ki, bir yandan geleneksel faaliyeti tümüyle değişmiş koşullar içinde sürdürür, ve öte yandan, tümüyle değişik bir faaliyetle eski koşulları değiştirir (...)”²⁷⁸

Bu kuşak farkı sinema tarihiyle basit bir kıyaslama yapıldığında daha güçlü bir biçimde ortaya çıkar. Sinema tarihindeki “yeni”ler her zaman belirli toplumsal hareketlerden etkilenmiştir. İtalya’da Yeni Gerçekçilik doğrudan faşizm karşıtı hareketten beslenmiştir. Fransa’da Yeni Dalga 1960’ların savaş karşıtı hareketinden ve 1968 olaylarından etkilenmiştir. Yeni Hollywood olarak tanımlanan filmlerde ABD’deki Vietnam karşıtlığından, Hippi hareketinden etkilenmiştir. Birçok film doğrudan etkilendikleri tarihsel ve sosyolojik gelişmeleri konu edinmiştir. 1968 hareketleri tüm dünyada sanatı ve sinemayı etkilerken, bizim 68 kuşağımız ise sinemada yankısını bulamıyor.

“Türkiye’nin siyasal rejiminde muhalefetin köksüzlüğü, güçlü bir muhalif sinemanın oluşmamasının nedeni olarak görülebilir. Nitekim 1968’den itibaren başlayıp, 1972’ye kadar süren derin çalkantı dönemine ya Yılmaz Güney’in Acı, Ağıt gibi filmlerinde metaforik düzeyde değinilmiş ya da Hippi Perihan (Fehmi Tengiz-1970) gibi filmler yapılmıştır.”²⁷⁹

Halbuki Avrupa’daki akımlar konularını ya doğrudan siyasal konulardan almaktadır ya da siyasal yöntemlerle film yapmaya çalışmaktadırlar. Amerika’da “Yeni Hollywood” içinde değerlendirilen filmler doğrudan siyasal konularla ve yöntemlerle ilgilenmese de Amerikan muhafazakarlığıyla ilişkilendirilebilecek konvansiyonları kırmaya, yeni anlatım

²⁷⁸ K. Marx, F. Engels, **Alman İdeolojisi**, (Çev:Sevim Belli), Ankara: Sol Yay., 2004, s.63

²⁷⁹ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yay., 1997, s.12

biçimleri, temalar bulmaya çalışmaktadırlar. Siyasal konular metafor düzeyinde ve günlük yaşam pratiklerinin incelenmesinde dolaylı olarak işlenmektedir.²⁸⁰ Muhalif ve politik bir Yılmaz Güney sinemasından ve onun etkisiyle gelişen dönemin “Yeni Sinemasından” elbette bahsedilebilir. Fakat bugün ortaya çıkan “Yeni Türkiye Sineması” toplumsal hareketlerin sönümlendiği, işçi ve sendikaların, sol partilerin toplumsal etkilerinin azaldığı bir apolitizm döneminde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla günümüz Yeni Sinemasının “yeni”liği ile sinema tarihinin (ve tarihimizin) “yeni” sıfatlı akımları arasında doğrudan bir bağ kurmak yanlıştır. Kuşak farkı sadece sanatçılara ve entelektüellere özgü bir durum da değildir üstelik.

“(…) bu yüzyıl önümüze Marx’ın (ve hatta Nietzsche’nin) uğraşmak zorunda kaldığından daha zor ahlaki, kültürel ve siyasi ikilemler koymaktadır. Fakat daha önemlisi, bu ikilemler sadece aydınlara özgü değildir: Modern toplumsal yaşamın sürekli büyüyen düşününselliği sayesinde, bu ikilemler daha önce olduğundan çok daha fazla sıradan insanın günlük yaşamının bir parçası haline gelmiştir.”²⁸¹

Çağdaş sinema dünyası da bu dönemde köklü bir biçimde değişmiş, 90’lı yılların öncesinin ulusal karakterli sinemaları giderek sönümlenmiş, sinema teknolojisi ucuzlamış, yeni bir tür auteur yönetmen tipi ortaya çıkmıştır.

“Filmleri finanse etmek ve üretmek giderek uluslararası bir konu haline gelirken bir filmin "ulusallığını" ne belirler? Sinema yasaları ulusallığı genellikle filmi kimin ve nerede yaptığına göre hareket eder, film ekibinin genellikle bir sanayi kolundan diğerine göç ettiği ve bir çeşit sürgün yöntemiyle yapılan filmler bu kategorileri bulanıklaştırıp bozmaktadır.”²⁸²

Chaudhuri’ye göre, aynı zamanda globalleşmenin getirdiği, dünyanın farklı bölgelerini birbirine bağlayan yeni yapı, VCR, VCD, DVD, fiber kablo, internet, uydu teknolojileri gibi yenilikler, film yapımı, üretimi ve tüketimini uluslar arasılaştırmıştır. Filmlerin piyasada akışı uluslararası boyutlarda ve farklı izleyici tiplerine doğru hızlanmıştır. Yine bu dönemde Amerika'nın büyük film şirketleri ve baskın film dağıtım ağları tüm dünyadaki film pazarlarını, video ve uydu-TV pazarıyla birlikte domine etmiştir. “Farklı "ulusal" sinemalar ile takasa olanak sağladığı ve alternatif bir global dağıtım ağı sağladığı için film festivalleri dünya sineması dikkate alındığında önemlidir. Tüm bunlarla birlikte festival tipi üretim gibi yeni bir kategori de oluşmaya başlamıştır. Sıklıkla eleştiri konusu edilen bu eğilim konu seçimi, stil, görsel imajlar gibi öğeleriyle Batılı uluslararası film festivallerinin tadacağı bir

²⁸⁰ Yılmaz, s:82

²⁸¹ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:139

²⁸² Shohini Chaudhuri, **Contemporary World Cinema**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s:3

Üçüncü Dünya kültürleri oryantalizmi ya da ‘misafirperverliği’ olarak paketlenmektedir.²⁸³ Orhan Pamuk “Kimin İçin Yazıyoruz?” başlıklı yazısında da bu uluslararasılaşma sürecine değinmiştir.²⁸⁴ Colin de ulusal sinemanın nasıl ulusal olduğuyla, Türkiye’de ulusal bir sinema olup olmadığı ya da ulusal bir sinema olmalı gibi soruların münferit tartışmalar olduğunu söyler.²⁸⁵ Bununla birlikte Colin de “yeni” bir sinemanın varlığını kabul eder.

“Önemli bir nokta da şudur; Yeni Türk Sineması Fransız duyarlılığındaki bir yeni moda değildir. Auteurun baskınlığı, mizansen, öz düşünümsel zıt sinema uygulaması, izleyici özdeşleşmesini önlemek için kasıtlı uzaklaşma, türlerin bozulması, zıtlık noktasının kullanımı ve eksilteli kurgu, kamera çalışmasına ve (genellikle yapımcı tarafından yazılmış) metne karşı titizlik, profesyonel aktörlerin tutumlu bir şekilde kullanılması alanlarında belirgin benzerlikler vardır, fakat Yeni Türk Sineması bir “akım” değildir. Üretim biçimlerindeki paralellere ve tematik ve artistik yaklaşma noktalarına rağmen her bir film yapımcısının seçtiği yol kendisi için eşsizdir.”²⁸⁶

Türk Sinemasında Yeşilçam etkisinin kalıcılığından bahseden Savaş Arslan da yeni bir döneme girildiğinden bahseder. Sinema tarihimizi alışılmadık bir kategorizasyonla bölümleyen Arslan Türk Sinemasının dönemlerini beşe ayırır. Yeşilçam Öncesi: 1940ların sonuna kadar Türkiye’de Sinema, Yeşilçam’ın İlk Zamanları: 1950lerde Yeşilçam’ın ilerleyişi, Yeşilçam’ın Zirvesi, Geç Yeşilçam: 1980lerdeki erime ve Ölüm Sonrası Yeşilçam: Yeşilçam Sonrası ya da Türkiye’nin Yeni Sineması.²⁸⁷ Her ne kadar Yeşilçam’ın eskimeyen bir yanının olduğunu düşünse²⁸⁸ ve daha çok popüler sinemayla ilgilenirse de yeni bir dönemin, Post Yeşilçam Döneminin, farklı eğilimlerini birbirinden ayırır. Küreselleşme karşıtlığından etkilenen filmler (Çinliler Geliyor, Kurtlar Vadisi, Avrupalı vb.), Amerikalı ve ticari popüler yapımlar, Eşkiya ve Yeşilçam’ın otopsi filmi, İslami korku filmleri ve farklılıkların cinsiyetini belirlemek: sex filmleri ve komediler.²⁸⁹

Yeni sinemanın temel karakteristiklerini örneklemek için Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoglu’nun ilk dönem filmlerini inceleyeceğiz.

²⁸³ Chaudhuri, s:3-6

²⁸⁴ Orhan Pamuk, “Kimin İçin Yazıyoruz?”, Herald Tribune, 29-30 July, 2006, aktaran Gönül Dönmez Colin, **Turkish Cinema, Identity, Distance, Belonging**, London: Reaktin Books, 2008, s:216

²⁸⁵ Colin, s:56

²⁸⁶ Colin, s:181

²⁸⁷ Savaş Arslan, **Cinema In Turkey, New Critical History**, Oxford: Oxford University Press, 2011, s:203

²⁸⁸ “(...) Yeşilçam’ın gerçekçiliği farklı bir biçimdeydi, gerçek olandan çok doğal ve direkt ve var olanla ilgiliydi. Bu “çürütülemez, umulan ve umulmayan” realizm iki boyutlulukta bağlantılıydı, sözlü anlatım ve Courbet ya da Turgenev gibi gerçekçi olma girişimlerine karşın hayat.” Arslan, s:234

²⁸⁹ Arslan: s:270

2.3.2. Nuri Bilge Ceylan

Sinema kariyerine 1995'te çektiği ve Cannes'da yarışan kısa filmi Koza ile başlayan Ceylan, iki yıl sonra Kasaba'yla karşımıza çıkar. Bu film ve sonrasında gelen Mayıs Sıkıntısı (1999) Türk sinemasında taşra eğiliminin de başlangıcını oluşturdu. Kasaba bütünüyle doğalcı bir üslupla çekilen bir film. Üretim tarzı da doğaçlamaya oldukça izin veren ve bu haliyle de doğal, dingin, yaşamın ritmine yakın bir sinema dili taşıyan bir film. Kasaba küçük bir taşra kasabasının insanların sıkıntılarını, arzularını, yaşadıkları gerilimleri, çatışmaları, birbirleriyle olan ilişkilerini, hayalleri, umutları ve gelecekte beklediklerini anlatır. Filmin gövdesini oluşturan ateş başında mısır pişirme sahnesinde üç kuşak bir aradadır ve hayatlarının küçük bir muhasebesini yaparlar. Kasaba Yeni Sinema içerisindeki yeni kuşağın filmleriyle ilginç estetik benzerlikler göstermektedir. Ceylan'ın bu ilk filmlerinde bir ana gerilim ve çatışma noktasında toplanan ve dramatisasyonlar çevresinde gelişen bir öykü anlatımı yoktur. Daha çok günlük yaşam içerisinde belirli anlar ve bu anların duyumsattıkları üzerine kurulu bir öykü, daha doğal bir sinema dili vardır. Konu edinilen mekan taşradır, taşraya dair gözlemler sunar. Bu filmlerde kenti, kentsel olanı temsil eden ve Ceylan'a belirli karşılaştırmalar yapma olanağı sağlayan bir karakter vardır. Demirkubuz aksine bu filmlerde hiçbir kasılmış, zorlama çatışma yaşanmaz, dingin bir atmosferde sinemamızda görülmedik güzellikte kompozisyonlarla durağan ve değişmeyen yaşamları, değişmeyen insanları anlatır Ceylan. Taşranın rutin eylemlerini yapıp dururlar, kendi küçük ve kapalı devre işleyen yaşamlarının dışında ve ötesinde bir şey düşünmezler, ancak bir karakter kasabanın dışına çıkmayı, rutini kırmayı, hayatının sınırlarını genişletmeyi, başka bir hayatı düşler. Bu "dışarıya" çıkmak isteyen karakterin özlemi bir "kentli" karakterle cisimleşir. Ancak bu kentli karakter hem kentin soğukluğunu ve yabancılaşmasını hem de bencilliğini, ben-merkezciliğini, hesapçılığını taşır. Kentli ise taşranın güzel doğa manzaralarından etkilenir, Mayıs Sıkıntısı'nda bir de bu manzaraların filmini yapmak için gelmiştir kasabaya. Taşralılar ise o güzel manzaranın ardında gizlenen basit rutinlerini ve zorlu işlerini gerçekleştirirler. Bütün filmlerinde olduğu gibi Kasaba da belirli bir yaşanmışlığa dayanmaktadır. Ancak Kasaba belli başlı biçimsel özellikler dışında yeni kuşağın ideolojisini, yaşam görüşünü ve estetik anlayışını taşımamaktadır. Kasabanın gerçekliği belgesel bir gerçeklikten daha çok natüralist yanlısı bir taşıyan bir gerçekliktir. Taşranın yoksulluğu ve yoksunluğu biraz da romantize edilmiş bir bakışla aktarılır. Hem doğanın insanlara hem de insanların birbirlerine uyguladıkları şiddetin izleri görülmez, taşranın zorlu yaşamı, mücadelesi, geri kalmışlık izleri yerine karlı dağlar, kıvrıla kıvrıla

ilerleyen yollar, karda oynayan, kayan çocuklar, isli camlar, ıslak çoraptan sobaya düşen damlalar ve tüy oyunu vardır. Zeki Demirkubuz'da kentin taşrasına, Nuri Bilge Ceylan'da doğup büyüdüğü mekanın, Ege'nin taşrasına dair son derece kişisel bir bakış vardır, biri yargılar, diğeri olabildiğince dingin bir biçimde onun gerçekliğini karşılamaya çalışır, her ikisinde de gerçeklik deforme edilir. Ceylan'da taşra tıpkı filmlerindeki kentli kahramanlar gibi dışarıdan gelen bir gözün aracılığıyla kendini ortaya koyar. Dolayısıyla yaşanmışlık her ne kadar dramaturjik bir tercihse de gerçekçilik problemleri bir hal alır. Fakat tıpkı Demirkubuz'da olduğu gibi sosyal gerçeklik her ne kadar sıkıntılı olursa olsun filmin yan unsurları ile seyirci “yaşam deneyimi”ne yakın bir şeyler izlediği hissine kapılır. Doğal karakterler, günlük yaşamdan detaylar, ‘an’lar, keskin gözlemler, kırık, parçalı, sessizliklerle bölünen diyaloglarıyla hem belirli bir gerçekliğe dayanır hem de güçlü bir gerçeklik hissi verir.

Uzak Ceylan'ın filmografisinde hem bir sıçramayı hem de gerçekçiliğe yaklaşmayı temsil eder. Kır ve kent çatışmasının yeni mekanı taşra değil kenttir, İstanbul'dur. Durgun, statik, gözlemlere dayalı, duyumsal estetiğin yerini de daha çok çatışmalı anların ortaya konması almıştır. Kentli sanatçı Mahmut ve taşradan iş bulmak için kente gelen Yusuf'un yaşam biçimleri, dünyaya bakışları, beklentileri, hayalleri ve umutları birbirleriyle sürekli çatışır. Ortada farklı kültürler vardır, ortada artık farklı sınıflar vardır. Filmin en büyük başarısı bu iki farklı kesimi başarılı bir şekilde karakterleştirmesi, çatışmaları tipik durumlarda ortaya çıkarması, doğallığın ve gözlemciliğin büyük dramatisasyonlar içerisinde başarıyla kullanılmasıdır. Türkiye'nin 2001 krizi sonrasında nesnellikine yerleştirilen öykü hem dönemine dair çok önemli gözlemler sunar hem krizin toplumsal sonuçlarına dair fikir verir hem de derinlikli bir şekilde çizilen iki karakterin, birbirleriyle olan ilişki ve çatışmalarını bu koşullar içerisinde yansıtır.

Asuman Suner Nuri Bilge Ceylan'ın üçleme olarak da düşünülebilecek bu ilk üç uzun metrajının öyküyle değil “açık imge” dediği özel bir imge türüyle değerlendirilebileceğini belirtir. Savaş sonrası yıkılmış Avrupa'da mekan duygusunun yitilmesiyle güçlenen “herhangi bir yer”den, mekanın istikrarsız, irrasyonel bağlamından doğan bir zaman-imgesidir bu. Avrupa sinemasında ortaya çıkan bu zaman-imgesi” “bir eylemsizlik, bekleme, tükenme sinemasıdır.” Fakat nedensellik ve bağlantılılık zinciri kırıldığı için, duyu-motor devinim bağlantıları kurarak, imgeyi belirli bir kolaylıkla kavrayamadığımız için zorlanmaya, Deleuze'den alıntılanarak “dikkat dolu fark ediş” dediğimiz bir duruma geçeriz. “Belirli bir anlama sabitlenemeyen imge, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılır.” Nuri Bilge Ceylan

filmlerinde bu etkiyi sağlayan en büyük faktörün “durağanlık” olduğunu belirten Suner, karakterlerin bir tür eylemsizlik, bekleme, geri çekilme durumu içinde olduğunu belirtir. Uzun ve durağan planlar, doğa ve evre çekimleri gibi görsel öğelerle de bu durağanlık pekiştirilir.²⁹⁰ İmgede adlandırılmayan, tanımlanamayan bir Şeylerin olması, sze dklemeyenin hissedilmesi özellikle kısa filmi Koza’da, sonrasında Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı’nda çok daha geçerli bir çözümlemedir. Fakat Uzak’a geldiğimizde çok daha somut ilişkiler ve durumlar ortaya çıkmaya başlar, belirli bir eylemsizlik içinde, geri çekilmiş ya da rutin işlerine gömülmüş tek düze giden bir yaşamın yerini, Yusuf’un mücadelesi ve Mahmut’un vicdanında Yusuf’un yükünü taŐıyamamasının yarattığı gerilim almıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın ikinci dönemi Uzak’la birlikte başlayan çok daha çatışmalı, gerilimli öykülere, kasvetli ve ağır bir atmosfere, insani durumların, zaafların, aresizliklerin, baŐarısızlıkların ortaya çıktığı küçük düşüren, utanç verici olaylara, insanların gcszlğne ya da suçluluk duygularına, o duyguyu bastırmak için yapabildiklerine eğilir. Taşra dinginliği ve “açık imge” geride kalmıştır. Karakterler daha fazla konuşurlar, Ceylan filmlerinden pek beklenmeyecek dayak/Şiddet sahneleri filmlerin içine girmeye başlar, Bir Zamanlar Anadolu’da bir cesetle yüz yüze getirir izleyiciyi. Filmlerin tartıŐmaları giderek politik de sayılabilecek olgularla ilintili hale gelmeye başlar. Bununla birlikte adlandırılmayan, tanımsız ‘an’lar da filmlerin içinde birden parlayıverir.

Bu yeni dönemin ilk filmi daha özel, kişisel, samimi ve biraz da atomize edilmiş bir hikaye olan İklimler’dir. İklimler her ne kadar daha kapalı karakterleri ve ilişkileri konu etse de kadın-erkek ilişkilerine, kadının ve erkeğin yaşamlarının, beklentilerinin farklılığına, iletiŐimsizliklerine dair önemli gözlemler içerir. İsa ve Bahar’ın parçalanmakta olan birlikteleri, dalgalanan i dünyalarından çıkan farklı iklimlerin resimleriyle birlikte bir türlü dengeyi bulamayan bir git-gel yaşar. Hikaye küçük bir evre, dar ve kapalı ilişkiler, sınırlı diyaloglar, sadece ikilinin birbirleriyle ve yalnızken yaşadıkları küçük dramatik anlarla sınırlı çok daha mikro ilişkilere odaklanmıŐtır. Sosyal ilişkiler de sınırlıdır: bir iş yeri arkadaşı, KaÇ’ta geçen kısa arkadaş muhabbeti, İsa’nın kaçamağı dışında kimseye tanık olunmaz. Yine de İklimler Uzak gibi anlattığı kişilerin geldikleri toplumsal kesimlerin sınırlı ilişkilerini aŐıp temsil ettiği kesimlerin hikayesine doğru bir yönelimi içinde barındırır. Yine sınırlı ilişkiler, dar ve kapalı bir evre, bireysel yaşanmışlık problemiyle birlikte gerçek mekanlar, güçlü dramatik anlar ve soyutlamalarla romana yaklaşan edebi bir zenginlik taşıyan, oldukça

²⁹⁰ Suner, s:120-127

hüzünlü ve gerçeklik hissi yeniden çok kuvvetli bir film ortaya çıkmıştır. Derin iç görüler taşıyan gözlemlerden, karakterlerin iç dünyalarından, az diyaloglu ve ilk defa çeşitli kurgu oyunları ile zenginleştirilmiş bir film ortaya çıkmıştır.

Üç Maymun Türkiye'nin geçirdiği dönüşümlerin, sosyal gerçek(siz)liğimizin bir tablosu sayılabilir. İnsanların davranışları ve psikolojileriyle bir toplumun düşünüş ve gerçeği algılayış biçimlerinin kesiştiği noktalara dair büyük soyutlamalar, güçlü çatışmalar ve dramatisasyonlar barındırır. Üç maymunu oynamanın kaide haline geldiği bir toplumda suçluluk duygusunun bastırılması üzerine, kentli yoksul kesimden insanların trajik bir öyküsünü, melodrama dönüşebilecek bir öyküyü, neredeyse psikolojik-gerilime varan bir aksiyonda ve güçte verebilmiştir Ceylan. Kasaba gibi bir filmle başlayan serüven Haneke'nin Saklı'sıyla karşılaştırılabilecek bir filme evrilmiştir. İki film de gerçekliğin bastırılması, yok edilmeye çalışılması ve kaçınılmaz bir şekilde şiddetle ortaya çıkması üzerine iki ayrı toplumsal kesimi anlatır. Üç Maymun yoksul bir ailenin bir burjuvanın suçuna ortak oluşuyla başlayan parçalanma sürecini anlatır ve oldukça acı, düşündürücü bir sonla biter. İnsanları acı bir duyguyla salondan gönderecek, kendi yaşamını gözden geçirecek ve ortak olduğumuz suçların Eyüp'ün yaptıklarından daha mı az olduğuna dair düşündürecek kadar güçlü ve gerçekçi bir filmdir Üç Maymun. Uzak'la birlikte en gerçekçi filmlerinden biridir. Üç Maymun yukarıda anlattığımız darbe sonrası koşulların ve 90'lı yılların, çılgın liberalizasyon döneminin ürünü insanların yaşamlarından ve davranış kiplerinden mükemmel bir kesit sunar. Türk sinemasında yapılmamış ölçüde psikolojik gerçekçi bir filmdir Üç Maymun. Nuri Bilge Ceylan'ın söyleşilerini, röportajlarını okursanız, insanın ruhu ve iç dünyası üzerine derin derin düşünen bir yönetmenle karşılaşsınız. Yeni kuşağın gerçeklikle kurduğu problemlili ilişki Nuri Bilge Ceylan'da edebi zenginliklerle süslenmiş, büyük anlatılara özgü güçlü dramatik çatışmalar barındıran, iç dünyaların romanları aratmayacak zenginlikte anlatıldığı "kurmaca içinde soyutlamalar" olarak vuku bulmaktadır. Film hakkında verdiği röportajlar gerçeklikle kurulan bu soyutlama ilişkisini yansıtır.

"Doğaldır ki her iyi yazar, karakterlerini kendi ruhundan bildiği zaaflarla donatarak zenginleştirmek ister. Bu nedenle, İklimler filminde samimi olmak için uğraşmanın biraz fazla olduğunun düşünülmesini anlamam biraz zor. Tabii ki fazla olacak. Keşke daha da fazla olsa. (...) Sadece eve almakla kalmaz, merdiven boşluğunda sevişmeyi göze alacak bir çılgınlığa bile sürüklenebilir. Aşk, tutku böyle bir şeydir. Akıl dışı bir boyutu vardır ve her zaman daha önce ön görmediğimiz sürprizli durumlar oluşturmaya gebedir. Eve almak ne ki? Daha neler gördüm ben. (...) Kendi dağınık duygularını bir otoritenin eline teslim etme arzusu aslında her insanda var. Bu kadınlarda daha çok. Toplumsal hayatta erkeğe bir pusula olma görevi

daha çok verilir. (...) Ama kadın, güçlü bir otoriteye, kendi bilincini aşan, dolayısıyla kendini rahat ettirecek, kafasındaki kaotik ortamı yok edecek bir otoriteye kendini teslim etme güdüsünü daha kolay hayata geçirir. (...) Gurur aslında kurtulduğunda insana çok rahatlık veren bir şeydir. Gurur, omuzlarımızda taşımak zorunda olduğumuz bir yükür sonuçta. Oynamak zorunda olduğu bir rolü empoze eder insana. Aşk da insanı ondan kurtaran, ruhunda tanımadığı bir bölgeyle tanıştıran bir şeydir.”²⁹¹

Son filmi Bir Zamanlar Anadolu’da da yeniden taşraya dönen Ceylan, ikinci döneminin başyapıtlarından birini çeker. Filmin senaryosu aynı zamanda oyuncusu olan Ercan Kesal’ın doktorluk yaptığı, Kırıkkale’deki bir cinayeti soruşturma sürecini temel almıştır. Film iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümü bürokrasinin farklı kesimlerinin bir araya geldiği cesedi arama süreci oluşturur. Komiser Naci ve Savcı Nusret hatta Arap Ali diğer polisler ve askerlerle birlikte gerçekleştirdikleri bitmek bilmeyen ceset arama süreci boyunca sanki geçmişlerine gömdükleri kendi suçlarıyla yüzleşmek durumunda kalırlar, aradıkları sanki zanlının kendileri olduğu bir cesettir, öfkeyle karışık, bastırma süreçleri, rasyonelleştirme, kendini aldatma, gece boyunca Doktor’un adeta uzaktan gözlem yaparak, kimi konuşarak otopsisini yaptığı metaforik bir süreçte ortaya çıkar. Ağır, kasvetli gece sonunda Muhtar’ın evine yapılan ziyaret ve “masum kadın”la karşılaşma, bu kendi suçluluk duyguları içinde kıvranan erkek dünyasının bir anlık parçalanmasına yol açar ve Zanlı Kenan cesedi gömdükleri yeri hatırlar. Savcının bayrağı devralıp adli süreçleri büyük bir özgüvenle yerine getirmesinden sonra ikinci bölüm Doktor’un hikayesine odaklanılarak devam eder. Bu kez gerçek otopsi sahnesiyle birlikte küçük memurluğun yasadışı dünyasında birbirini ezerek yol almaya çalışan insanların karanlık dünyası Doktor’un da yüzüne kan bulaşmasıyla birlikte iyice belirginleşmeye başlar. Bu erkek dünyasında aynı zamanda kimse gerçekten suçlu olmamasına rağmen suçsuzluğunu ispat edemez. Suçun nedeni ya da failinin değil de suçun nesnesinin aranması da bu yüzdendir.

Yasa’nın boşluğu, bilgi düzeyinde değil de inanç düzeyinde işlemek zorunda kalışı ve varlığımızın anlamının sürekli boşlukta oluşuyla “bir anlamı olmalı” arasında gidip gelen yokluk ile varlık arasında, nesnelere tıka basa doldurduğumuz aşırı-mevcudiyet hali gibi durumlar çerçevesinde Bir Zamanlar Anadolu’yu çözümlendiği yazısında Umut Tümay Arslan filmin iki düzeyi olduğunu belirtir:

“İlki Yasa’nın namevcudiyet üzerine temellenmesi, Yasa’yı doğrulukta temellendirecek olan en son Yasa Kapısı’nı bulamayacak oluşumuzdu. Diğerisi ise bu boşluğun belirli bir hazzı organize eden

²⁹¹ Nuri Bilge Ceylan: “Gerçek Sakladığımız Tarafa, **Altyazı**, , Sayı:77, Ekim 2008, s.22-26

sıradan, maddi nesnelere kılığında ete kemiğe büründürüldüğü ikinci düzey. Öyle ki aradığımız son Yasa Kapısı tümüyle olumsal bir biçimde karşımıza çıkarak erkekleri arzularının gerçekliğiyle karşılaştıracaktır. Nötr bir evren olarak düşündüğümüz Yasa'yı lekeli, heterojen, tutarsız bir alışıma çeviren bu haz boyutu, Yasa'nın yerine Kadın tipinin yerleştirilmesiyle oluşan kısa devreyle görünür kılınmaktadır. Anatomik olanla simgesel olanı birbirine bağlayan kastrasyon eklemi ya da çıkmazı bireyi perdeleyen Kadın tipiyle teşhir edilir.”²⁹²

Nuri Bilge Ceylan ikinci dönemi birinci dönemle kıyaslandığında çok farklı temalar, yaklaşım biçimleri ve yeni denemelerle karşılaşılır. Karakterler dingin, durağan, tek düzeyde işleyen bir süreç içine hapsedilmiş, bekleme ya da geri çekilme halinde değildirler artık. Taşra dinginliği yerini suçluluğa, bastırmaya, korkuya, aklileştirme arzusuna, çatışmaya bırakmıştır. Böylelikle karakterler artık daha fazla hareket halindedir, daha çok mekan değiştirirler ve daha çok konuşurlar. Öyküler belirli bir ritüelin tekrar edilmesiyle ya da durağan eylemlerle örülmez, sürprizler, olasılık dışlıklar daha fazla öyküye girer, beklenmedik olaylar olur, buna kurgu oyunları da eklenir. Nuri Bilge Ceylan belgesel duygusuna yakın ilk döneminden farklı olarak güçlü edebi zenginliklerle örülü, öz hazırlığı, ekibi, prodüksiyon ve post-prodüksiyon süreciyle de birlikte çok daha güçlü kurmacalara doğru yol almıştır. Eserleri çok daha derin ve felsefik boyutlar taşımaya başlamış, ilk dönemin gerçeklik hissi yerini gerçekliğe nüfuz ettiğinin hissine, çok daha geniş bir perspektiften hayata ve insanlara dair derin bir bakışa doğru yol aldığımız düşüncesine bırakmıştır kendini.

2.3.3. Zeki Demirkubuz

“Açıkça ifade etmem gerekirse ben hiçbir şeye inanmıyorum. Çevremdeki insanlara bakınca, onların inandıkları şeyler olduğunu görünce bir özenme de duymuyor değilim. Ama ben neye inanırım diye dönüp baktığım zaman, kendime sorduğum zaman hiçbir şeye inanmadığımı, inanılacak bir şey olmadığını düşünüyorum. Bu da insanın kendine özgü durumlarından biridir.”²⁹³

Demirkubuz filmlerine baktığımızda kendi içinde tutarlı temalar, bütünlüklü bir sinema dili, bir gerçekliği görme biçimi ama her şeyden öte bir ahlaki tutum, hayata karşı oldukça keskin ve sert bir tavırla, mesafeli ve karakterlerini yargılayan, seyircinin de bu anlamda hazmetmesi zor filmler çektiğini görüyoruz. Bu sebeple Demirkubuz'un söyleşilerini, dikkatle okuduğumuzda karşımıza çıkan durum, fikirlerin, görüşlerin, ifadelerin

²⁹² Umut Tümay Arslan, “Bozkırdaki Labirent Manzaradan Lekeye”, Bir Kapıdan Gireceksin, (Haz.) Umut Tümay Arslan, İstanbul, Metis Yay., 2012, 211

²⁹³ “Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine”, **Yeni Film Dergisi**, Sayı:3, Ekim-Aralık 2003, s.58

değişebilmesi ama sinemaya yaklaşım biçiminin değişmemesidir. Kendisi de C Blok'tan sonra Görüntü Dergisi'ne verdiği söyleşide söylediklerinin (kişisel bir sinema yaptığı vb. düşüncelerin) 8 yıllık ve 5 filmlik kariyerinde doğrulandığını söylemiştir.²⁹⁴

İlk filmi C Blok uzun yıllar, çeşitli dönemler kopuşlar yaşayarak asistanlık yaptığı dönemin (1987-1994) uzantısı bir filmidir. Döneminin kadın filmlerine, uyumsuz insanlarından türetilen "birey" söylemine dayanır. Çoğu soyut, anlaşılmaz sahneyle örülü, problemlili bir ilişki yaşayan bir üst-orta sınıftan bir kadın Tülay ile kapıcının oğlu Halit arasındaki ilişki konu edinilir. Karakterler diğer filmleriyle kıyaslandığında o kadar zayıf çizilmiştir ki adeta öyküsüz bir film izlendiği hissi verir. Filmde defalarca tekrar eden planlar vardır: apartman bloklarının görüntüleri ve karakterlerin her mekan değişiminde uzun uzun çekilen yolculuk sahneleri. Sonraki döneminin küçük/ezilen insanları ise yoktur. Bundan sonra Masumiyet'le Zeki Demirkubuz'un "küçük insan"ları perdeye gelmeye başlar. Mekanların ve karakterlerin gerçeklik hissi C Blok ve döneminin filmlerine göre oldukça ileridedir. Daha önemlisi fedakarlık, yaşama tutunma, tutkularının peşinden gitme, zorlu, yokluk içinde yaşayabilme ve sabır, sevdiklerine tutunarak ayakta kalmak gibi Yeşilçam'a özgü temaları neredeyse arabeske varan bir ahlaki değerler hiyerarşisini gerçekçi ve mesafeli bir tavırla fakat karakterlere dair bir acıma duygusunu alttan alta hissettirerek aktarır. Karakterlerin çoğu kendi zayıflıklarının pençesine düşmüştür ancak güçlü iradeleri vardır. Gerçeklik sadece mekanların ve karakterlerin inşa edilmesinde değil, tanık olunan olaylarda, öykünün küçük detaylarında, kullanılan konuşma dilinde-diyaloglarda da ortaya çıkar: bir otel odasında televizyon izleyenler, pavyonlar, serseriler, orospular, arka sokak ağzı bu filmde birleşir ve seyircide o zamana kadar görülmedik bir gerçeklik hissi verir. Masumiyet ve Üçüncü Sayfa birbirine yakın portreler çizer ve birbirine yakın hikayeler anlatır. Ancak arada büyük bir fark vardır: Masumiyet küçük insanların fedakarlıklarıyla, zorluklara göğüs germeyle, yaşama tutunmayla birlikte bir şekilde ezilmiş insanları konu eder ve her karakter bir ahlaki tutum içinde davranış modeli sunar, böylelikle filmi ve karakterleri ya çok yakınsarsınız ya da o ahlaki tavırla çatışarak onlardan uzaklaşırsınız. Üçüncü Sayfa'da ise benzer bir çevrede, kent taşrasında yaşayan, aynı insanların birbirlerine ihanetleri, ayak kaydırmaları, aldatmaları, daha pesimist bir söylemle birlikte, yakınsanabilecek, özdeşleşebilecek karakterler olmaksızın sunulur. Bundan sonra bütünüyle farklı bir film gelir: Yazgı, hem bir roman uyarlaması olarak hem de sosyal gerçekliği yeniden inşa etmek, bütünlüklü bir karakter yaratmak, öyküyü çatışma ve çelişkilerle birlikte inşa etmek, psikolojik gerilim ve aksiyonlar oluşturabilmek

²⁹⁴ Age, s.55

yönlerinden diğer filmlerine oranla zayıf bir filmidir. Bunun sebebi ise ana karakter Musa'nın "benim için fark etmez" sözlerine sıkışmış umursamaz tavrıdır, başına gelen her şeyi o kadar büyük bir tepkisizlik ve duyarsızlıkla karşılar ki, sondaki ahlaki nutku gerçekliğini yitirir. Üçüncü Sayfa ile başlayan pesimist ve kötücül söylem Yazgı ile birlikte mantık ve gerçeklik sınırlarını zorlamaya başlamış, yönetmen belirli bir ahlaki tavrı aktarmak için giderek sosyal gerçeklikten de uzak hikayeler anlatır olmuştur. Mekanlar, detaylar ve diyaloglar yine gerçekçiliği güçlendirir, yeniden kent taşrasına gireriz, kahvehaneleri, küçük ofis hayatı, kötü komşuları, silahlı kavgalarıyla arka sokaklar, kenar mahalledir anlatılan. Çok daha kurmaca bir dünya, sentetik bir yapı sezilir, sosyal gerçeklik sadece bir arka mahalleciliğe sıkışmıştır. Ancak bununla birlikte tüm söylenenler belirli bir ahlakı, gerçekliğe karşı bir duruşu ve yaklaşım biçimini sergiler. Yusuf Güven'in Kieslowski'den verdiği örnek bir sanatçı olarak Zeki Demirkubuz'un tavrını anlamamıza yardımcı olabilir.

"1980'lerin Polonya'sında her yere, her şeye ve herkesin hayatına kaos ve düzensizlik hakimdi. Gerilim, çaresizlik ve başımıza daha kötü şeylerin geleceği korkusu kendini belli ediyordu. O günlerde az da olsa yurt dışına çıkmaya başladım ve dünyada genel olarak bir belirsizlik havası sezdim. Politikadan değil, sıradan, günlük yaşamdan bahsediyorum. Nazik gülümsemelerin ardında ortak bir kayıtsızlık sezdim. (...) Leh gerçekçiliğinden bıktım, çünkü her şey bize rağmen, bizim üstümüzde bir yol tutturmuş gidiyor ve bizim de elimizden bir şey gelmiyor."²⁹⁵

Demirkubuz'un filmografisine bakıldığında inişli-çıkışlı bir grafik göze çarpar, öykülerinin inandırıcılığı ve karakterlerinin gerçekliği bakımlarından bir gel-git söz konusudur. İtiraf diğer filmlerine göre oldukça ayrık duran daha psikolojik gerçekçi bir filmidir. Bir evli çiftin geçmişlerinde işledikleri bir suçun sürekli bastırılması ve zamanla, birbirlerine duydukları aşkın bu suçu taşıyamaması ve sonunda bir itirafla, büyük ve şok edici, beklenmedik bir finalle biten psikolojik aksiyonların, içsel süreçlerin ön planda olduğu başarılı bir yapıttır. Bundan sonra bir yönetmen öyküsü gelir, Suç ve Ceza'yı sinemaya uyarlamaya çalışan bir yönetmenin bunalımlı hikayesi filmografisinde C Blok'a geri dönüş olarak da tanımlanabilir. Daha sonra Masumiyet'in ünlü monologundan esinlenilerek yazılan Kader gelir. İmkansız aşklara dair bu film Masumiyet'in tekrarı olarak okunabilir.

Demirkubuz filmleri başarılı mekan düzenlemeleri içerir. Karanlık, izbe arka sokakları, yoksulluk manzaralarını başarıyla duyumsatır seyirciye. Burada mekanın kendi haline bırakılmışlığının, doğallığın getirdiği bir gerçekçilik de vardır.

²⁹⁵ Yusuf Güven, "İtiraf: "Günahımı Başka Yerde Temizle"", **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı:12 Mayıs-Haziran 2002, s.7

“İnanın bütün filmlerimin mekanları ya son dakikada değişmiştir ya son dakikada bulunmuştur. Hatta bazıları filmin ortasında, mesela Masumiyet’teki ablanın oturduğu ev çok övüldü. Bir evde çekecektik olmadı. Yarım saat kala asistan gitti; “şurada bir kapıcı izin veriyor” dedi. Ben mekanı görmedim. Harala gürele çektik.”²⁹⁶

Dil sokak dilidir, küfürler, argo sözcükler, eksikli, parçalı dil atmosfer yaratmada da etkili olur. Öyküler çoğunlukla doğal, durağan lineer bir çizgide ilerlemez, kasılmış, iniş-çıkışlar barındıran, zorlama çatışmalara gebe bir öykü anlatma tarzı vardır. “Hiçbir Demirkubuz filmi doğal bir öykü içermez, doğallığı taşımaz, hepsi zorlamadır, gerilimlidir, atipiktir, duygusal çatışmalar serttir, anlatılan karakterler doğal-dışıdır ve belirli ölçülerde zorlamadır.”²⁹⁷ Eksilteli bir öykü anlatma tarzı vardır, boşluklar bırakır, zamansal olarak sıçrar. Bu, gerçekçiliği sağlayan en önemli faktörlerden biridir. Gerçeklikte sınıandığında, olasılık olarak düşünüldüğünde abes gelebilecek geçişler atlandığında seyirci kendi kafasında cevaplar uydurur ve mantıklı bir akış yanılması üretilmiş olur. Filmin kendisine içkin bir gerçeklik duygusu değil, seyircilere bırakılmış boşlukların seyirciler tarafından doldurulmasıyla örülü bir gerçeklik hissi uyandırır Demirkubuz. Zaman geçer ya da geçmiştir, bir şeyler olmuştur, bir şeyler değişmiştir, değişimin “ne”liği üzerine konuşulmaz, karakterler o anki duruma alışmışlardır.

Filmleri kentlerin arka sokaklarının ya da varoşlarının gerçekliğini anlatırken oryantalizme yaklaşan bir tavır da geliştirir. Varoşların, kenar mahallelerin, yoksun ve yoksul insanların gerçekliğinden, yaşam mücadelelerinden, ezilme, sömürülme, ikinci sınıf insan olma durumlarına dair konuşmaz. 90’lı yılların sert politik atmosferinden izler görmezsiniz. Gerçekçilikten çok ahlaki bir tutum, yönetmenin bakışı, yorum, ön plandadır. Belgesel etki yok denecek kadar azdır. Demirkubuz’un pesimist, kötücül bir bakış açısıyla kurduğu dünya belirli bir gerçeklik hissi yaratmasına karşın yeni kuşağın belgesel hissinden ve kendi kendini sunan gerçeklik duygusundan oldukça uzaktır. Kurmaca dünyası giderek donuk ve değişmez, çelişkisiz bir dünyaya dönüşmektedir. Bu haliyle kimi zaman Brecht’in natüralizm eleştirisinde belirttiği bir tuzağa da düşebilmektedir. “Alımlayıcılar için önem taşıyan tek nokta, çelişkilerle dolu bir dünyanın yerine, uyumlu bir dünyayı, pek iyi tanınmayan bir dünyanın yerine düşlenebilir bir dünyayı geçirebilmektir.”²⁹⁸

²⁹⁶ “Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine”, s.66

²⁹⁷ Zahit Atam, “Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:18-19 (2006-07), s.111

²⁹⁸ Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005, s:36

Zeki Demirkubuz'un ikinci dönemi Nuri Bilge Ceylan filmleri kadar keskin bir biçimde birbirinden ayrılamaz. Çünkü Kıskanmak gibi bildiği mekanlardan, kent taşrasından ve taşralılıktan çıkışın, tarihsel olarak da belirli bir yaşanmışlıktan değil masa başı çalışmasından beslenebilecek bir dönemin içindedir artık. Fakat yine de ısrarla üzerinde durduğu insani zaaflarımıza dair, yine karanlık bir öykü anlatmıştır. Çirkin Seniha'nın güzel yengesi Mükerrerem'e karşı duyduğu kıskançlık bu kez yapay diyaloglar, estetizm çabası ile birlikte çok daha sentetik bir yapı içinde anlatılmaya çalışılmıştır, bu yapaylık ilk ve en önemli sebebi döneme özgü konuşmalar ve romandan aktarılmış diyaloglardaki edebilikten ileri gelir. Mekan yine taşra sayılabilir ancak Cumhuriyet Türkiye'sinin başlarında, eğitilmiş, kültürlü bir memur çevresidir konu edilen, varlıklı ailelerdir. Kasabanın olgun kadınlarının arzu nesnesi haline gelmiş Nüzhet'le Mükerrerem arasındaki yasak ilişki ve Seniha'nın bu süreçteki pasif agresif tutumu ana gerilim kaynağıdır, her şeyin en başından beri farkında olmasına karşın hiçbir zaman doğrudan konuşmaz, niyetini belli etmez. 2012'de çektiği son filmi "Yeraltı" ise yine bir edebiyat uyarlaması olarak, bu kez yeniden bildiği mekanlara dönüş işareti verse de bu kez Ankara'da ve günümüzde fakat bir önceki gibi küçük memur dünyasının anlatıldığı ve yeniden bir kıskançlık hikayesiyle birlikte iki yüzlülük, hırsızlık, sürekli aşağılanma ve küçük düşürülme ve kendi varlığını ispat etme arzusu üzerine kuruludur. Taşra ve kentin taşrası yerini daha kentli bir duyguya bırakmıştır artık. Her iki filmde de kıskançlık üzerinde aşırı ciddiyetle durulur. Zeki Demirkubuz'a özgü aşırı gerilim yüklü sahneler yine vardır, fakat bu filmde de yine edebi eserden kaynaklanan yapay diyaloglar ve özellikle karakterlerin doğrudan düşüncelerini ve değerlerini dile getirdikleri sahnelerdeki abartı bir önceki dönemin "gerçek yaşam hissi"nin de bozulmasına yol açmıştır. Artık seyirci için bir Zeki Demirkubuz dünyasındayızdır, karakterlere yüklenen ahlaki değerler ile doğrudan konuşan Zeki Demirkubuz'un kendisidir. Bu da hem kurmaca yönde bir gelişme hem de 90'lı yıllara özgü "gerçeklik hissi"nden bir uzaklaşma demektir.

2.3.4. Yeşim Ustaoglu

Yönetmenliğe kısa filmleriyle başlayan Ustaoglu 1994 yılında ilk uzun metrajlı çalışması olan İz'i çekti fakat gösterim olanağı bulamadı. İz döneminin bunalımlı aydın filmleri içerisinde bir başarılı örnek olarak göze çarpar, Kafkaesk mekanları, atmosferi ve bütünüyle psikolojik düzlemde gelişen olay örgüsüyle başarısız örneklerden ayrılır. Yine de döneminin yapıntı karakterine, gerçeklikten çok hayali-tasarımlara meyleden anlatılarına yakındır. "İz başarılı bir mekan-atmosfer filmi, başarılı bir psikolojik-gerilimdir, ancak

gerçekçi bir film değildir ve filmografisinde de bütünüyle farklı bir yerde durur.”²⁹⁹ Bir anlamda Demirkubuz’un C Blok’u, Nuri Bilge Ceylan’ın Koza’sı gibi bir ilk filmidir.

Bundan sonra büyük bir sıçrama gelir: Güneşe Yolculuk (1998). Sansür ve yasaklama girişimlerine rağmen, medyanın ve eleştirmenlerin görmezden gelmelerine rağmen sınırlı bir gösterim olanağı bulur. Güneşe Yolculuk sinema tarihimizin en önemli yapıtlarından biridir, hem Yılmaz Güney ekolünün içerisinde, onun çağdaşıdır hem de yakın tarihimize dönük oldukça güncel bir çalışmadır. Film birçok festivale gider, çoğundan ödülle döner, izleyiciler tarafından keşfedilmesi ise yıllara yayılacaktır. Filmin bir tarihsel bütünlüğü vardır, sosyal bir gerçekliği arka planına yerleştirmiştir, ne kadar karakter merkezli bir öyküye sahipse de Uzak gibi bir toplumsal gerçekliğin içerisinde, bir dönemin bağlamında gerçekleşir. Bir Tireli genç ile Zorlu bir Kürt olan Berzan’ın arkadaşlıklarını 90’lı yılların sosyo-politik bağlamı içerisine yerleştirir. Devlet terörünün ayyuka çıktığı bu yıllar, işkence, baskı, sansür girişimleri ve katliamlarla örülüdür, 90’lı yılların ekonomisinin yıkımı, çalışan sınıflar üzerindeki ağırlık da doğrudan hissedilmektedir. Kürt sorunu Tireli karakterinin kendisini ve Doğu’yu keşfetmesi süreci içerisinde ele alınır ve bir yolculuk içerisinde gerçekleşir: Öldürülen Berzan’ın cenazesinin ailesine ulaştırılması için gösterilen fedakarlıkla, mücadeleyle, dostlukla, insani bir sıcaklık ve içtenlikle. Zorlu yolculuğu 90’lı yılların unutulmuş değerlerini, darbenin öldürdüğü insanlığımızı yeniden hatırlatır. Arkadaş için yapılan fedakarlık, zorlukları göze almak, sevgilinin kolundaki bilezikleri çıkarıp vermesi, dayanışma, masumiyet ve aşk, güven ve sadakat Güneşe Yolculuk’un hatırlattığı duygular olur ve anlatılmayan insanları perdeye taşır. Sinema sanatçılarımızda darbeden sonra neredeyse kronikleşen bir kötücüllük ve pesimizmin hakim olduğunu söyleyebiliriz. İnsanlarımız ve ülkemiz hakkındaki konuşmalar giderek çok daha fazla “bizden adam olmaz”lı cümlelerle ifade edilir olmuştur. Güneşe Yolculuk bu dönem içindeki birkaç istisnadan biridir.

“Yeşim Ustaoglu: -Tüm insanlar çok az konuşuyorlar kendi aralarında. Hepimizin psikolojik açılımlara, boşalılara ihtiyacı var ve tabii ki Berzan’ın da var. Hatırlarsanız o da, bir sahnede nasıl geldiğini, niye geldiğini, babasıyla ilişkilerini, sevdiği kız Şirvan’ı, köyü Zorlu’u, yani dünyasını açıyor. Dolayısıyla böyle bir Berzan benim için mutlaka mücadelenin içinde, zaten görüyoruz onu, kendi kimliği için verdiği mücadeleyi. Fakat bu, onun insani tarafını da geliştirmesine engel olmamış. Türkiye gerçeklerinden uzak yaşayan insanların bu filmi izleyip, kafalarında soru işaretleri oluşması aslında benim yapmak istediğim şey. Onlarla tartışmak.”³⁰⁰

²⁹⁹ Zahit Atam, “Bulutları Beklerken”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı:16-17, Sonbahar 2005, s.73

³⁰⁰ Yeşim Ustaoglu Söyleşisi, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:6, Sonbahar 1999, s.53-54

Mücadele eden, yaşama tutunmaya çalışan insanlar sinemamıza çok ender konu olabilmekteydi. Küçük insanların öyküleri bu kadar büyük bir görsellikle, tarihsel-toplumsal koşullarla bu kadar güçlü bağlar kurarak, koşulların ve şartların, çevrenin ve insanların değiştiği, çelişkileriyle bütün bir dünya kurarak, aynı zamanda bir insanın değişim sürecini, insanlaşmasını, olgunlaşmasını, bir gerçeklikle (seyirciyle birlikte) karşılaşmasını/tanışmasını anlatabilmek Güneşe Yolculuk'un Yeni Sinemanın içinde ne kadar önemli bir yerde durduğunu gösterir. Güneşe Yolculuk gerçekliğinin gücünü yaşadığı çağla, insanlarıyla, toplumuyla ve onların sorunlarıyla, yaşamın kendisiyle ikirciksiz hesaplaşarak almıştır. Tarihsel, güncel ve politik bir gerçekliği kurmaca anlatısının merkezine yerleştirmiştir. Düşünüldüğünde 90'ların iktisadi, siyasi ve toplumsal etkilerini taşıyarak, olgusal bir tutarlık içerisinde belgesele yakın bir gerçeklik sunmaktadır.

2003 yapımı Bulutları Beklerken dramatik olarak daha durağan bir filmidir. Film Karadeniz bölgesinde yaşanan tehciri, tehcirin getirdiği büyük yıkımı, insanlık dramlarını, sessiz bir ağıt olarak anlatmaktadır. Gerçek bir hikayenin romanından uyarlanılarak perdeye taşınan Bulutları Beklerken, tarihsel doğruluğuna, insanların gerçekliğine, başarılı oyunculuklarına, doğallığına dayanan gerçekliğini kurmacanın ağır kanlılığının getirdiği hüznün duygusunun üzerine kurmuştur. Güneşe Yolculuk'taki gibi büyük trajediler, büyük çatışmalar yaratılabilecek durumları nispeten mesafeli kalmaya çalışarak perdeye taşımıştır. "Güneşe Yolculuk'ta kendiliğinden anlaşılan-hissedilen öğeler burada tarihsel bir film olduğu için bir uzaklığın filmine dönüşmüş."³⁰¹ Yine de bu film Ustaoglu'nun büyük araştırmalarla, gözlemlerle, okumalarla geçen hazırlık döneminin, filmin gerçekçiliğine ne kadar büyük bir katkı yaptığını göstermesi bakımından oldukça değerli bir yapımdır. Yıllara yayılan senaryo yazım sürecinde, tanıklıkların dinlenmesi, yoğun tarihsel okumalar gibi çabalarla ele alacağı konuyu kendisine dert edinen, araştıran, anlamaya çalışan, üretim sürecini kendisi için de bir bilme sürecine dönüştüren Ustaoglu'nun tavrı aydın olmayı, aydın sorumluluğu taşımaya da örneklemektedir. En önemlisi 90'lı yılların kültürel gerçek(siz)liği, sentetikliği, toplumsal yaşamın giderek çığırından çıkması, gerçeklik duygusunun zayıflaması daha önce de bahsettiğimiz gibi sanatçıların bir bölümünü bu suniliğin yapıtını eserlerini yaratmaya iterken, diğer bir kesimini ise somut, belgesel gerçekliği referans almaya zorlamıştır. Sanat eserinin yaratım süreci gerçeklikle, somut, doğrudan bağlantılar içerilerek şekillendirilmektedir. Bu çaba gerçekliğe tutunma arzusunun doğal bir sonucudur: gerçek tanıklar, tarihsel olaylar,

³⁰¹ Atam, "Bulutları Beklerken", s.80

belgeler, kurmacanın sınırlarını aşındıracak gelecek kuşak filmlerinin de önünü açan yaratım süreçleri olarak örnek teşkil edecektir.

Yeşim Ustaoglu'nun ikinci dönemiye 2008 yapımı Pandora'nın Kutusu ile başlar. Filmde orta sınıf bir aileyi mercek altına alır Ustaoglu. Karşılıklı güvensizliklerle örülü, aile içi ilişkilerinde parçalanmaya yüz tutmuş, herkesin kendi adasından birbirleriyle konuştuğu, yabancılaşmış ilişkilerin hikayesini anlatır. Yeni toplumsallığın uyum sağlamış, düzene eklenmiş, kendi kişiliğinden sürekli tavizler vererek ayakta kalmış ve bunun sancısını öfke patlamaları, bunalımlar, vicdan sancılılarıyla yaşayan insanların, kale gibi korunan, güvenli apartmanlarındaki duygusuz ve sevgisiz yaşamlarının öyküsünü anlatır. 90'lı yıllardan 2000'li yıllara geçildiğinde geçmiş değerlerini çoktan unutmuş bir kuşağın bireylerinin yolculuklarını ve bir türlü gerçekleşmeyen vicdan muhasebelerinin, konformizmlerinin, hala feda edilebilecek şeyleri olanların hikayesidir. Asıl önemlisi gerçeklik duygusunu yitirmiş bir yeni kayıp kuşağın, genç torunun, evlatların yapamadığını yaparak yine gerçeklik duygusu iyiden iyiye azalmış Alzheimer hastası anneannesine sahip çıkışının hikayesinde yine bir fedakarlık ve insanlaşma öyküsüyle gerçek toplumsal ilişkilerin soyutlamasını kurmaca bir anlatının içine yedirmiştir. Kaybolmuş iki insan, karanlıkta birbirini bulur.

Karakterler ve temsil ettiği kesimlerin gerçekliğiyle kurulan ilişki o kadar güçlüdür ki her izleyici kendi davranış biçimleriyle bir bağ kurabilir –bu da filmin güncelliğini gösterir. Örneğin herhangi bir orta sınıf ailenin çocuğunun Murat'ın yaşadıklarını bir parça yaşamamış olması günümüz Türkiye'sinde mümkün değildir.

“Yeşim Ustaoglu: -Bu insanlar oyunu kurallarına göre oynamaya çalışıyorlar, bir nevi kendi dışında konulmuş kurallar içinde çırpınıyorlar. Dahası bir metropol olarak İstanbul'un belirli sakinleriyle yaşamları keşiyor. Bu insanların dışına çıktıkları zaman her birisi kuşkucu, onlardan uzak durmaya çalışan karakterler. Murat'ın Mehmet'e daha yakın hissetmesinin nedeni, başta annesi olmak üzere, bu tip yaşayan insanların yaşamlarındaki sevgisizliği ve elde ettikleri refahı sağlayan sistemin kendisi için biçtiği role bir anlam veremiyor.”³⁰²

Yeşim Ustaoglu'nun bu ikinci dönemini diğer yapımlarından ayıran ilk önemli özellik ele aldığı tarihsel-politik konulardan uzaklaşması ve daha güncel sorunlara yönelik ilgidir. İlk dönemin tarihsel okumaları ve belge niteliği yine bu ikinci dönemde yerini kurmaca yönü güçlü hikayelere bırakmıştır. Fakat Yeşim Ustaoglu'nda insani sıcaklık ve fedakarlık temaları,

³⁰² Yeşim Ustaoglu ile “Pandora'nın Kutusu” Üzerine, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı:22, Kış 08-09, s.61

tüm etkileyciliğiyle filmlerde yeniden yerini alır. Aynı zamanda politik bir tutumun varlığı da sürmektedir. İkinci büyük sapma son filmi Araf (2012) ile birlikte gerçekleşir. Bu sefer anlatının kurmaca niteliği daha da güçlüdür. Otoban üzerinde, ıssızlığın orta yerinde kurulmuş bir benzin istasyonunda çalışan iki genç Olgun ile Zehra, hayat çevrelerinden akıp giderken, adeta arafta bir şeylerin olmasını beklemektedirler, hayatlarını değiştirecek gücü kendilerinde bulamazlar ya da ne yapacaklarını bilemezler. Zehra'nın Mahur adlı kamyoncuyla tanışması hayatını değiştirir ve Mahur'un kendisini kaçırarak, hiç bilmediği fakat daha mutlu olacağını umduğu bir hayata yelken açmayı planlar. Olgun ile Zehra'nın arafta kalmışlık hali aslında tüm sıradan hayatların, hepimizin yönüzlük duygusuyla ilgili bir metafordur, Beckettvari bir bekleyiş, umutsuzluk, kaçıp kurtulma arzusu fakat köşeye sıkışmışlık içerisinde karakterler, hiçbir anlam veremedikleri bir dünyada savrulurlar. Burası bir kır mıdır, kente yakın mıdır? İnsanlar neyle yaşar? Bir fabrika vardır, demiryolları vardır, ancak sanki hurdaya çıkmış, cehennemi bir demir yığınıdır hepsi. Tüm film “Mahaldeki fantazmalar uzaktaki toplumsal güç ve süreçlerin etkileridir, “hayaletvari mevcudiyetler”dir.”³⁰³ sözünü hatırlatır.

Tüm bu metafor düzeyindeki anlatım Yeşim Ustaoglu'nun ilk dönemindeki tarihsel ve toplumsal gerçekliğe dair belgesel nitelikteki yaklaşımının diğer yönetmenlerde olduğu gibi daha çok kurmaca yönü ağır basan, güçlü soyutlamalar şeklinde filme giren mesellerin anlatıldığı, karakterlerin gerçek yaşamdan alınma hissini azaldığı filmlere doğru kaydığını gösterir.

2.3.5. Yeni Sinemada Yapısal Özellikler

Yeni sinema hem yönetmenlerinin yetiştikleri dönemin darbe öncesine uzanması hem filmlerin üretildikleri sosyal, ekonomik ve kültürel koşulların ortaklığı hem de bu yönetmenlerin bağımsız kalma çabalarıyla kendine has, kişisel ve bağımsız filmler çekmeleri bu yönetmenleri ikircikli bir anlama gelmek üzere “kuşak” haline getirir. Çünkü günümüzün atomize olmuş, parçalanmış, genel eğilimleri dağıtan ve marazi hale getiren post-modern toplumsal yapısında “kuşak” olmak kelimenin 60'lı yıllarda kullanıldığı anlamıyla kuşak olmak değildir. Ancak ilk dönem filmlerine bakıldığında bir tutum benzerliği göz çarpar. Yönetmenlerin farklı biçimlerde ve yaklaşımlarda da olsa gerçeklik hissine dair güçlü bir yönelimi vardır. Yeşim Ustaoglu için çok daha politik bir durum olan bu arzu, Zeki Demirkubuz'da kent taşrasına, Nuri Bilge Ceylan da ise taşralılık ve kentlilik geriliminde yankısını bulan Türk modernleşmesine de özgü bir doğu-batı, gelenek-modern, biz-onlar

³⁰³ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:79

gerilimine (fakat çok daha dingin bir üslupla) dönüşmüştür. Ancak Yeni Sinema için akım yerine “eğilim” tanımlaması daha uygun düşmektedir. Yeni Sinemanın kavramsal bir bütün olarak kullanılması ise daha çok bu filmlerin uluslar arası ve ulusal algıda, olumlu ve olumsuz anlamlarda ortak bir paydada toplanmasından kaynaklanır gözükmektedir. Filmler yönetmenlerine özgü yaklaşımlar, estetik bir üslup ve son derece kişisel meseleleri konu edinen, “bağımsız” yapımlardır. Olumsuz söylemler “sıkıcı”, “durağan” vb. nitelemelerle filmleri ortak bir bütün olarak okuyorken, uluslar arası basında doğrudan alınan ödüller ve festivallerdeki konumlar ile “ulusal kimlik” temelli yaklaşımlar sebebiyle topyekün bir değerlendirme söz konusudur. Yeni Sinemayı olumlu bir hissiyatla algılayanlarsa yine bu uluslar arası söylem temelli yaklaşımlar gösteriyorlar. En büyük kafa karışıklığı ise bu tür sinemanın bilimsel olarak değerlendirilmesinde ortaya çıkıyor.

İkinci büyük kafa karışıklığı “taşra filmleri” meselesinde ortaya çıkıyor. Türk Sineması'nda bir “taşralı filmler” dönemi yaşandığı bir gerçek. Bu filmlerin kimi doğrudan taşraya giden kentli sanatçıları anlatıyor (Mayıs sıkıntısı, Yumurta), kimi taşranın doğal ritmine, taşra insanının günlük yaşam sorunlarına, hayal ve umutlarına, hayattan beklentilerine dair nahif denebilecek gözlemleri bir araya getiriyor, kimi taşrada çocuk olmak üzerinde duruyor, taşranın otoriter ve baskıcı sistemi içerisinde büyüyen çocukların hikâyelerini anlatıyor (Beş Vakit, Tatil Kitabı). Bunların dışında doğrudan köyü ve köylüyü anlatmayan ancak öykünün gelişimi içerisinde taşraya uğrayan, oradan insan portreleri sunan, taşraya da değinen filmler var: Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken filmleri taşrayı sosyo-politik dolaylarıyla, taşralıyı da iç dünyalarıyla birlikte yaratır. Genç kuşak sinemamızdan Sonbahar da bu filmlere örnek olarak gösterilebilir. Sinema tarihimizde köyü bazen melodramlaştıran, bazen onu bir doğa manzarası ve fon olarak kullanan, bazen taşra insanının sorunlarına eğilen farklı türde filmler yapıldı. Bugün ortaya çıkan eğilimle geçmişin köy filmleri, ortaya çıkış koşulları ve estetikleri açısından büyük farklılıklar gösteriyor.

1949–59 dönemi Türk Sinemasının yerli kaynaklara eğildiğini söyleyebiliriz: edebiyat uyarlamaları, kostümlü -dekorlu tarihi filmler ve köy filmlerinin belirli furyalar olarak, izleyici tarafından ilgi gören bir türün ardından çok sayıda benzerinin yapılması yoluyla ortaya çıktığını hatırlayalım. Bu dönemin “belirli türlerin büyük oranda istismar edildiği bir dönem olduğunu da söyleyebiliriz. Ama öte yandan piyasada esen bu furyaların tümü de o dönem sinemasının, sevapları ve günahlarıyla film izleyicisiyle yaklaşmayı denediğini,

aslında yakınlaştığını ortaya koymaktadır.”³⁰⁴ Bunlar içinde Beyaz Mendil (1955, Ö.L. Akad), Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (1959, A. Yılmaz) gibi taşrayı anlamaya ve anlatmaya dönük değerli çabalar da vardır. 60'lı yıllar köy sorunları ya da taşrayı anlatan filmlerde gerçekçiliğe dair belirli bir incelmeye yaşandığı yıllar olur. Bir önceki on yıla göre çok daha yetkin örnekler ortaya çıkar 60'larda. Yılanların Öcü'nde (1962, M. Erksan) bir cesaret, direniş ve başkaldırı öyküsü, Susuz Yaz'da (1963, Erksan) köylünün su sorunu çevresinde gelişen bir başarısız mücadele, Yarın Bizimdir (1964, A. Yılmaz) bir çocuk ve dul bir kadın arasında bocalayan bir kaçakçı, Muradın Türküsü (1965, A. Yılmaz) ağanın zorbalığına karşı sevdiğine kavuşmak için dağa çıkıp eşkiya olan bir adam, Hudutların Kanunu'nda (1966, Akad) ağalar ve devlet işbirliği arasında tutunmaya çalışan bir kaçakçı, Ana'da (1967, Akad) kan davalılarına direnen bir kadının başkaldırısı, Ölüm Tarlası (1966) yine kaçakçıların gerçekçi bir şekilde anlatılan öyküleri, Kuyu'da (1968, M. Erksan) Anadolu kadınının baskıcı, otoriter ve ataerkil sistem içerisindeki sorunları konu edinilir. Daha gerçekçi, melodramatik özellikleri daha fazla törpülenmiş bir sinemaya doğru evrilen bir süreç yaşanır taşra filmleri söz konusu olduğunda. 70'li yıllar politize olan bir sinema, toplumcu gerçekçiliğe meyleden taşra filmleri ile yeni bir evreyi temsil eder. Irmak (1972, L. Akad), Cemo (1972, A. Yılmaz), Gökçe Çiçek (1973, L. Akad), Kuma (1974, A. Yılmaz), Ağrı Dağı Efsanesi (1975, M. Ün), Sürü (1978, Y. Güney, Z. Ökten) ve Bereketli Topraklar Üzerinde (1979, E. Kırıl) bu filmlerden en önemlileridir. Bunların dışında senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı Bedrana ve Kara Çarşafly Gelin (1977) önemli filmlerdir ve gerçek anlamda Taşra'nın insanı tüketen havasını trajik bir boyutta veren Sürü öncesi sinemamızın önemli atılımlarından sayılır. Tüm bu filmler taşranın sorunlarına odaklanmış, gerçekçi taşra portreleri sunan filmlerdir. Töreler, taşranın emek süreçleri, yaşamlarının zorluğu, taşra insanının düşünüş biçimleri üzerine de önemli filmlerdir. Sonra 80'li yıllar ve 90'lı yılların ortasına kadar gelen bir durgunluk dönemi gelir.

Bugün öncelikle 49-59 dönemi gibi “furya” diye tanımlanabilecek bir süreç yaşanmamaktadır, çünkü ortada furya yaratabilecek bir izleyici kitlesi kalmamıştır. Ortak noktalar bakımından da bir dağınıklık söz konusudur. Örneğin bir “Mayıs Sıkıntısı” ile “Yumurta”, “Beş Vakit” ve “Tatil Kitabı” farklı filmlerdir. Ortada bir furyadan çok bir eğilim olduğu söylenebilir. İkincisi burada izleyiciyi yakalamak, yerli kaynaklara eğilerek onları sinema salonlarına çekmek gibi bir amaç söz konusu değildir. Taşraya gitmek, yukarıdaki bölümlerde özetlediğimiz küreselleşme ve merkez-çevre kutuplaşmasının Türkiye'ye özgü yüzleri dışında, aynı zamanda özel bir sanatçı duyarlılığının ürünüdür. 60'lı ve 70'li yıllarda

³⁰⁴ Scognamillo, s:121

ortaya çıkan daha gerçekçi olmaya çalışan ya da toplumcu-gerçekçiliğe meyleden köy filmleri öncelikle “tartışma” filmleridirler. Belirli bir sorunun sosyal yansımalarını örnekler ve tartışırlar. Gerçekçilikleri tartışmalıdır ancak ortada bir “mesel” vardır. Bugünün taşra filmleri taşrayı izlenimci bir ressamın gözlemci tavrıyla betimler ve taşra ve taşralıya daha fazla uzak durmaya, belirli bir mesafeden onlara bakmaya çabalar. Taşra bu filmlerde anlaşılacak bir yer olmaktan ziyade yer yer bir manzaraya dönüşür, hatta geçmişin yıkıntılarını-geriliğini anlatmaya çalışan söylem buralarda bir tür huzur bulmaya yönelmiştir. 18. yüzyıl saraylarının kır şiirlerinde ortaya çıkan, aristokratın soylu ve ince duygularına güzel bir fon oluşturan taşra betimlemelerinin gerçekçiliği, bu betimlemelerin biçimsel yönlerinden çok daha ayrı bir konuydu, bu nedenle bu metinlerde açıkça sahte birçok şey vardı. Taşralının kendisi için değil, aristokratın ya da soylunun kendisi için üretilmiş duyguların yansıması gibiydi. Bu anlamda yeni-taşramızın gerçekliği, acılığı, belki de sefilliği, itaatkarlığı, hatta iki-yüzlülüğü, insanların sıkışmışlığı değil de bir tür kendini bulma mekanına dönüşmüştür bizim sinemamızda. Taşra doğası en fazla taşralının ruhsal durumunu yansıtan bir organik bütün olarak kodlanır. Bu “güzel manzaralar”dan sıyrılıp anlatmaya, insanların ruh durumlarına dair konuşmaya, sosyal yaşamlarını, bu yaşamın içinde yaşadığı çatışma ve çelişkileri betimlemeye başladıklarında ise gerçeklikten sapmalar çoğalır. Yeni Sinema da ve daha çok da popüler filmlerde taşra romantizmin yanılısamalı tutumunu takınmaktadır.

Sarayın şaşaaından, gösteriş tutkusundan, abartılarından, savrukluğundan ve kendini beğenmişliğinden nefret eden Alman romantikleri en büyük ilhamını Rousseau'nun düşüncelerinden alır. Marks, Freud ve Nietzsche'yi etkileyen Rousseau, insan uygarlığına dair düşünürken taşrada, ‘doğal yaşamda’, bir bozulmamışlık, güzellik, yakınsanabilecek, sempati ile bakılabilecek bir yan bulur, doğada toplumdaki eşitsizliklere karşı, birleştirici ve organik bir yaşam görür. Uygarlığın insanı parçaladığını, modern kültürün bireyi yok ettiğini fark etmiştir, saray kültürünün yalancılığı ve yapmacıklığına karşı savaşında Aydınlanmanın silahlarıyla savaşamayacağını; Aydınlanmayı oluşturan toplumsal gelişmelerin sekülerleşmeyi, liberalleşmeyi, demokratikleşmeyi sağlamaya başladığını ancak toplumsal eşitsizlikleri de derinleştirdiğini düşünmektedir. Bizim sanatçılarımız da kentlerin yoksulluğundan, büyük çatışmalarının karmaşıklığından, eşitsizliklerinden kaçmakta ve aslında taşrayı gözlemlemektedir. Ancak Alman romantikleri gibi devrimci bir programdan yoksun oldukları, ülkülere ya da ütopyalara inanmadıkları için orada da ne yapacaklarını bilememektedirler. Sadece gözlemlerde bulunurlar, mesafeli bir dilleri vardır, karakterler yakınsanamaz, büyük tutkular, çatışmalar, dramatik gerilimler yoktur.

Kent bir sanatçı için büyüklüğü ile her zaman belirli bir eliminasyona gidilmesi gereken bir yerdir, sanatçıyı onu sanatçı yapan en önemli özelliklerinden biri olan “seçme” işinde daha çok zorlar. Bu sebeple kenti anlattığında kaba portreler çizme tehlikesi duyan sinemacılarımız taşrada yalınlık ve sadelik bulmaktadır. Erken romantizm dönemi için köylü, halk demekti, taşra ise ülke. Bu belirli bir deformasyon anlamına gelse de gerçeklikle problemi olan bir sanatçı grubunun tutkusu vardı ortada. Bizim sinemacılarımız için bir sığınma mekânı, bir bilinmeyen diyardır taşra. Taşraya dönen, oradaki insanlara bakan sanatçı, kentli bakışından kurtulamadığı için orada da sıkılmakta, boğulmakta ve sıklıkla melankolik ya da aşırı duygusal bir atmosfer yaratmaktadır.

Öncelikle Yeni Sinema yukarıda analiz etmeye çalıştığım 90’lı yılların sosyo-kültürel bağlamıyla, yaşanan siyasal gelişmelerle doğrudan ilintili bir sinemadır, her ne kadar kimi zaman oldukça soyut bir düzeyde olsa da. 90’lı yıllardaki muhafazakar yükseliş, aslında Mardin’in de belirttiği gibi³⁰⁵ geleneksel merkez-çevre geriliminin bir yansıması olarak, Anadolu-batı, taşra-kent, taşralı-Avrupalı/kentli/batılı çatışmasının ve geriliminin de ortaya çıkmasına yol açmıştır. Göçle birlikte belirginleşen, sosyal görüngüleri artan bu çatışma, ikilik en çok da Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde ortaya koyulmaktadır. Aslında üçlemenin tamamı bu gerilimler üzerine kuruludur. Zeki Demirkubuz’un filmlerinde ortaya konan taşralılık da daha ahlaki çöküntü boyutlarıyla filmin içine girer. Yine de Zeki Demirkubuz çok daha kentli hassasiyetlerle ve kente özgü durumlar içinde öykülemelerini gerçekleştirir. Yaşanan parçalanmaya, adaletsizlik duygusuna, bireysel olarak suçluluklara değinir durur. Adeta yılların günahı çıkarılmaktadır toplumdan, bir çeşit sövgü gibidir filmleri. 90’lı yılların kültür şokuna girmiş aydınını temsil eder ve aslında kentteki taşraya dönük bir ilgi içindedir. Zeki Demirkubuz’un filmleri narsistik, hazcı kentteki taşrayı anlatır, bir tür mağdur edebiyatına saplanmış ama yine de yırtmak isteyen bir bilinci vardır karakterlerinin. Batılılardan nefret eden ama diğer yandan ona özenen bir zihinsel yapıları vardır. Küreselleşme ve kimliklerin çözülmesiyle, 90’lı yılların yükselen muhafazakarlığının yarattığı gerilimlerle de dolaylı yoldan ilintilidir. Politik olaylarla Yeşim Ustaoglu daha ilgili gözükür ve muhafazakarlığın milliyetçi boyutu ilk dönem filmlerine doğrudan girer. İslamlaşma süreci ise bütün bu dönem boyunca neredeyse hiçbir filmde konu edilmez, halbuki İslamlaşma sürecinin kentteki ana mekanları Zeki Demirkubuz’un öykülerinin geçtiği kenar mahalleler ve gecekondulardır.

³⁰⁵ Mardin, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1**, s:59-65

İkinci olarak küreselleşme, neo-liberal ekonomik program ve giderek Türkiye'nin geleneksel bürokrasisi ile yeni muhafazakarlık, daha sonra laik-Müslüman gerilimi şeklinde vuku bulacak parçalanma süreci ve radikal hareketlerin yeniden ortaya çıkması, sadece ulusal düzeyde kimlik bunalımıyla sonuçlanmamıştır, Türkiye'de aydın/sanatçılar da ya radikalizme sürüklenmişler ya da buhranlı bir kimlik yeniden-inşası sürecine girmişlerdir. Bu süreçte toplum ve insanlar her zaman mesafeli bir dille gerçeklik kaygısı baki kalmak üzere anlatılmıştır. Ancak sosyal gerçekliğe dair belgesel düzeyde bir ilgi politik konularla ilgilenen Ustaoglu dışında filmlere konu olduğu söylenemez. Bunun sebebi yaşanan kimlik bunalımıdır; sanatçı yeni bir kimlik inşa etmeye, onu tanımlamaya, adeta topluma ayna tutmak yerine onu sanat yoluyla yeniden inşa ederek çözümlenmeye, anlamaya çalışmaktadır. Ve giderek sanata özgü bir kurmaca dünya içinde soyutlanır gerçeklik. İlk dönemde bütün bunlar gerçek hayat parçaları, detaylar, 'anlar', diyaloglarla bütünleştirilerek, aynı zamanda değişime ve bu kimlik bunalımına da tanıklık edecek şekilde bir tür mozaığın içinde birleştirilir. Ruh hali olarak filmlerin tamamında bir dalgalanma vardır, iyimserlik ve kötücüllük iç içe geçer. Çalkantılı bir toplumun içinde yeni değerleri, geleceği arar filmler ve bu geleceğin kurulmasına da ister istemez katkıda bulunurlar.

“Dini söylevlerin ve medeniyetler çatışmasının küresel uyanışı Türkiye'deki üç ayrımla çakışır: batı ve (bilhassa Avrupa Birliği) ve batılı olmayan (Türkiye), laik (Kemalist) ve İslami (AKP yönetimiyle tanımlanan) ve Türkler (milliyetçiler ve Türk ordusu) ve Kürtler(Kürt milliyetçileri ve PKK). (...) Yeşilçam sonrası, Türkiye'nin yeni sineması bu ayrımları kendi topluluğuna ve çatışmalarına kaydeder.”³⁰⁶

Üçüncü olarak küreselleşme ve aidiyet temalarıyla ilgili doğrudan bir ilinti söz konusudur. Yeni Türkiye Sinemasında ortaya çıkan aidiyet sorunları ulusal kültüre referansla oluşturulmamaktadır. Türklük 90'lı yıllar boyunca hem dalga geçilen hem de yüceltilen, her iki anlamda da pop kültürün bir parçası olarak, üzerinde aidiyet duygusu geliştirilen bir hayali cemaat olarak aşınmıştır. Dolayısıyla sinemada ortaya çıkan aidiyetsizlik ulusal kimliğe duyulan özlemi kapsamıyorsa, hangi aidiyet duygusunun yitirilmesiyle karşı karşıyayız? Bu ulusal sınırlara ve beşeri bir coğrafyaya özgü bir duygu olmak yerine Tanıl Bora'nın “hemşerim, memleket nere?” sorusuyla örneklediği, “milli hamasetin nesnesi olarak değil de insanların hayat tecrübesinin mekanı olarak”³⁰⁷ biz olduğumuz mahal (local), kendimiz olabildiğimiz yerle ilişkilidir. Bu kimlik konumu küresel etkiler, teknolojik gelişim, değişimin

³⁰⁶ Arslan, s:252

³⁰⁷ Tanıl Bora, “Sunuş”, içinde **Taşraya Bakmak**, (Der) Tanıl Bora, İstanbul: İletişim. S:8-6, aktaran, Suner, s:17

hızı, artan enformasyon, kır-kent arasındaki akışların hızlanmasıyla birlikte parçalanmış ve giderek kimliksiz, aidiyet duygusu geliştirebileceğimiz temel karakterlerden yoksunlaşmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın kasabasından kurtulmak isteyen ancak nasıl bir yer olduğunu da bilmediği bir “ütopik” kentte mutlu olacağını düşleyen karakterleri büyük bir taşra olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu sürekli kriz durumundan kurtulmak isteyen ve Batılılaşmayla çözüleceğini umduğu tüm modern Türkiye tarihine özgü tasarımın da ifadesidir. Zeki Demirkubuz'un kent taşrasında, gecekonuda, yıkık-virane kasabalarda geçen hikayelerinin kahramanları bütün değerlerin çözüldüğü bir dünyada son ahlaki kısıntılarının peşinde ömür tüketen ya da yeni çağın kirli dünyasına adım atarak kendi suçluluğu içinde kıvranan ya da tamamen tepkisiz kalmayı seçen karakterlerdir.

Yeni Sinemanın oluşturucu filmleri sıklıkla içe dönük karakterler anlattılar, yeni bir kimlik inşası süreci için beklemektedirler sanki. Karakterler kendi sorunlarını dile getirmekte yetersiz, düşüncelerini doğrudan aktaramayan, duygularını farklı dolayımmlarla dile getirebilen, mutsuz, bunalımlı ve yalnız karakterlerdir. Çok az konuşurlar ve başkalarının anlattıklarıyla, onların duygu ve düşünceleriyle de pek az ilgilidirler. İletişimsiz ve yabancılaşmış bir hayatın rutini içinde boğulmakta ya da sürüklenmektedirler. Bir şekilde kendi kuşaklarının 80-90'lı yıllar boyunca yaşadıkları hayal kırıklığının, korku ve tedirginliğin de izleri görülür karakterlerde. Yeni Sinemada sadece “açık imgeye” özgü bir belirsizlik ve anlam arayışı değil, güvensizlikten ve paranoyadan kaynaklanan bir tekinsizlik durumu, bulanıklık ve muğlaklık da vardır. Yersiz-yurtsuzluk ve aidiyetsizlik duygularının getirdiği bir kendi evinde yabancı olma hali, askıda/arafta kalma hali ve ortak bir kırılma vardır.

“Balzac'ın “Halk bizden güzel resimler istiyor, ama hani bunun modeli? Çirkin elbiseleriniz, yarı kalan ihtilalleriniz, çok konuşan burjuvanız, ölmüş dininiz, yozlaşmış iktidarınız, taşsız kralınız... yani bunlar mı resmi yapılacak şairane şeyler? Biz bunlarla ancak alay edebiliriz.” sözündeki alay yerine trajikliğini gösterip derin bir pesimist söylem içinde parçalanmışlıklarından acıklı insan ve toplum portrelerini resmetmeye başladılar. Zeki Demirkubuz'un Masumiyet filminin finaline Beckett'ten alıntılıdığı söz “Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Bir kez daha dene. Yine yenil. Daha iyi yenil” bir anlamda Yeni Türk Sinemasının çıkış sözü oldu.”³⁰⁸

³⁰⁸ Zahit Atam, “Critical Thoughts on the New Turkish Cinema”, içinde **Cinema and Politics: Turkish Cinema and The New Europe**, (Ed: Deniz Bayraktar), Cambridge Scholars Publishing, 2009, s:201-221

Küçük, kendi dünyalarına gömülmüş, sıradan insanları anlattılar, bu “nahif” tipler 90’lı yılların ilk yarısındaki Türk Sinemasının marjinal bireyleri değildi. Büyük meseleler hakkında büyük laflar edilmedi, karakterlerin mikro dünyalarından hareketle toplumsal bir söylem tutturmaya çalıştılar.

Yeni Sinemanın yönetmenleri İstanbul Film Festivali’nde izledikleri büyük sinema estetlerinin, Antonioni, Bergman, Tarkovsky, Bresson gibi yönetmenlerin filmlerinden etkilendiler ve bu sebeple filmlerin hepsinde belirli bir estetizm vardır.

Yeni Sinema filmleri krizinin zirvesinde olan bir Türk sinema endüstrisi ortamında film çekmeye başladılar, yapım, dağıtım ve gösterim koşullarını bütünüyle kendileri oluşturmak durumunda kaldılar, böylelikle ilk filmlerinin de hem senaristi hem yönetmeni hem de yapımcısıydılar. Bununla birlikte herhangi bir kitle desteğinden yoksundular, seyircisizliğe de mahkum bir dönemde, eleştirilenlerin de pek azının dikkatini çekerek, bir çeşit yalnızlığa da mahkum bir sinemacılık içindeydiler.

Gerçekliğin yapıbozumuna uğraması, deforme edilmesi, yeniden düzenlenmesi, gerçeklikle ilişkisini kaybetmesi, üst-gerçekliğe dönüşmesi, sanallaşma, değer yargılarının kayması, tutarlılığın dengesizliğe, tanımlamaların belirsizliğe dönüşmesi olgusu da bu kuşağın filmlerinde nüveleri görülebilecek olgulardır. Zeki Demirkubuz ileride bir söyleşisinde şöyle diyecektir: “İçinde bulunduğumuz çağda yalnızca bitkilerin genetiğiyle değil, gerçek şu ki asıl gerçekliğin, gerçeğin genetiğiyle oynanıyor ki bu daha önemli bir yanılsama kaynağı.”³⁰⁹

Son kertede Yeni Sinemanın yeni ve genç kuşağı bütünüyle kurucu oluşturucu filmlerin ve yönetmenlerin izinden, onlarla çatışarak ya da hesaplaşarak da olsa etkileşerek ilk filmlerini çektiler. Yeni Sinema 2000’li yılların genç kuşağını etkileyerek Türk Sinemasına bir şekilde yön verdi. Ulusal ve uluslar arası arenadaki başarıları genç kuşağı etkiledi, sinema yapma arzusunu besledi, gençlerin tartışmalarına, eleştirilerine ve çözümlmelerine konu oldu, üretim için belirli modeller hazırladılar. Ancak yine de genç kuşak Yeni Sinema içinde ayrı bir “kuşak” olabilecek özgün niteliklere de sahiptir.

³⁰⁹ Zeki Demirkubuz, Cennet Kültür ve Sanat Merkezi, 28 Aralık 2011

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“YENİ SİNEMA”DA GENÇ KUŞAK

3.1. YAKIN DÖNEM TÜRKİYE

AKP dönemine geçiş süreci 18 Nisan 1999 Genel Seçimleri ile başlatılabilir. DSP biraz da mevcut toplumsal infial ortamında “Öcalan’ı yakalayan” imajından da faydalanarak iktidara gelmiştir. ANAP ve MHP ile koalisyon hükümeti kurulur. Ancak geçmiş dönemin adaletsizlik politikası Ecevit Başbakanlığına rağmen devam etti. En büyük göstergesi Sadettin Tantan’ın İçişleri Bakanlığı döneminde yolsuzluklara karşı başlattığı operasyonlarda ortaya çıktı. Süleyman Demirel’in yeğeninin oğlu Yahya Murat Demirel, sahibi olduğu Egebank’ı hortumlarken (elinde para dolu poşetlerle güvenlik kameralarına takılır) yakalanması büyük bir toplumsal tepki yarattı. Enerji Bakanı Cumhuriyetçi Ersümer’i istifaya götüren “Beyaz Enerji” operasyonu sermaye çevrelerini rahatsız edince Tantan 5 Haziran 2001’de devlet başkanlığına atanarak görev bölgesinden bir şekilde uzaklaştırılmış oldu. Ancak Tantan ANAP’tan da bakanlık görevinden de istifa etti. Geçiş döneminin de krizler ve istikrarsızlıktan nasibini alacağı, FP milletvekili Merve Kavakçı’nın türbanla yemini sırasında yaşanan olaylarla açığa çıktı. Yeminde DSP’liler alkış tutarak Kavakçı’yı protesto etti, oturuma ara verildikten sonra da bir daha geri dönmedi. Kavakçı’nın Amerika vatandaşı olduğunun ortaya çıkmasıyla Türk vatandaşlığı iptal edildi. Ahmet Necdet Sezer Anayasa Mahkemesi Başkanı olduğu dönemdeki ılımlı, alçakgönüllü görünümü Cumhurbaşkanlığında ilkeli ve kararlı bir duruşa dönüştü.³¹⁰ Bu kararlı duruşun tavizlerin kaçınılmaz olduğu bir dönemde kriz dinamiği olacağı öngörülebilirdi, öyle de oldu. 19 Şubat 2001’de Milli Güvenlik Kurulu toplantısında cereyan eden Sezer ve Ecevit arasındaki gerginlik iktisadi krizi tetikledi. “Üç günde borsa %29,3 düştü, yıl boyunca Türk Lirası %130 değer yitirdi, enflasyon %90’a çıktı. 1,5 milyon insan işsiz kaldı, 20 banka kapandı, 40.000 bankacı işten çıkarıldı.”³¹¹

Yakın dönem Türkiye’sinin geçirdiği dönüşümlerin büyük tetikleyicilerinden biri de bu ekonomik kriz ortamıdır. Sosyal demokrasi için bundan sonraki süreç tam bir yıkım olur. Ecevit hükümeti Dünya Bankası’ndaki görevinden ayrılması ve Türkiye’ye krizin çözümüne yardım etmesi için Kemal Derviş’i çağırır. Kriz insanları o kadar yıpratıyor ki süper bakan

³¹⁰ Bülent Tanör, s: 179

³¹¹Bülent Tanör, s:180

medyanın da desteğiyle bir kurtarıcıya dönüşüyor. Meclis yapılan yeni düzenlemeleri jet hızıyla geçirir, Kemal Derviş'i eleştirmek neredeyse en basit dille "safılık" haline gelir. "Enkaz devraldık" sözü siyasal jargonun da baş köşesine oturur.

Kemal Derviş kriz programının başta bir öncelikler programı olduğunu, ilkin makro ekonomik dengeleri yeniden tesis etmek gerektiğini bunun da güven hususuyla sonuçlanacağını belirtir. Güven unsuru çözümde olağanüstü bir öneme sahiptir, krizlerin büyük ölçüde subjektif ve kolay ölçülemez oluşunu göstermektedir. 2001 yılında Türkiye'de olmayan şeydir güven. Bunun için Derviş Türkiye'nin yıllarca ertelediği derin ve yapısal reformların artık hayata geçirileceği mesajını ilettili.³¹² Özetle şunlar yapıldı: Merkez bankasının bağımsızlığı sağlandı. Telekom'u rekabete ve özelleştirmeye gerçekçi bir biçimde açan yasal düzenleme yapıldı. Kamu tarafından etkin bir şekilde düzenlenen ama özel sektör rekabetine açık bir elektrik sektörü yaratmaya yönelik bir "Elektrik Enerjisi Piyasası Yasası" çıkarıldı. Aynı şekilde doğalgaz ve petrol sektörleri için yasal düzenleme gerçekleştirildi. Tütün ve Şeker alanlarında yeniden yapılanmaya yönelik yasalar çıkarıldı. Doğrudan yabancı sermaye yatırımlarını eşit muameleye tabi tutarak teşvik eden düzenlemeler yapıldı.³¹³ Böylelikle neo-liberal ekonomik program baştan aşağı düzenlenerek, kamusal işletmeler için özelleştirme yolu açılmış oldu ve serbestleşme politikasında esneklik sağlandı.

Ecevit'in hastalığı, "istikrar programı"nın uygulandığı Türkiye'nin kırılğan siyasi ve ekonomik gündeminde erken seçime giden bir süreci başlattı. Sosyal demokrasi giderek bölündüğü, yeni siyasi oluşumlara girdiği bir sürece girdi. Yabancı uzman ve kuruluşlar Türkiye'deki olası seçimin sonuçları üzerine araştırmalar yapıyor ve her nasılsa seçim sonuçlarını neredeyse önceden görüyorlar. "(...) dünya bankasının bu ankete dayalı projeksiyonuna göre YTP ve CHP'nin her ikisi de barajın altında ve dolayısıyla meclis dışında kalabilir ve AKP de 550 milletvekiliyle mecliste yer alabilirdi."³¹⁴ Sosyal demokrasi yine bölünmüş, İsmail Cem, Deniz Baykal, Ecevit kanadı birbirinden ayrılmış durumdadır. Seçimi "yenilenmiş" ve "bütünlük" arzedan muhafazakar demokrasi iddiasıyla siyasal arenaya hızlı bir giriş yapan AKP kazanıyor. DYP, DSP, ANAP, SP gibi partilerse neredeyse Türk siyasi tarihinden silinecek sonuçlarla meclis dışında kalıyorlar.

Türkiye'nin 2000'li yıllarına damga vuracak AKP iktidarı Fazilet Partisi'nden ayrılmış ve yeni kurulacak Saadet Partisi'ne katılmama kararı alarak kendilerine "Yenilikçiler" diyen oluşum işte böyle bir ortamda iktidara gelmiş, ekonomik krizin yarattığı hoşnutsuzluğu da

³¹² Kemal Derviş, **Krizden Çıkış ve Çağdaş Sosyal Demokrasi**, İstanbul: Doğan Kitap, 2006, s:71

³¹³ Derviş, s:147-148

³¹⁴ Derviş, s:187

büyük oranda seçim çalışmalarında kullanmıştır. Recep Tayyip Erdoğan, Abdullah Gül, Bülent Arınç, İdris Naim Şahin, Binali Yıldırım kurucuları arasındadır.

AKP bir İslami partiden çok muhafazakar bir parti gibi hareket etti. Devasa Atatürk portresi önünde basın konferansı yaparak, Atatürk adına 1 dakikalık saygı duruşuyla basına açık toplantıları başlatarak, Anıtkabir ziyaretleri gerçekleştirerek kamuoyuna güven vermeye özen gösterdiler.³¹⁵

Berna Turam'a göre AKP ve RP arasında köklü farklılıklar fakat Gülen cemaatiyle de yapısal benzerlikler vardır. Turam daha 1997'de Gülen Cemaati ve Refah Partisi arasında hem dünyevi meseleler hem de siyaset açısından ciddi itilaflar olduğunu not eder. Gülen Cemaati, RP politikalarının aksine din ile devlet arasında toplumsal hayatın çeşitli alanlarında uzlaşımlar aramış ve bulmuştur: birinci alan eğitim, ikincisi ise 1990'ların ortalarında Orta Asya'ya, sonrasında ise tüm dünyaya yayılan ticaret ağlarıdır. Turam'a göre AKP de Gülen Cemaati gibi iktisadi liberalizmin sıkı savunucusudur ve küresel ölçekteki neo-liberal ekonomik programların yarattığı olanaklardan yararlanmıştır. Giderek zenginleşen İslami toplumsal kesimlerin oluşturduğu yeni sosyal durum ne İran benzeri bir İslami solculuğa, ne de seçkin bir İslamcılığa uygun düşmektedir.³¹⁶ Turam'a göre tıpkı Gülen cemaati gibi AKP de kamusal alanda laik söylemleri, imajları ile birlikte, demokratik, çoğulcu ve özgürleştirici bir kimliği benimserken özel alanlarında katı bir disipline tabi tutulmuş İslami kuralların ağırlıkta olduğu bir yaşam sürdürmekte, en azından bunu sağlanmaya çalışmaktadırlar.³¹⁷

“Başka ülkelerdeki İslamcıların büyük çoğunluğundan farklı olarak Türkiye'deki yeni İslami aktörler, otoriter Cumhuriyet'ten liberal demokrasiye geçişin ön saflarında yer almışlardır. Görüşmelerim esnasında Gülen hareketinin takipçileri, “İslam'ı camide yahut teokratik bir yönetim altında değil, laik, demokratik siyasi kurumların idaresinde diriltmeyi” arzuladıklarını defalarca dile getirdiler. Şüphesiz, eğitim, iş dünyası ve medya alanlarında yürüttükleri inanç diriltme faaliyetlerinin, İslami eylemlere karşı sıkı önlemler almak yerine onları kollayan, daha esnek ve hoşgörülü bir devlete ihtiyaç duyduğunun bilincindeydiler.”³¹⁸

Buna karşın Turam'a göre, AKP'yi diğer bütün İslami aktörlerden ayıran özelliği liberal veya demokrasi yanlısı olması değil sahip olduğu müzakere ve etkileşim becerileridir.³¹⁹

³¹⁵ Jenkins, s:167

³¹⁶ Turam, s:19-22

³¹⁷ Turam, s:30-31

³¹⁸ Turam, s:34

³¹⁹ Turam, s:173

“(…) oyunun kurallarının, direnç göstermeyen ve çatışmacı olmayan toplumsal aktörlerce geçmişteki çatışmacı aktörlerden daha etkin bir biçimde dönüştürüldüğünü savunuyorum. Reform odaklı toplumsal aktörler Cumhuriyet’e saldırmak yerine, en temel ilkeleriyle seçmeci mutabakata vararak devletin uygulamalarını dönüştürmektedirler. Din, etnik köken veya toplumsal cinsiyet politikalarında çekişmeye sebep olsa dahi ihtilaf sistem için tehdit teşkil etmez –yeter ki asgari işbirliğine pay bırakılsın.”³²⁰

White’a göre Recep Tayyip Erdoğan’ın yeni İslami seçmen kitleye çekici gelen de bir yanı vardır. Orta sınıf, meslek sahibi gençler, (İslami Yuppies’ler), İslami eğilimli öğrenciler ve aslında AKP’yi de karaktersitik bir biçimde tanımlayabilecek “fikirleri radikal ama yaklaşımları ılımlı” entelektüeller.³²¹ Aynı zamanda Erbakan pahalı ve gösteriş düşkün eğilimleri de olan biriydi. 1994 yılında kızına İstanbul Sheraton Oteli’nde yaptığı şaşaalı düğün seçmen tabanında homurtulara yol açtı ve Fatih Bölgesi’nde RP yerel seçimleri Nakşibendi şeyhinin talimatıyla kazanamadı.³²² Tayyip Erdoğan ise özellikle belediye başkanlığı yıllarından kalma bir halk adamı imajı taşıyordu, gençti, mahalle berberinde tıraş oluyor, küçük esnafın arasına karışıyor ve sade ve mütevazı bir hayat yaşıyor izlenimi veriyordu. Bugün benzer zenginlik gösterileri, düğün organizasyonları AKP’lilerce defalarca yapılmasına karşın kuruluş aşaması içinde farklı bir imaj söz konusudur. Jenkins’e göre Erdoğan partilerdeki geleneksel lider rolünü yıkacağına ve lider otoritesini sınırlayacağına dair söz vermiştir.³²³ Ancak ilerleyen yıllarda Erdoğan kişiliği ve partideki liderlik pozisyonuyla tek adam konumunda gözükmektedir. “Turgut Özal, Cumhuriyet tarihinin en sık ve en yüksek meblağlı tazminat davalarını gazete ve gazetecilere açmıştır.”³²⁴ Erdoğan’ın açtığı tazminat davalarından sadece 2005 yılında 111.500 TL kazanmıştır.³²⁵ Kuruluş evresine geri dönüldüğünde yine farklı bir tablo karşımıza çıkar.

“Genç, popülist liderler kısmen yerli siyasetin kapsayıcılığından yararlanarak, kısmen de popülizmlerini merkezci partilere atfedilen sınıf küstahlığının karşısına koyarak, hareket içindeki toplumsal sınıf farklılıklarını örtbas etmede eski tarz siyasetçilere oranla daha başarılı oldular.”³²⁶ Bu süreçte AKP devlete karşı toplumu savunan, devlet bürokrasisini her fırsatta eleştiren ve kendi oluşumlarının sivil topluma yaslanacağını, halkın beklentilerini, arzularını görmezden gelmeyeceğini sürekli dile getirdiler.

³²⁰ Turam, s:181

³²¹ White, s:220

³²² White, s:230

³²³ Jenkins, s:167

³²⁴ Adaklı, s:151

³²⁵ “Erdoğan Tazminat Zengini”, <http://www.timeturk.com/m/haber.asp?id=489006>

³²⁶ White, s:211

“Erdoğan’ın popülist tarzı, partiyi daha önceki partilerin yaşamaçılık siyasetinden ve seçmenler ile tarikat şeyhleri, toprak ağaları ve siyasal nüfuz sahipleri arasındaki hiyerarşik yükümlülük bağlarına dayanmaktan uzaklaştırdı. Bunun yerine kültüre sinmiş olan ilişki ağları siyasetini, yani komşular arasındaki hiyerarşik olmayan bağları harekete geçiren ve örgütsel motor olarak sivil topluma dayanan bir yerli siyaseti benimsedi.”³²⁷

Bununla birlikte Parti kongrelerinin birinde propaganda amaçlı bir video yayınlanır. Video’da ANAP’lı vekiller ve Mesut Yılmaz’ın katıldığı bir içkili kokteyl görüntüleri, dekolteli kadınlarla birlikte yoz kültür unsurları olarak sunulur.³²⁸ AKP popülizmini saf bir halkçılıkla da karıştırmamak gerekir.

AKP’nin ilk yılları kendisini içinden geldiği siyasal gelenekle ayırmak, Derviş’le birlikte başlayan yapısal düzenlemeleri devam ettirmek ve küresel dünyayla ilişkileri güçlü bir biçimde yeniden tahsis etmek ve işbirliği arayışlarına girmekle geçmiştir. Erdoğan “Milli görüş gömleğini çıkardık.” diyerek muhafazakar demokrasinin açılımlarını paylaşır.³²⁹ Tuğal’a göre, AKP İslamcılığın radikalizminin massedilmesiyle birlikte, hegemonyayla bütünleşme sürecinin temsilcisidir. Laik medya ve küresel kapitalizmle bütünleşme çabaları, profesyonel imajları, eski hatalara düşmeyecekleri sinyallerini vermeleri, dini siyasete alet etmeyeceklerini söylemeleri, bir İslami devrim düşüncesiyle değil ABD tipi bir muhafazakarlık ütopyasıyla iktidara geldiklerini savunur.³³⁰

AKP uluslar arası konjonktürle de etkileşim içine girerek mevcut dünya sisteminde rol sahibi olmaya da çalışmıştır. Bu dışa açılma süreci 90’lı yıllarda tartıştığımız sosyal parametrelerin de dağılıp parçalanmasına, erimesine ve yeni bir belirsizlik, istikrarsızlık durumunun oluşmasına sebep olmuştur. Peki nedir bu yeni küresel bağlam? 11 Eylül’den sonra, güvenlik, tehdit ve ekonomi-politik kavramlarında köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Buna yol açan faktörlerden ilki iki kutuplu dünyanın sona ermesinden sonra ortaya çıkan çok odaklı çıkar merkezleri ve jeostratejik bölgelerin dağılımındaki çoğulluktur. Global değerler, kültürel etkileşim, demokrasi ve piyasa ekonomisi gibi kavramlar yeni bir global diplomasi ve yeni askeri konseptler yaratmıştır. İkinci olarak teknolojik devrim özellikle enformasyon alanında bilginin ve kültürün taşınması ve değişiminde ortaya çıkan hızdır. Teknolojik ilerleme aynı zamanda bilginin kontrolü ve engellenmesinde de yenilikleri beraberinde getirmiştir. Son olarak ülkelerin iç politika ve hedefleri global gündemin parçası

³²⁷ White, s:221

³²⁸ White, s:245

³²⁹ Fatma Sibel Yüksek, “AKP’nin Yeni Zarfı”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=100157>

³³⁰ Tuğal, s:71

haline gelmiştir. Yönetimler arasındaki ilişkiler geliştikçe karşılıklı bağımlılık da artmıştır. Bu gelişmeler “Dünyada Çok Taraflı Denge” olarak adlandırılan yeni bir sürecin başlangıcını temsil etmektedir.³³¹ 11 Eylül saldırıları 1997’de başlayan ekonomik krizin 2000’in hemen başlarında zirveye çıkmasıyla gerçekleşen global ekonomik tıkanmaya yeni bir tehdit konsepti oluşturarak bir çözüm yolu sunmuştur. Bu yeni tehdit konsepti içerisinde ülkelerin iç işlerine müdahalenin önünü açan iç çatışma unsurlarının global tehdit oluşturduğu gerekçesiyle ülkelerin müdahalelere açık hale getirmesi, giderek enformasyon teknolojisini kullanan, uluslar arası ağ içinde hareket halinde ve küçük gruplar şeklinde dağılan uluslar arası terörizm güvenlik önlemlerinin de sanallaşmaya ve yaygınlaşmaya başlamasıyla sonuçlanacaktır. Stratejik altyapılar kavramı da değişmiştir. Baraj, enerji rafinerileri, liman vb.lerin yerini finans, ulaştırma, taşımacılık, iletişim gibi kritik sektörlerin zemini olan bilgi-işlem teknolojileri oluşturmaktadır. Bu teknolojik ağa yönelik beklenen elektronik saldırılara karşı güvenlik önlemleri arttırılmıştır. Kitle imha silahları teknolojisinin yaygınlaşmasına, nükleer enerji üretebilecek teknoloji ve maddelerin ulaşılabilirliğinin artmasına bağlı olarak kitle imha silahları sadece “iddialar” üzerinden bile tehdit oluşturabilmektedir. Savaş ve çatışmalara bağlı olarak gelişecek kitlesel göçler ve sığınmacılık, organize suçların yaygınlaşması ve küreselleşmenin olanaklarından faydalanması ve küresel ısınma, çevre kirliliği, nükleer tehlike gibi gezegen riskleri de tehdidin kalıcı bir politika başlığı haline gelmesinde etkili olmuştur.³³²

AKP bu küresel bağlamda önce büyük emperyalist merkezlerle işbirliği yapma çabası içine girerek, saldırgan politikaların parçası olma yolunda korkusuz adımlar atmış, daha sonra “yeni Osmanlı düşü” diyebileceğimiz bir çabayla Ortadoğu politikalarında çok daha aktif ve öncü, kendine hareket alanı açan –fakat yine saldırgan- bir politik yol izlemiştir. Bu sert dış politik hamleler de Türkiye’de siyasal arenanın 90’lar benzeri gerilimlerle sürekli çalkalanmasına ve neredeyse günübürlük yaşanan olaylar, açıklamalar, politik manevralarla birlikte sürekli ve hızlı değişmesine yol açmıştır.

AKP hem siyasal anlayışı hem de gerçekleştirdiği sosyal dönüşümlerle birlikte bir ikilik, çelişki ve belirsizlik ortamı da oluşturmuştur. Toplumsal kafa karışıklığı ve üzerine karar verilemezlik iddia edildiği üzere İslamcı takiiyyeyle ilgili değildir. Tuğal’a göre, AKP uluslar arası siyasette ve ekonomi politikalarında modernleşmeci ve küreselleşmeciye, iç

³³¹ Dr. Can Fuat Gürlelel, M. Faruk Demir, **Dünyada Çok Taraflı Denge ve Türkiye İçin Yakın Gelecek**, İstanbul: İTO Yay. No: 2002-20, s:11-13

³³² Gürlelel, Demir, s:15-18

politik konularda milliyetçiliğe varan bir muhafazakarlık örneği sergilemektedir. Eğitimde evrim karşıtlığı, İmam Hatiplerin desteklenmesi, Türban hassasiyeti ön plana çıkarken şehirlerin genel görüntüsü giderek daha fazla laikleşmekte ve tüketim kapitalizmiyle uyumlu hale gelmektedir. “Ülke çapındaki kamuoyu yoklamalarında, İslamcıların İslam’ın mutlak saflığı iddialarını bıraktıkları ama laiklik yanlılarının tanrıyı daha çok düşünmeye ve dünyaya daha fazla ruhani gözlüklerle bakmaya başladıkları görülüyordu.” Bu tespit kafa karışıklığının göstergelerinden sadece biridir. Tuğal’ın bahsettiği “Pasif Devrim”in uzamsal boyutu tüketimci, seküler ve kapitalist bir kent çatısı altında moleküler bir İslamileşme yaşanmasıydı –siyasal toplumun rehberliğinde ve sivil toplumun aktif katılımıyla.”³³³ AKP retoriğindeki özgürlüğün, insan hakları ve hürriyetleri konusunun aslında İslami reformlara gönderme yaptığını savunur Turam. Bu en çok milliyetçi duruşlarında devletin şiddet geleneğiyle örtüşen tutumlarında açıkça görülebilir.³³⁴ Bu da evrensel insanlık değerlerinin de farklı yorumlarına kapı açılmasıyla birlikte değer karmaşasını, daha önemlisi muhalefetin de paralize olmasını sağlamıştır.

AKP’nin 2000’li yılların sonuna yaklaştıkça belirginleşen değişimi Jenkins’e göre Türkiye toplumuna özgü gerilimlerden, bu gerilimlerin farkına varışla birlikte köklü bir politika değişiminden kaynaklanmaktadır.

"Bugün bile Türk toplumu büyük ölçüde farklı görüş ve hayat tarzında olan ve fikirleri kendi fikirlerinden farklı olan insanlarla nadiren devam ettirilen sosyal iletişimlerini yürüttükleri bir takımada içinde kalmıştır. Bu bölmeler ve ortak umursamazlıklar 1990’lar öncesinde bile daha çok telaffuz ediliyordu. Özellikle AKP’nin lider üyeleri - genellikle seçim başarısının sonucu olarak- farklı görüş ve hayat tarzlarından insanlarla daha sık iletişime geçmeye başladıklarında Türk toplumuna empoze edecekleri siyaset gündeminde bir limit olduğunu anlamaya başladıklarını rahat bir şekilde itiraf ettiler."³³⁵

AKP’deki değişim Türkiye’deki hegemonik yapılarla yaşadıkları sürtüşmelerle de ilgilidir. İlk çatışma Eğitim Bakanı’nın atanması konusunda gerçekleşmiş, anti-laik faaliyetleri sebebiyle 28 Şubat mağdurlarından biri olmuş Beşir Atalay’ın bakanlığını Cumhurbaşkanı Sezer veto etmiştir. Sonunda bakanlığa Erkan Mumcu atanır.³³⁶ 4 Şubat 2003’te ABD’li askerlerin Türk askerlerinin başına çuval geçirmesi, 1 Mart Tezkeresi’nin meclisten dönmesi, 1 Mayıs 2004’te Kıbrıs Rum Kesimi’nin AB’ye alınması ve Fransız okullarında 2 Eylül 2004 tarihinde başörtüsü yasağının getirilmesi ile AKP dış politik

³³³ Tuğal, s:71-75

³³⁴ Turam, s:171

³³⁵ Jenkins, s:214

³³⁶ Jenkins, s:170

hamlelerinden beslenen umutlarının da aslında boş beklentiler olduğuna karar verecek, dış politikada çok daha saldırgan ve dışa dönük bir yol izleyecek, PKK'nın ateşkes sürecinin sonuna gelmesiyle birlikte artan terör olayları sebebiyle de giderek çok daha milliyetçi, içe dönük, kapalı ve saldırgan bir politika izleyecektir. Cumhurbaşkanlığı'yla süreklileşen gerilimler sonunda hem Cumhurbaşkanlığı seçimleri hem de Ergenekon davaları ile başlayan ordunun önemli kademelerindeki subayların ya da emekli paşaların tutuklanması süreciyle birlikte iktidar Türkiye'de mevcut çelişkileriyle birlikte tekleşme eğilimi gösterecektir. Bu anlamda 27 Nisan 2007'de Genel Kurmay Başkanlığı'nın resmi web sitesinde yayınlanan "Türkiye Cumhuriyeti devletinin, başta laiklik olmak üzere, temel değerlerini aşındırmak için bitmez tükenmez bir çaba içinde olan bir kısım çevrelerin" uyarıldığı basın açıklaması bir miladı temsil edebilir.

"Siyasi hakimiyet, kaynağı millet olduğu, yani Allah'ın hükmü yerine halkın hükmünün geçerli olduğu ölçüde laikti. Cumhuriyet'in en uzun soluklu başarılarından biri de, halkın milli duygularıyla laikliği ustaca kaynaştırmasıydı. Uzun vadede, güçlü milli bağlılıklar sayesinde, laiklikten kaynaklanan hoşnutsuzluklar Cumhuriyet'in çizdiği sınırlar dahilinde tutulabilmiştir."³³⁷

Ulusal kimliklerin ve bağlılıkların zayıfladığı küresel dünyada, giderek popüler bir kabuk içine girmiş Türklük duygusu ve durumu, aşağılamayla aşırı övücülük arasında sıkışmış bir "biz" olma halinin ortaya çıktığı kimlik bunalımı döneminin yeniden inşa sürecinin öznesi bu anlamda AKP iktidarı olmuştur.

Kürt Hareketi ve karşılığı sayılabilecek artan milliyetçilik için ise 1998-1999 süreci sıcak ve karışık yıllar oldu, Türkiye adeta yeni bir yola giriyor, yeni döneme 'hazırlanıyordu'. 14 Mayıs-26 Haziran 1997'de Kuzey Irak'taki PKK kamplarına karşı 50.000 askerin katıldığı bir operasyon başlatıldı. 13 Nisan 1998'de Kuzey Irak'ta yapılan özel bir harekatta yakalanan PKK'nın ikinci adamı Şemdin Sakık Türkiye'ye getirildi. 16 Eylül 1998'de Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Atilla Ateş Hatay'da yaptığı bir konuşmada Suriye'nin Öcalan'ı barındırmasının kabul edilemez olduğuna dikkat çekti, ardından parti başkanlarından benzer açıklamalar peş peşe geldi. Suriye sınırına asker yığılmaya başlandı. 13 Kasım'da Öcalan önce Rusya'ya, sonra birkaç gün içinde İtalya'ya kaçtı. 16 Ocak 1999'da ise İtalya'dan Yunanistan'a geçti. Oradan Kenya'nın başkenti Nairobi'deki elçiliklerine 'konuk' edildi. 16 Şubat 1999'da ABD desteğiyle yakalanan Öcalan Türkiye'ye getirildi. 31 Mayıs 1999 İmralı'daki Devlet Güvenlik Mahkemesi (DGM) süreci başladı. Öcalan 28 Haziran'da idama

³³⁷ Turam, s:50

mahkum edildi, ancak dosya TBMM'ye intikal ettirilmediği için karar uygulanmadı. AB ve ABD Öcalan'ın silah bırakmış bir PKK'nın siyasal oluşumunun başına geçerek Türk siyasal yaşamına katılmasını umuyorlardı.³³⁸

Süreci AKP hükümeti devraldı, 1 Eylül 1999'dan 1 Haziran 2005'e kadar AB gündeminin kritik olduğu Türkiye'de oluşan iyimser beklentiyle birlikte silah bırakma süreci yaşandı. Ancak zamanla AB Katılım Ortaklığı Belgesi'nde önerilenler ve gerekli koşullar yerine gelince Kürt sorunu çözülecek beklentisinin gerçekçi olmadığı anlaşıldı. Azınlık dillerinde yayın gibi politikalar yeterli değil "göstermelik" bulundu ve silahlar yeniden konuşmaya başladı. Ancak halk savaş istemiyordu, yorulmuştu.³³⁹

Yeniden başlayan savaş süreci sonunda "Yurttaş Girişimleri" ortaya çıktı. Oya Baydar ve arkadaşlarının başlattığı "Sivil Diyalog Platformu", 13-14 Ocak 2007'de Ankara'daki 'Türkiye Barışını Arıyor Konferansı ve Öcalan çağrısıyla silahlarıyla birlikte güvenlik güçlerine teslim olan 'Barış Grubu' bu devletle diyalog sürecini başlattı.³⁴⁰

"150 İmzacılar" ile Başbakan Erdoğan arasında önemli bir görüşme oldu. Başbakan Kürt sorununun ayrılıkçı ve şiddet temelinde çözülemeyeceğini, bununla birlikte sorunların yok sayılmayacağını daha çok demokratikleşme ve reformla sorunların üzerine gidileceğini belirtti. Fakat görüşmecilerden Tahmaz'ın aktardığına göre, Gencay Gürsoy'un önerdiği bütün konulara ilişkin bir şeyler söylemesine karşın, "temsilde adaletin sağlanması ve demokratik bir seçim sistemine kavuşabilmek açısından, %10 seçim barajının kaldırılması veya indirilmesi" konusundaki talebi duymazlıktan geldi. Bu konuda negatif ya da pozitif hiçbir cevap vermedi."³⁴¹

2005 Eylül ayında Hakkari'de başlayan tuhaf patlamalara dikkat çeken Tahmaz, 9 Kasım 2005'te Umut Kitabevi bombalama olayı sonrası halkın bir Uzman Çavuş ve bir PKK itirafçısını yakalatarak güvenlik güçlerine teslim etmesi ile başlayan yargı sürecinin demokratikleşme beklentisiyle birlikte devlet içindeki karanlık odakların üzerine gitmek için bir umut yarattığını söyler. Ancak bombayı atan Çavuş Ali Kaya için Büyükanıt'ın "tanırım, iyi çocuktur" demeci vermesi ve sonrasında soruşturmayı yürüten savcı Ferhat Sarıkaya'nın -

³³⁸Bülent Tanör, A.g.e., s:176-177

³³⁹ Hakan Tahmaz, **Şemdinli'den Ankara'ya Kürt Sorunu**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, s: 4-5

³⁴⁰ Tahmaz, s:6

³⁴¹ Tahmaz, s:13-14

yargıyı etkilemek dışında- Büyükkanıt'ı da soruşturma kapsamına almak istemesi üzerine meslekten men edilmesi, davaların sonuçsuz kalmasına ve hayal kırıklığına yol açtı.³⁴²

Devlet ile Kürt Hareketini ya da sorununu temsilen görüşen öznelerin her birlikteliği medyada ve siyasi alanda tepkiyle karşılandı, çözüm iradesinin ortaya konduğu her an, güçlü bir muhalefet tepkisi oluştu. AKP de bu toplumsal muhalefet ortamından etkilenerek dengeli ve ortalamacı bir siyaset yaparak “nabza göre şerbet” tartışmalarına vesile oldu. Kimi aşırı milliyetçi çıkışlar, demokratikleşme söylemleriyle birlikte yürüdü.³⁴³

İktisadi açıdan ekonomik kriz sonrası Türkiye artan özelleştirmelerle tanıştı. Derviş'in sektörler üzerinde gerçekleştirdiği yasal düzenlemelerle serbest piyasa ekonomisine açılan kamu varlıkları yerli ve yabancı sermaye gruplarına satıldı. Krizin “istikrar programı” olarak lanse edilen yasal düzenlemeleriyle “özelleştirme olgusu bir üretkenlik ve etkin kaynak dağılımı meselesi değil, doğrudan doğruya devlet bütçesine gelir yaratmak”³⁴⁴ amaçlı bir sürece dönüştü. Merkez Bankası (MB) bir para kurulu haline geldi. Para otoritesi ve idaresi doğrudan doğruya döviz giriş çıkışlarına bağlı olduğundan MB dış piyasalardan sermaye girişlerinin sürdürülebilir olmasıyla ilgilendi.

İstikrar programı Yeldan'a göre, para otoritesinin elinden bütün savunma silahlarını almış ve bağımsız bir faiz ve kur politikasını yasaklamıştır. Dolayısıyla sıcak para hareketlerinden kaynaklanan finansal çalkantılara, dış şoklara karşı gelebilecek makro-ekonomik tek uyum mekanizması reel sektörlerin daralması ve iş gücü piyasasındaki istihdam kayıplarıdır. “İşçi ücretlerinin ve maaşların genelde hedeflenen enflasyona göre ayarlanacağı ilkesi kaçınılmaz olarak reel ücret gelirlerinin de gerilemesi sonucunu doğuracaktır.” Yoksullaşmayla birlikte devlet giderek bütün kamu hizmetlerinden feragat etmiştir. Kamu hizmetlerinin özel sektöre devredilmesiyle, eğitim, sağlık, sosyal altyapılar gibi alanlarda devletin rolünün ihale ve satış sözleşmeleriyle sınırlanmasıyla birlikte “orta sınıflardaki çözülmenin daha da hızlanacağını ve gelir dağılımındaki bozukluğun yapısal ve daha kalıcı olarak Türk toplumsal yaşamına damgasını vuracağını öngörmek kehanet olmayacaktır.” Bu da “emeğin marjinalleşmesi” anlamına gelecektir.³⁴⁵

³⁴² Tahmaz, s:25-26

³⁴³ 'Başbakan Nabza Göre Şerbet Politikası İzliyor', <http://www.aktifhaber.com/basbakan-nabza-gore-serbet-politikasi-izliyor-684108h.htm>, 'Biz Nabza Göre Şerbet Verenlerden Olmadık' <http://yenisafak.com.tr/politika-haber/biz-nabza-gore-serbet-verenlerden-olmadi-02.09.2010-276598>

³⁴⁴ Yeldan, s:164

³⁴⁵ Yeldan, s:192

“(...) bir yanda elit ve özelleştirilmiş eğitim ve sağlık hizmetlerinden yararlanan daha dar bir kesimin artan refah payı, öbür yandan da doğrudan doğruya kendisini iç borç ve faiz ödemelerinin muhasebesiyle sınırlandırmış bir kamu bütçesinden yeterli pay almaktan uzak marjinalleşmiş yığınların birikmiş sorunları (...)”³⁴⁶

Bağımsız Sosyal Bilimciler grubuna göre, kriz koşullarında çeşitli vergi indirimlerine başvuran AKP politikası Türkiye’nin girdiği “resesyon sürecinin kökeninde daralan gelirler ve yüksek borçluluk, gelir daralmasının ardından da işsizliğin hızla yükselmesi olgusunun” bulunduğunu görmezden gelmektedir. Konut ve dayanıklı tüketim mallarında istihdam, gelir arttırıcı önlemler olmadan vergi indirimi ve kredi önlemiyle talep yaratılamaz.”³⁴⁷

Emek piyasası marjinalleştikçe, gelir eşitsizliği çok daha subjektif girdilerle düzenlenen, taşeronlaşmayla birlikte yasal önlemlerle rasyonalize edilen bir yapıdan çıkmıştır. İşsizlik Fonu gibi düzenlemeler de bu irrasyonel politikalardan nasibini almıştır. İşsizlik oranının çok yüksek olduğu Türkiye’de “İşsizlik Sigortası Fonu gelirlerinin sadece yüzde 4,4’ünün Fon’un gerçek amaçları doğrultusunda kullanılıyor olması, herhalde literatüre en aykırı örnek olarak geçecektir.” Çünkü verilere göre 2009 Ocak ayı sonundaki fon varlığı 39.1 Milyar TL iken işsizlik sigortası ödenekleri toplamı ise yalnızca 1.9 Milyar TL’dir.³⁴⁸

Bolluk görüntüsü şizofrenisi, özellikle AKP yıllarındaki “ekonomi büyüyor Türkiye geliyor” söylemlerinin yarattığı uluslararası arenadaki çıkışlarla da pekiştirilen imajda yeniden ortaya çıkıyor. Yoksullaşan kesim için gerçeklikle ilgisi olmayan bu süreçte “demokrasi ve insan hakları” söylemiyle birlikte ilerleyen polisin artan yasal etkinliği, iktidar profesyonellerinin teknik tasarımları ve ideolojik söylemleri arasında sıkışarak büyük bir kafa karışıklığına yol açıyor. Son kertede yaşamsal tüketim maddelerine bile ulaşmanın zorlaştığı bir ekonomik durumda, insanlar büyüyen ekonomi, istikrarlı Türkiye ile kendi gerçek yoksullukları arasında kalıyorlar. Aynı zamanda kültürel parçalanma anlamına gelen bu süreci Friedman özetleyebilir.

“Kültürel parçalanma eğilimi gelişimin, post endüstriyel düzenin ya da global ölçekte bir bilgi toplumunun ortaya çıkması sürecinin bir parçası değildir. Bu daha çok reel ekonomik kırılma, sermaye birikiminin merkezleştirilmesi meselesidir, ekonomik ve politik gücü kendi ellerinde toplamak için yeni birikim merkezlerine

³⁴⁶ Yeldan, s:192

³⁴⁷ Bağımsız Sosyal Bilimciler, **Türkiye’de ve Dünyada Ekonomik Bunalım, 2008-2009**, İstanbul: Yordam Kitap, 2009, s:175

³⁴⁸ Bağımsız Sosyal Bilimciler, s:180-1

rekabetin beraberinde getirdiği sermaye akışı eğilimidir. Yani dünya sistemindeki büyük kaymanın hegemonyasının başlangıcı.”³⁴⁹

Genç kuşak bütün bu süreçte faşizmin yarattığı kitle kültürüne yaptığı mükemmel eleştirisinin önsözünde Reich’in özetlediği tutumu benimsedi:

“Bana öyle geliyor ki, sokaktaki insan bir araştırma laboratuvarında neler olup bittiğini öğrenmeli ve deneyimli bir psikiyatri doktorunun görüşüne göre kendisinin neyi temsil ettiğini bilmelidir. Yetkenin dokunulmaz özelemlerine engel olabilmek için sokaktaki insanın yapabileceği tek şey, gerçeklikle ilişki kurmasıdır.”³⁵⁰

3.2. POSTMODERN BELİRSİZLİK

Postmodernizm ve postmodernite tıpkı modernizm ve modernitede olduğu gibi farklı alanlarda benzer bir durumun tecelli eden görüngüleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Postmodernite bir sosyal ve iktisadi duruma gönderme yaparak, politik, ideolojik referanslarını toplumbilim alanına taşır; postmodernizm ise öncelikle genel kültürel alan olmak üzere, sanatta belirleyici değişimleri ifade etmektedir. Marshall Berman da benzer bir şekilde “ekonomi ve politikada ‘modernleşme’, sanat, kültür ve duyarlılıkta ‘modernizm (...)’³⁵¹ demektedir. Dolayısıyla modernizm ile postmodernizm arasında yapısal bağlar olduğunu varsayabiliriz. En azından süreklilik ve kopuşlar şeklinde ilerleyen bir süreç tarif edilebilir.

Yine de postmodern üzerine düşüncelerin olgunlaşması için 70’li yılları ve 80’leri beklemek gerekir. Perry Anderson postmodernin kökenlerini araştırdığı, öncelikle Jameson’ın Kültürel Dönüşüm yapıtına önsöz olarak tasaralanan yapıtında bu olgunun gelişimini gözler önüne serer. Ancak öncelikle modernite ve postmodernitenin neden sürekli birbirinin içine geçtiğini, karıştırıldığını, dönemleştirilme ve akımlara ayrılmada güçlükler yaşandığını şöyle özetler:

“İster estetik ister tarihsel anlamıyla modern kavramı, ilke olarak her zaman bugüne ait mutlak bir durumu göstermektedir. Kendisinden sonra gelen, kendisini görece bir geçmiş haline getiren herhangi bir dönemi tanımlamaktaki büyük güçlük de buradan kaynaklanır. Bu

³⁴⁹ Friedman, s:86

³⁵⁰ Wilhelm Reich, **Dinle Küçük Adam** (Çev: Hüsen Portakal), İstanbul: Yaprak Yay, 1991, s:8

³⁵¹ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev: Bülent Peker, Ümit Altuğ, İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s:110

anlamda, zamansal bir ayrıma işaret etme gereksinimiyle başvuru, sonra geleni belirtmek üzere kullanılan o basit ön ek, aslında kavramın kendisinde zaten içerilmektedir.”³⁵²

Birbirinden zamansal olarak ayrılmanın bu güçlüğüne karşılık düşünsel alanda postmodernite fikrinin edebiyatta oldukça dağınık bir şekilde başlayıp 70’li yıllara kadar bütünlüklü bir çerçeve çizemediğini söyler Anderson.³⁵³ Lyotard’ın çizdiği bağlam, kesinliklerin yokolduğu bir bilgi sürecinde, anlamın yerini alan bir teknolojik uygarlığın dil oyunları ile arkada bıraktığı gerçekliğe gönderme yapar.

“Bilgi kavramıyla kastedilen sadece bir düzenlamsal önermeler kümesi değil, bundan ötede bir şeydir, "nasıl yapılacağını bilme", "nasıl yaşanacağını bilme" ve "nasıl dinlenileceğini bilme" düşüncelerini de içermektedir. O zaman bilgi, bir ses yada rengin güzelliği (görsel ve işitsel duyarlılık), adalet ve/veya mutlulukla (etik bilgelik) ve yeterlilik (teknik nitel-leştirme) ölçütlerinin uygulanması ve belirlenimine uzanarak, hakikatin yalın belirlenimi ve uygulanımının ötesine giden bir ehliyet sorunudur.”³⁵⁴

Giddens’a göre postmodern bir dönemden bahsetmek, modern dönemin radikalleşmesinden bahsetmek demektir. Postmodern, modernin bir uzantısıdır, benzer kavramsal bağlamlar içinde yeni bir tarihsel döneme uygun mutasyonlar birliğidir.

“Tanrısal takdir temelli tarih görüşleriyle bütün bağların koparılması, geleceğe yönelik karşı-olgusal düşüncenin ortaya çıkışı ve ilerlemenin, sürekli değişimle “boşaltılması”yla birlikte temelciliğin çözülmesi, Aydınlanma’nın temel perspektiflerinden, uzak-erimli geçişlerin meydana gelmiş olduğu yolundaki görüşü haklı çıkaracak biçimde farklıdır. Ne ki bunlara postmodernlik olarak yaklaşmak, yapılarını ve içerimlerini tam olarak anlamaya engel olacak bir yanıttır. Ortaya çıkan parçalanmalar daha çok, gelenek ve tanrısal takdir görüşlerinden geri kalan kalıntıların temizlenmesiyle birlikte modern düşüncenin kendini netleştirmesinden kaynaklanıyormuş gibi görülmelidir. Modernliğin ötesine geçmiş değiliz, onun radikalleşmesi evresini yaşıyoruz.”³⁵⁵

Giddens’e göre postmodern tıpkı Lyotard’da olduğu gibi bilme süreçlerinde ve geleneksel “bilgi”deki bir değişimi ifade etmesi anlamında bir belirsizlik anlamı taşır. “Modernlik, bütünüyle düşünömsel olarak uygulanmış bilgiden oluşur; ama, bilginin kesinlik ile eşitlenmesinin yanlış anlaşıldığı ortaya çıkmış bulunmaktadır.” Giddens, bilgiyle düzenlenmiş, “kurulmuş” bir dünyada yaşadığımızı fakat bu dünyanın, “o bilginin herhangi bir unsurunun değişmeyeceğinden hiçbir zaman emin olamayacağımız bir yer” olduğundan bahseder. “Modernlik koşullarında hiçbir bilgi, “bilme”nin emin olmak demek olduğu “eski”

³⁵² Perry Anderson, **Postmodernitenin Kökenleri**, (Çev: Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.25

³⁵³ Anderson, s.25

³⁵⁴ Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**, (Çev, Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yay., 1997, s:49-50

³⁵⁵ Giddens, s:49

anlamdaki bilgi değildir.”³⁵⁶ Giddens’da bu belirsizlik ögesi, deneyim ile bilgi arasındaki açıdan kaynaklanan moderniteye dair bir problematiktir. Bilgi ona göre bütünüyle toplumsal deneyimlerimizden kaynaklansaydı, bilgi yoluyla yaşamı adım adım çözümlenmek mümkün olacaktı. Böylelikle hayat üzerinde teknik bir kontrol oluşturulabilecekti.³⁵⁷

Peki neden bilginin belirsizlik ögesinde bir artış vardır? Bilgi homojen bir biçimde gerçekleşmez, onu yöneten iktidarın hareketlerine daha fazla açıktır. Ayrıca değerlerin öznel bakış açısına bağlıdır. Son olarak bilgi herhangi bir kesin koşulu gözeterek oluşmaz, bilgi sürekli kendini koşullara uyarlar. Eğer bilgi ile maddi gerçeklik arasındaki bu ilişki olmasaydı “toplumu ve dünyayı kavrayışımız aşama aşama iyileşecekti.”³⁵⁸

Modernizm ile postmodernite arasında bir ayırım yapmak her ne kadar zor gözükse de 70’li ve 80’li yılların çalışmaları ayrımları net bir şekilde ortaya koymayı başarmıştır. Öncelikle modernizmin temel saikleri Hollinger’e göre şöyle özetlenebilir:

“1- İnsanlığın epistemolojik birliği, bilinmeye değer her şeyin, bütün insan varlıklarının ve evrensel olarak geçerli bir metodolojik kabuller kümesinin oluşturduğu temel üzerinde, rasyonel olarak tasdik ve kabul edebilecekleri bir inançlar öbeği halinde bir araya getirilebileceği iddiası. 2- İnsanlığın moral birliği, evrensel akli moral ilkelerin her yerde bütün akıllı varlıklar için bağlayıcı olup, davranış ve yargı bakımından rehberler ve standartlar sağladığı iddiası. 3- (...) Sadece bilim ve evrensel değerlere dayanan bir toplum gerçekten özgür ve rasyoneldir; yalnızca böyle bir toplumun üyeleri mutlu olabilir. 4- Hakikat bizi özgür kılacaktır.”³⁵⁹

Kant’ın “Aydınlanma Nedir?”ine dayandırılan bu görüşler modernizm ütopyasının yapısal özelliklerini özetlemektedir. Ancak modernite Kant’ın mutlak fikirleriyle değil, Marx, Freud ve Nietzsche’nin kırılmalı ve çatışmalı analizleriyle damgalanmıştır. “Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi.”³⁶⁰ Dolayısıyla bu üç düşünürün görüşlerinde ortaya çıkan modernizmin ütopyalarının daha en başında kırılmalarla ilerlediğini ve kendi saiklerini sürekli reddetme eğiliminde olduğunu gösterir. Modernitenin bu iki uçlu, paradoksal yapısı neredeyse hemen her alanda karşımıza çıkar ve asıl olarak kapitalizmin kendi çelişkilerinden beslenir. O halde hem postmoderniteyi hem de “sonraki” dönemi ya da

³⁵⁶ Giddens, s:40

³⁵⁷ Giddens, s:43

³⁵⁸ Giddens, s:43-44

³⁵⁹ Robert Hollinger, **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, Çev: Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005, s: 17-18

³⁶⁰ Berman, s: 11

“duyarlılığı” tanımlayan postmoderniteyi anlamlandırmak için bu iç çelişkileri açığa çıkarmak gerekir. Freud kapitalizmin çelişkileri aşırılaştıran yapısının görünür kıldığı, arzu ve tutkular ile baskılar ve yasaklar arasındaki çelişkiye; Nietzsche ise modernitenin özgürleşme, eşitlik ve kardeşlik idealleri ile bunları kendi ahlaki kodlarıyla buharlaştıran rasyonel dünyası arasındaki çelişkiye dair itkilerle kendi düşünsel serüvenlerini oluşturdular. Marx ise modernitenin iktisadi kökenlerinde, bütün uygarlık tarihine, sınıflı toplumlara sinmiş olan çelişkinin farklı görüngüleri olarak kapitalizmin özsel-maddi çelişkilerine yönelik üretti. Dolayısıyla Marx’ın meta fetişizmine, postmodernin tüketim toplumu şiarıyla birleşmiş en önemli unsuruna dair çözümlenmeleri postmodernizmde varolan sağ ideolojiyi, gerçeklikle kurduğu problemleri ilişkisi ve yabancılaşmayı, dolayısıyla düşüncenin içerisinde yer alan kaosu anlamak için önemlidir.

3.2.1. Meta Fetişizmi ve Yabancılaşma

Kapitalistleşme süreci mevcut sermaye birikiminin büyümesi, Marksist terimlerle söyleyecek olursak “üretici güçlerin belirli bir gelişmişlik düzeyi”ne tekabül eder. Üretici güçler, üretim araçları ve üretim ilişkilerinden oluşmaktadır. Mevcut emek ve sermaye birikimi belirli bir niceliğe geldiğinde nitelikte de bir sıçramaya yolaçar. Sanayileşmenin teknik atılımının mantığı da budur. Hobsbawm’a göre de Sanayi Devriminin Britanya’da ortaya çıkmasının geçerli açıklaması, üretimin yoğunlaşması, genişlemesidir. Yani, üreticileri teknik bir yeniliğe zorlayan geniş ve yaygın bir iç ve dış pazardır. Bu yaygın görüşe bir de devleti ekler.³⁶¹

Denizaşırı bölgelerden daha ucuza ve daha çok miktarlarda sağlanabilecek bir gündelik tüketim malları pazarının oluşması (nüfus artışı, kentleşme vb. faktörlerle) ve denizaşırı coğrafyalarda bu ürünleri üretecek köle plantasyonlarının oluşturulması mal akışını sürekli yoğunlaştırmaya ve genişletmeye yöneltmişti gelişmiş ülkeleri. Önceleri baharat ve altın için sömürülenler şimdi çok daha maliyetli hale getirilen gündelik tüketim malzemelerini üretiyordu.³⁶² Böylece daha zengin ve aristokrat bir sınıfın sınırlı sayıdaki, özel ihtiyaçları yerine, kitlenin genel, gündelik ihtiyaçlarına yönelik üretim ön plana çıkmıştır. Kitleye yönelik bu üretim doğal olarak kitlesel-seri üretimi teşvik eden bir yapıya sahiptir. Kapitalistleşmenin yoğunlaşması bu anlamda kesin olarak sömürgecilikten başlayarak ve onunla birleşerek gerçekleşmiştir. Avrupa kelimenin tam anlamıyla Üçüncü Dünya’nın

³⁶¹ E.J.Hobsbawm, **Sanayi ve İmparatorluk**, Çev.: Abdullah Ersoy, Ankara: Dost Kitabevi, 2005, s:39

³⁶² Hobsbawm, s.48

yarattığı bir şeydir”³⁶³ diyen Frantz Fanon’un sesine benzer bir açıklama Hobsbawm’dan gelir: “Sanayi Devrimimizin temelinde denizaşırı sömürge ve ‘azgelişmiş’ pazarlar üzerindeki bu yoğunlaşma, bunları kimseye kaptırmamak için verilen başarılı mücadele yatmaktadır.”³⁶⁴ Demek ki yoğunlaşma ve birikim aynı zamanda sömürgeciliğin sağladığı ucuz emek gücü, ham madde kaynakları ve pazarların genişlemesi gibi faktörlerle birleşmek durumunda kalmıştır. Modernite, tekelleşme, merkezileşme eğilimi olduğu kadar yayılma ve genişleme eğilimini de içinde barındırır.

Sanayi Devrimi sadece üretim tarzında yaşanan bir değişiklik olarak kalmadı, üretimin ölçeği büyüdükçe küçük ölçekli üreticileri de batırmaya ve kendi içine almaya başladı. Pazar tamamen büyük üreticilerin eline geçti. Dokumacılıkta başlayan devrim için örnek verecek olursak, el tezgahlarında üretim yapan bir çalışan ile dev fabrikalarda, binlerce insanla birlikte çok daha büyük karlar yaratarak çalışan proleterin işveren ile kurduğu ilişki köklü bir biçimde değişmiştir.

Bu yeni toplumda işçi patronuyla sadece para ilişkisine giriyor, mekanik bir şekilde disipline edilmiş, programlı bir hayatı yaşamak zorunda kalıyor, ‘iş’i uzmanlaşma yoluyla parçalıyor, parçalanan ve karmaşıklaşan üretim sürecinin bir dişlisi haline geliyordu. Bununla birlikte kapitalizmin sürekli büyüme, merkezileşme ve yoğunlaşma dinamiği, insanoğlunun doğadan ayrılışıyla birlikte başlayan (ilk aleti yaparak) yabancılaşma sürecinin sürekli büyüyen ve kendi kendini doğuran öz yapısının sonuçlarından biriydi. Marx’ın Kapital’e uzanan bu öz yapı çözümü bugün de geçerliliğini korumakta ve bu sistemin temellerine dair önemli ipuçları vermeye devam etmektedir:

“İşçi ne kadar çok zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar yoksul duruma gelir. Ne kadar çok üretirse, o kadar ucuz bir *meta* olur. İnsanların dünyasının *değersizleşmesi*, nesnelere dünyasının *değer kazanması* ile orantılı olarak artar. Emek yalnızca meta üretmekle kalmaz; genel olarak meta ürettiği ölçüde, kendi kendini ve işçiyi de *meta* olarak üretir.”³⁶⁵

Marx’a göre bu olgu, nesnelere dünyasının bireyin karşısına bir güç olarak çıkmasıyla boyutlanır; hâlbuki bu nesnelere onun ürettiği nesnelere, yani; emeğin nesneleşmiş halleridirler. “Ekonomi politik alanında, emeğin bu gerçekleşmesi, işçi için gerçekliğin yitirilmesi olarak, nesneleşme nesnenin yitirilmesi ya da nesneye kölelik olarak, sahiplenme

³⁶³ Frantz Fanon, **Yeryüzünün Lanetlileri**, Çev: R. Şen Sürer, İstanbul: Versus Kitap, 2007, s:105-106

³⁶⁴ Hobsbawm, s:50

³⁶⁵ Karl Marx, **Yabancılaşma**, Çev: Kenan Soner, Ankara: Sol Yayınları, 2003, s.21

yabancılaşma, yoksunlaşma olarak görülür.”³⁶⁶ Benjamin’e oradan Baudrillard’a gelindiğinde bu üç yitirme durumu çağdaş sosyolojinin en önemli olgularından biri haline gelecektir: gerçeklik yerine gerçekliğin yitilmesi, nesne yerine nesnenin yitirilmesi, sahiplenme yerine yoksunlaşma.

Böylelikle gerçekliğin yitirilmesi olgusu köklerini kapitalist gelişmenin temel dinamiklerinde bulur: meta fetişizminde. Marksizm’e borçlu olduğumuz bu kavram bütün problematiğin üzerini örten bir üst-belirleyene benzemektedir. Çünkü hem Benjamin’in teknikle yeniden üretilen sanat eserlerindeki geri döndürülemez değişimi dayandırdığı nokta, hem Dadaizm’in ready-made, kolajlar ve rastlantı ilkesiyle yıkmaya çalıştıkları nokta, hem de Pop Art’da ortaya çıkan kutsama edimi köklerini ve kaynağını meta fetişizmi olgusunda bulunur.

Metalar, kendilerine içkin hakikatini yitirmiş varlıklardır. Doğa-olmayan tüm “şeyler” insanların üretimlerinin nesnelere, doğanın biçim verilmiş halleridir. Bu “şeyler” insan emeğinin de somutlanmış maddeleridir. İnsanların kendi kullanımları için ürettikleri bu nesnelere, hem doğayı hem onun parçası olan insanı dönüştürmektedir. Bu yararlı nesnelere, kullanım değerinden sıyrıldıkları anda metaya dönüşmektedirler. Yani, kullanım değeriyle birlikte değişim değeri de taşımaya başlarlar. Değişim iki özneyi, yani en küçük de olsa bir toplumsal birimi varsayar. Bu sebeple metalarda ortaya çıkan fetişizmin kökeni “bunları üreten emeğin özel toplumsal niteliğindedir.”³⁶⁷

“Bireyin emeği, toplum emeğinin bir parçası olarak, kendisini, ancak, doğrudan doğruya ürünler arasında ve dolaylı olarak bunlar aracılığıyla üreticiler arasında, kurulmuş olan değişim eylemi olan ilişkiler aracılığıyla açığa vurur. (...) Yararlı bir nesneyi değer olarak damgalamak, dil gibi toplumsal bir üründür.”³⁶⁸

Aslında doğanın emekle şekillenmiş hali olan kullanım için üretilmiş nesnelere, değişim değerine indirgenmiştir, ancak yine de Marx’ın dediği gibi bu “burjuva üretim biçiminin en genel ve en ilkel biçimidir.”³⁶⁹ Bu sebeple bu ilkel öz-tanım, kapitalistleşme süreci içerisinde değişime uğramak zorundadır. Kapitalizmin erken aşamalarında üretim nesnelere değişim değeri ifade etsin etmesin, yani on gram altın ile birkaç ton, metalar dünyasında birbirine eşit olsun ya da olmasın “yararlı da olmak zorundaydılar.” Hobsbavm’in lüks tüketimden günlük kullanım ürünlerine doğru seyreden değişime dair yorumunu

³⁶⁶ Marx, s.21

³⁶⁷ Karl Marx, **Kapital** (1. Cilt) , Çev: Alaattin Bilgi, Ankara: Sol Yayınları, 2000, s.83

³⁶⁸ Marx, Kapital, s.83-84

³⁶⁹ Marx, Kapital, s.91

aktardım. Bu yeni aşamayı sermaye birikiminin aşırı yoğunlaşması ile emperyalizm karakterize eder –yani postmodernitenin başlangıç aşamaları. Hem sermaye yeni yatırım alanlarına hem de ulusal sınırlarda tüketilmesi imkansız hale gelen metaların yeni dolaşım kanallarına kavuşması için yeni tip bir sömürgecilik dönemi başlamıştır. Kapitalizm merkezlerinde ise tüketiciler, kendileri için yararlı olmak zorunda olmayan nesnelere de satın almak durumunda bırakılırlar, yeni dünya düzeninin “tüketim çılgınlığıyla”, “patlayan enformasyon”la ve korkunç boyutlara varan “pazarlama ve reklamcılık teknikleriyle” tanımlanan kültürel doku kapitalizmin bu nesnel aşamasından kaynaklanmaktadır. Bizi bu noktada ilgilendiren hem metaların hem de buna bağlı olarak tasarımılanan imgelerin niceliğindeki korkunç boyutlara varan artış hızıdır. Bugün gerçekliğin ne olup olmadığına dair düşüncelerin yeniden “bilinmezlik” yönüne doğru kıvrılması meta fetişizminin geldiği boyutlarla ilgilidir. Bu sebeple yeni düşünce akımlarımızda ya da düşünürlerimizde belirsizlik ilkesi vazgeçilmezdir: Lacan’da yitirme, Foucault’ta anlamın iktidarın belirlediği norm-marj diyalektiğinde tanımlanması sebebiyle güvenilmezliği, Baudrillard’da simülasyon ve sanal gerçeklik, hakikatin yokoluşu, Neil Postman’da imaj devri, Derrida’da hiçbir gösterilene olmayan göstergeler olarak dilin kaypaklığı vb. düşünceler çağımızın bu yeni boyutuyla ilgilidir. Dolayısıyla üretim sürecinden kaynaklanan bir düşünsel evrim, meta fetişizminin daha çok kültürel boyutlarıyla ilgilene gelmiştir.

Rolf Tiedemann Pasajlar’a yazdığı sunuş yazısında Benjamin’in Marksist “meta fetişizmi” olgusundan etkilendiğini belirtir. Bu etkilenim sonucunda Benjamin’in düşüncesinde kültür de bir mal olarak “fantazmagori”ye dönüşmüştür. Benjamin’in düşüncesine göre bu fantazmagoriler değişim değerinin kullanım değerini perdeleyerek bir aldatici görüntü oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte kapitalizmin çelişkili öz yapısının bu fantazmagorilere de yansıdığını belirtir.³⁷⁰ Benjamin metaların bu fetiş karakterinin ortaya çıktığı alanları kültür ve sanatın ya da kentsel dokunun görüngülerinde arar ve pasajları, fuarları bu modern görüngülerin temellerinden sayar. Onun için “dünya fuarları adına mal denen fetişin hac yerleridir.”

“Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve

³⁷⁰ Rolf Tiedemann, “Önsöz”, Walter Benjamin, **Pasajlar** içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.24

başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur.”³⁷¹

Benjamin’e göre moda ile organik dünya çatışma ve ilişki halindedir. Canlı beden in doğal organikliğiyle modanın yarattığı sentetik birbirine kur yapmaktadır. Moda, mallara cinsel çekicilik kazandırarak plastik varlığı duyumsal nesnelere dönüştürür ve fetişizminin boyutları bu sebeple mal kültürünün “can damarı”dır.³⁷² Günümüzde ise moda ve imgeler gerçekliğin, organik yaşamın yerini almıştır. “İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir. İmge artık gerçeği tahayyül edemez çünkü kendisi gerçektir. Sanal gerçeklikte, şeyler kendi aynalarını yutmuş gibidir.”³⁷³

Marx’ta kullanım değeriyle birlikte nesneye yüklenen örüntü değişim değeri, emperyalizmin yeni aşamasında ve Jameson’ın tabiriyle bugünün yüzer-gezer sermayesi göz önüne alınırsa tamamen kullanım değerinin öldürülmesi biçimine bürünmüştür. “Küreselleşme, daha ziyade, önceki küre, önceki maddi dünya çapında düğümsel (nodal) bir noktadan diğerine anlık biçimde geçen iletiler olarak para sermayesinin nihai metalaştırılmamasına ulaştığı bir tür siberuzamdır.”³⁷⁴

Dolayısıyla modernitenin kaynağı olarak kapitalizmin gelişim evresi postmodernitenin de belirleyici unsurlarından biri haline gelerek tıpkı ilk ortaya çıktığı edebiyat alanında olduğu gibi kültür üzerinde belirleyici bir role sahip olmaktadır. Guy Debord’un da yerinde tahliliyle aktaracak olursak “gösteri, öyle bir birikim aşamasındaki sermayedir ki imaj haline gelir.”³⁷⁵

Bu olgu yakın dönemin bütünleşik, global sistemiyle de ilişkili bir belirsizlik, karmaşık bir süreç haline gelmiştir.

“(…) yeni global kopuşların kültürel ve ekonomik seviyeleri arasındaki ilişki global kültürel koşulların tamamen uluslararası teknoloji, emek ve finans akım değişiklikleriyle oluşan, var olan eşitsiz gelişimin neo-Marksist modellerinin sadece yalın bir modifikasyonu ile açıklanabilen, basit, tek gidişli bir sokak değildir.” Aksine global kültür “(…) kopuşlarla hareket eden ve bugünün global ekonomisinde üretim ve tüketim arasındaki ilişkiyle ilgili sürekli belirsiz ve akışkan etkileşimler tarafından kurulan daha derin bir değişimi içerir.”³⁷⁶

³⁷¹ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.94

³⁷² Benjamin, s.95

³⁷³ Baudrillard, s. 36-37

³⁷⁴ Jameson, s.159

³⁷⁵ Debord, s.48

³⁷⁶ Appadurai, s:41-42

Bu belirsiz ve karmaşık ilişkileri ve akışları açıklamak için anahtar bir kavram olarak “Marx’ın meşhur (ve genellikle sinsice çarpıtılan) meta fetişizmi” yerini alan “üretim ve tüketim fetişizmi” olarak iki ana kategoriden bahseder.

“Üretim fetişizmi ile yerellikler-arası (translocal) sermayeyi maskeleyen çağdaş uluslar arası üretim alanı, uluslar arası kazanç akışı, global yönetimi ve genellikle yerel kontrol görünüşü içindeki uzakta çalışan işçiler, ulusal verimlilik ve bölgesel bağımsızlık tarafından yaratılmış illüzyonu kastediyorum.” Sosyal ilişkilerden çok ürünler arasında ilişkilere dönüşmüş bir üretim fetişi. Üretim sürecini işleten küresel güçlerin dağıtımını gerçekleştirdiği bir üretim fetişi. Marx’ın meta fetişizmi ile kıyaslandığında iki kat yabancılaşma. Tüketicinin fetişizmi meta akımları içinde giderek işaretlere dönüşme, Baudriallard’ın simülkrası ve gerçek üretimi ve üretici maskeleyen bir özne anlamında tüketici fetişi. Reklam burada kilit unsurdur. “Artan biçimde ticaret dünyasının bozulmaları olan tüketim aktörlerinin imgeleri, tüketicileri kurnazca ve sürekli bir şekilde en fazla bir seçiçi değil de bir oyuncu olduğuna inandırmaya yardım eder.”³⁷⁷

3.2.2. Felsefe’de Gerçek(siz)lik

Neyin gerçek olduğu, gerçeklik denen şeyin bilinip bilinemeyeceği soruları tüm felsefe tarihinin en köklü problematiklerinden biri olmuştur. Platon görünen, duyumsanan ya da sezilen gerçekliğin ideaların sadece birer gölgesi olduğunu söyleyerek kurduğu idealist felsefe geleneğinde 16. yüzyılla birlikte başlayan modernleşme pratikleriyle birlikte değişim gerçekleşmeye başlamıştır. Descartes ile doğadaki her olayın yeter sebebi, doğanın kendisinde bulunabilir. Aristoteles’in madde ile ruh arasında ayrım gözetmeyen psyke’si ile Descartes’ın zihin ve madde arasında açmaya başladığı yarık önemli bir düşünsel adımdır. Kökten şüphecilik yöntemiyle akıl yürütmeye devam eden Descartes varoluşundan dahi şüphe eder, fakat varoluşundan şüphe edebiliyorsa eğer, zaten vardır; yani, varoluşundan şüphe eden varoluşun kendisidir, dolayısıyla ben olan sadece düşünen bendir, zihindir. Böylece insan dışındaki varlıklar dini, metafizik anlamlarından sıyrılıp mekanik varlıklara ya da düşünen benin keşfedeceği nesnelere de dönüşmüş olur.³⁷⁸ 18. yüzyılla birlikte Aydınlanma en somut eserlerini vermeye başlamıştır. Hume, Berkeley ve Locke gidi empiristler gerçekliğin yalnızca duyumsanabilir yanının bilinebileceğini, duyumlara dayanan bu bilgi ya da gerçeklik hissinin de güvenilmez olduğunu söylediler. Yine de düşünceleri gerçekliğin bilinebilecek bir yanının olduğunu anlatmaya yönelik önemli bir aşamayı belirtiyordu. Kant a priori ve priori bilgi arasında bir ayrım yaparak gerçekliğin bilinebilecek yanına dair nesnel bir kategori arayışına

³⁷⁷ Appadurai, s:41-42

³⁷⁸ David West, **Kıta Avrupa’sı Felsefesine Giriş**, Çev.: Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s:26-28

girdi. Hegel Kant da dahil olmak üzere kendisinden önce gelen tüm düşünürlerin sözde evrensel fikirlerine karşı gerçeğin ancak tarihsel olabileceğini söyleyerek karşı çıktı. Ancak tarihsel süreci tinin özgürleşmesi olarak okuyordu. Marx gerçekliğin bu sürekli değişen boyutunu, üretici güçler, üretim araçları vb. olgularla nesnelleştirmeye çalıştı.

Seri ve kitlesel meta ve imge üretiminin yarattığı gerçekliğin yokoluşu, başka bir deyişle gerçeklik fikrinin erozyona uğrayışı kendi felsefesini de yaratmıştır. Örneğin Derrida, Heidegger'in varlığın anlamlama yetisiyle asla tüketilemeyeceği düşüncesini daha da ileri götürerek dilin herhangi bir gösterilene ait olması gerektiğini söylemiştir. Gösteren ile gösterilen arasında karşılıklı bir ilişki olmayınca dilin söylediği güvenilmez, nesnel dayanakları yitmiş bir "aşkın varlık" haline gelir.³⁷⁹ Bu meta ve imge üretiminin merkezileşip yoğunlaşmasına bağlı bir durumdur. "Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimler (combination) içinde bulunmalarına bağlı olarak ya birbirinden koparlar ya da bir araya gelirler."³⁸⁰ Dolayısıyla bu noktada anlam dediğimiz şey de kayganlaşmaya başlar, güvenilmez hale gelir. Bu sebeple Derrida sürekli birbirinin yerini alan gösteren ve gösterilen zincirinde bir yapı söküme gidilmeden hiçbir anlama ulaşılmayacağını, gerçekliğin tek bir birim olarak ele alınmayacağını söylemiş olur.

Lacan'ın yitirme duygusu üzerine söyledikleri de bizim teknoloji ve yeniden-üretim çağımızın nesnelliğinden kaynaklanan teorilerden biridir. Lacan öznenin tanımını yoksunluk durumuyla özdeşleştirir. İlk yitirmeyi anne karnında cinsiyetin belirlenmesiyle başlatır. İnsanın organik bütünlüğü daha anne karnında cinselliğin belirlenişiyile bozular. Daha sonra anneden ayrılma ile ortaya çıkan yitirme duygusu, yani, ikinci aşama gelir. Bu noktada çocuk kendisinin bile tanımadığı ben'ini aynada bütünlüklü bir imge olarak görür. "Ayna aşaması açıkça bir yabancılaşma anıdır, çünkü dışsal bir imge aracılığıyla kendini tanımak kendine yabancılaşmak anlamına gelir."³⁸¹ Lacan oyuncakları bu yitirme duygusunun nesnelleştirilmesi, dile dökülmesi olarak görür. Çocuk anne karnındaki bütünlük duygusunu arar, ancak hem "ayıp ekonomisine" hem aynadaki bütünlüklü imgeye hem de dilin içine girmiş durumdadır. Böylece Lacan insanın öyküsünü benliğin yitirilmesi duygusunun gelişimiyle açıklar.³⁸²

³⁷⁹ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev.: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat, 2004, s:52

³⁸⁰ Sarup, s.52

³⁸¹ Sarup, s.40

³⁸² Sarup, s.41

McLuhan'a göre, bilgisayar ya da ok, fark etmeksizin her araç insan bedeninin uzantılarıdır, ilki zihnin, ikincisi kolların uzantılarıdır. Ancak dijital teknoloji dünyasında ya da McLuhancı tabirle küresel köyümüzün zihin tarlalarında “medyumlar, bütün medya bir arada hareket ettiklerinde bilinçliliğimizi, ruhsal anlamda tümüyle yeni evrenler yaratacak ölçüde değiştirebilirler.”³⁸³ McLuhan'ın bu görüşleri “The Medium is the Message” görüşleriyle de uyumludur; bu sebeple aracın kendisinin bir iletişim biçimi dayattığını, onun ne mesaj verirse versin, anlamı belirli bir form içine sokmak zorunda olduğunu ve dolayısıyla algı biçimimizi köklü bir şekilde değiştirdiğini söyleyebiliriz.

Foucault'un görüşleri de yine bu belirsizlik ilkesiyle ya da anlamın iktidarla kurduğu ilişki dolayısıyla güvenilmez oluşuyla ilgilidir. Örneğin gerçekliğe dair kurduğumuz tasarımların içindeki normlar-marjlar karşıtlığı iktidarın söyleminin yeniden-üretilmesinden başka bir şey değildir. Yani, aslında normal ve anormal kategorilerimiz bir gerçekliğe değil, iktidarın subjektif bakış açısından oluşturulmuş bir yapıntı söylem, bir anlatıya denk düşmektedir. Bu görüşleri dolayısıyla Foucault bu ayrımların tarihsel süreç içerisinde, çeşitli kategorilerde izini sürerek düşüncelerini somutlamaya çalışmıştır; hapishanelerin, kliniklerin ve akıl hastanelerinin “kapatma” eylemi hep toplumun belirli normlar dışına çıkmamasına yönelik oluşturulmuş düzenlemelerdir. Bu noktada yine ilk sorumuz akla gelir. O halde normal nedir, normal diye bir kategorinin gerçeklik payı olabilir mi? 19. yüzyılda yaşanan bir cinayet ile ilgili hukuki ve klinik tutanakları karşılaştırdığı çalışmasında Foucault, hukuk ve tıbbın annesi, kız ve erkek kardeşlerini öldüren Pierre Riviere'in durumuna nasıl farklı bakışlar geliştirdiğini örnekler. Ön mahkeme kararında hukuk daha baştan onun bir deli olmadığını ve cinayeti soğukkanlılıkla işlediğini çünkü tanıklar ve sorguda toplum dışı eğilimlere işaret eden veriler olduğunu belirtir. Tutanakta şöyle denilir: “sadece okuma yazma öğrenmiş bir köylü çocuğundan beklenmeyen bir mantıkla geliştirdiği bu savunma yöntemini...”³⁸⁴ Mantık hukuki süreçte kaçınılmaz bir şekilde aranılıp bulunur. Tıbbi görüşlerde ise “onda deliliğin izlerini görmek şaşırtıcı olmayacaktır.”³⁸⁵ denilmektedir. İlk deli kapatılan evler olan retreat'in 19. yüzyıla devreden niteliklerini şöyle özetler Foucault:

“1- Kapatmanın rolü, deliliği kendi gerçeğine indirgemektir. 2- Deliliğin gerçeği, onun olduğu şey, eksi dünya, eksi toplum, eksi doğa karşıtı'dır. 3- Deliliğin bu gerçeği, insanın bizzat kendinin en ilkel olarak yabancılaştırılmayan'a sahip olabilmesinin içindedir. 4- İnsanda

³⁸³ Marshall McLuhan ve Bruce R. Povers, **Global Köy**, Çev.: Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Scala Yayıncılık, 2001, s.142

³⁸⁴ Michel Foucault, **Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben, Pierre Riviere 19. Yüzyılda Bir Aile Cinayeti**, Çev: Erdoğan Yıldırım, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1991, s.60

³⁸⁵ Foucault, s.129

yabancılaştırılmayan olarak bulunan şey, aynı anda Doğa, Gerçek ve Ahlak, yani bizzat Akıl'dır. 5- Retreat deliliği, aynı anda hem deliliğin gerçeği olan bir gerçeğe; hem hastalığın doğası, hem de dünyanın sakin doğası olan bir doğaya geri götürdüğü için iyileştirme gücüne sahip olmaktadır.”³⁸⁶

Bu kapatmanın 18. yüzyıla, kapitalistleşme sürecinin ilk yoğun birikim dönemine denk geliyor oluşu bir tesadüf olmasa gerektir. Metaların ve imgelerin seri olarak üretilmesi, daha merkezileşmiş, bütünlüklü ve kitlesel olarak hareket edebilen bir toplum ihtiyacı ile “kapatma”nın tarihsel olarak birbirini doğurması söz konusudur. İlginç olan aynı sürecin ruhsal hastalıkları daha fazla doğuruyor oluşudur.

3.2.3. Postmodernizmde Kavramsal Bütünlük Ve Eleştiri

Perry Anderson'a göre Jameson postmodernizmin ilk büyük kuramcılarında biridir. Kendisinden önce yazan ne Lyotard ne de Habermas postmodern duruma dair bütünlüklü bir bakış ve tarihselleştirme yaratabilmiş, daha önemlisi onu kapitalizmin yeni bir aşaması olarak kurumsallaştırmamıştır.³⁸⁷

Jameson'a göre postmodernizm:

- 1- Akademi, sanat, müzeler, vakıflar gibi alanlarda egemen olan yüksek modernizmin formlarına karşı bir tepki
- 2- Yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki mesafelerin aşılması
- 3- Eski tür söylem kategorilerinin, felsefi sistemlerin, ortak ve analitik bir düşünsel dilin parçalanarak çeşitli “kuramlar”a indirgenmesi şekillerinde vuku bulmaktadır.³⁸⁸

Sıraladığı postmodernizm türleri ya da biçimleri birbirini içerir ya da üretir türdedir. Örneğin yüksek modernizm ürünlerine verilen tepkiler tam da yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırları kaldırmaya yaramıştır. Modernizmin bütüncül yapılarının yıkılmasına yol açan bu tepkiler söylemi de küçük birimlere, kuramlara indirgemıştır. Jameson'ın özgün katkısı postmodernizmi tarihsel bir olay ve durum olarak açıklama girişimidir.

“Postmodernizm, en azından kendi kullandığım biçimiyle, işlevi, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu –çoğu zaman örtmeceli biçimde modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu, medya ya da gösteri toplumu veya çokuluslu kapitalizm denilen- yeni bir

³⁸⁶ Michel Foucault, **Deliliğin Tarihi**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 1995, s.639

³⁸⁷ Anderson, s.93-94

³⁸⁸ Jameson, s. 14-15

toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendirmek olan dönemleştirici bir kavramdır.”³⁸⁹

Bu dönemin başlangıcı olarak değişim arzusunun güçlenerek doruğa çıktığı 60’lı yılları alır Jameson. Jameson dönemi oluşturan kültürel biçimleri dört bölümde özetler. İlk olarak parodinin yerine pastişin geçtiğini belirtir.

“Parodi gibi pastiş de özel ya da eşsiz bir biçeme öykünme, biçemsel bir maskenin takılması, ölü bir dil içinde konuşmadır: Fakat pastiş, parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykünülen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında normal bir şey olarak varolduğuna ilişkin gizli duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir. Pasticş, boş, mizahi duygusunu yitirmiş bir parodidir.”³⁹⁰

İkinci olarak bildiğimiz anlamda öznenin öldüğünü belirtir. Burada modernizmin kişisel, özgün, üreticisinin kimliğini ve tarzını yansıtan özel, biricik biçimlerin kaybolmasıyla ilgilenilir. Artık yazarın imzası belirgin değildir. Burada hem rekabetçi kapitalizm döneminin özgür girişimciler, özgür emek satıcıları, yani burjuva bireyin yerini şirket kapitalizminin ve sözde örgütlü insanın, bürokrasi ve demografik patlamanın yıktığı eski öznenin yokoluşu vardır. İkinci bakışa göre post yapısalıcılar böylesi bir bireyin zaten bir yanılısama olduğuna dair daha aydınlatıcı bir açıklama yapmışlardır. Ancak gerçekten biricik benliğin deneyimi ya da ideolojik yanılısama olsun ortada özenin ölümünü somutlaştıran kültürel biçimlerle karşı karşıya olduğumuz gerçeği değişmez. Dönemimizin baskın duygusu bütün biçimlerin denendiği, icat edildiği, sadece sınırlı birleşimlerin olanaklı olduğuna dair bir pesimizmi taşır görünmektedir. “Bu yüzden, -şimdi ölü olan- bütün modernist estetik geleneğin ağırlığı, Marx’ın bir başka bağlamda söylediği gibi, “yaşayan beynin üzerine bir kabus gibi çökmektedir.”³⁹¹ Dolayısıyla öznenin varoluş koşulları da değişmiştir, kendi varlığını üretmek biçimsel devrimlerin olmadığı, pastişlerin ard arda yığıldığı bir dünyada çözümlenmektedir. “Biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada geriye sadece ölü biçemlere öykünmek, maskelerle ve düşsel müzelerdeki biçemlerin sesleriyle konuşmak kalmaktadır.”³⁹²

Üçüncü büyük parametre nostaljidir.

“Kültürel üretim, anlağın, monadik öznenin içerisine kadar götürüldü: Artık gösteren açısından gerçek dünyaya doğrudan onun gözleriyle

³⁸⁹ Jameson, s.15

³⁹⁰ Jameson, s.17

³⁹¹ Jameson, s.18

³⁹² Jameson, s.18

bakmamakta, fakat Platon'un mağara örneğinde olduğu gibi, dünyanın zihinsel imgelerini onun sınırlı duvarları üzerinde izlemektedir."³⁹³

Nostalji, "gerçek dünya"ya kapitalizmin fetiş haline getirdiği meta bolluğunun duvarına yansıyan dolaylı imgelerle bakan yokolmakta olan öznenin varlığını tamamlamak için parçalanmış biçimlerden derlediği bir balmumu heykeller müzesine benzemektedir. Gerçeklikle ilişkisi sınırlıdır, ancak gerçekliğin yerine koyulacak duygulanımları, geçmişin ölü toprağında yetiştirmeye çalışmanın adıdır nostalji. Kültürümüzün en önemli sığınaklarından biri haline gelmiştir: modadan sanata, tipik sosyal davranışlardan, akıl yürütme biçimlerimize kadar nostalji eğilimi damgasını vurmaktadır.

"Şu anda geçmiş, hafızanın basit politikalarına dönüşecek bir alan değildir. Geçmiş, kültürel senaryoların senkronik bir deposu haline gelmiştir, yapılacak filme, karar verilecek sahneye, kurtarılacak rehnelere bağlı olarak kaynakların uygun olarak görüldüğü bir tür geçici merkezi kalıplaşma. (...) Eğer sizin şimdiniz onların geleceği ise (pek çok modernizasyon teorisi ve kendini tatmin eden turist fantezisinde olduğu gibi) ve onların geleceği sizin geçmişinizse (Amerikan pop müziği) sizin geçmişiniz şimdinizin basitçe normalleşmiş bir şekli olarak gösterilebilir."³⁹⁴

Son belirleyen uzamın düzenlenişi ve beden kısıtlamalarıdır. Yeni kamusal alanlarımız: alışveriş merkezleri, kültür merkezleri, forumlar, kentin içine yerleşmiş devasa yapılar ve gökdelenlerin yeni uzamı postmodernist dönemin dördüncü belirleyicisidir. Bu yapılarda giriş kapısı mantığı tamamen göz ardı edilmiştir. Giriş kapısı kentle yapıyı birbirinden ayırır, iki ayrı uzama böler, Jameson'a göre bu tip merkezler kentin kendisi olmayı, kentin yerine geçmeyi amaçlamaktadırlar. Eski anıtsal yapılar, ya da mimari anlayışlar kendilerini yozlaşmış kentlerden ayırmayı düşleyerek tasarlanırlardı, şimdi ise kentin içinde kaybolmaktan memnundurlar; modernizmin mimari eğilimlerinin aksine "hiçbir başka hedef –hiçbir özgün siyasal ütöplast dönüşüm- beklenmemekte ya da arzulanmamaktadır."³⁹⁵ Bu yapıların dış yüzlerindeki cam kaplamalar da kendisine dair hiçbir şey söylememek üzerine kuruludur. Yapıya baktığımızda kendisini çevreleyen uzamın çarpık bir imgesinden başka bir şey görmeyiz. Yürüyen merdiven ve asansörlerle kaplı bu yapılar modern dünyanın flaneur'lüğünde ortaya çıkan özgür ve zevk için yapılan gezintinin yerini alan bir mekaniği getirir: hareketin yerine hareket simgesini koyar, onu şeyleştirir. Bu postmodern hiper-uzam insanın çevresini algısal olarak düzenleme ve konumunu

³⁹³ Jameson, s.19

³⁹⁴ Appadurai, s:30-31

³⁹⁵ Jameson, s.24

görselleştirilebilir dünyada haritalandırma kapasitesini yok etmektedir. Böylelikle bedenimiz merkezsizleşir. Bu kültürel gerçeklik psikolojideki depersonalizasyonla bağlantılıdır.

Postmodernizm büyük oranda modernizm eleştirisi üzerine kurulmuştur. Modern kategoriler olarak, akıl, zaman, kesinlik, varlık gibi kategorilerin şüpheyle karşılandığı ve bütün bu kategorilerde, kesinsizlikler, belirsizlikler ve boşluklar arayan bir düşünce ve ifade sistemi de denilebilir. Terry Eagleton postmodernizm eleştirisi de sayılabilecek “Postmodernizmin Yanılsamalarında” hem postmodernizme dair kavramların bir sunumunu hem de analizini gerçekleştirir. İlk eleştirisi postmodernizmin modern düşünceye dair ürettiği özcülük eleştirisine yöneliktir.

“Özcülüğe inanmak ille, bir şeyin tüm niteliklerinin bu şey açısından özsel olduğunu bildiren inanılması zor görüşü savunmayı gerektirmez. Belli bir ağırlığa sahip olmak insan olmak için özselken, güre kaşlara sahip olmak özsel değildir. Özcülük, bir şey ile başka bir şey arasında daima keskin kopukluklar olduğunu, her şeyin kendi hava sızdırmaz ontolojik uzamına kapanarak başka her şeyle bağlantısını kopardığını varsaymak anlamına da gelmez. (...) Kesinlikten yoksun sınırları olan bir alan hala bir alan olmaya devam edebilir ve sınırlarının belirlenmemişliği, bu sınırların içindeki her şeyi ontolojik bir kargaşaya itmez.”³⁹⁶

Eagleton aynı zamanda postmodernizmin “büyük anlatı” problematiğini çözümleyerek bir alternatif oluşturur. Eagleton insan türünün kendisini cinsel ve maddi yeniden üretim süreçleriyle devam ettirdiğini söyleyerek bu iki “öte-anlatı”nın bir temel teşkil ettiğini ancak bu temel kategorilerin diğer “belirlenmişlik” öykülerinde olduğu gibi tüm diğer mikro öykülerin üstünde olması gerekmediğini belirtir. Bu temel anlatılar, yani, yaşamın ekonomik ve biyolojik yoldan üretimi (Marx ve Freud) aynı zamanda sefaletimizin de kaynaklarıdır. O halde postmodern düşüncenin eleştirdiği büyük-anlatılar, tıpkı Dickens’ın bir kaleminin olması ve romanlarını yazabilmesi anlamında önemlidir. Bununla birlikte “büyük anlatılar” “kalem” kadar anlamsız değildir. Büyük anlatılar, yarattıkları tarihsel sefaletle mikro-anlatılarımıza yerleşir ve onları çarpıtırlar.³⁹⁷

Eagleton’ın bir diğer önemli eleştirisi postmodernizmin modernite eleştirisindeki önemli başlıklardan biri olan tekçilik tuzağına düşmesidir. “Postmodernizm çoğunlukla kuşkusuz iyi olmakla birlikte hiçbir zaman daima iyi olmayan çoğulluk konusunda dogmatizme varacak denli tekçidir (monism).”³⁹⁸

³⁹⁶ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2011, s:119

³⁹⁷ Eagleton, s:132-133

³⁹⁸ Eagleton, s:150

Postmodernizm aynı zamanda çağımızın yeni kültürüne eklenmiş bir karşıtlık ve çatışma kültürü yaratır. Monist bakış açısıyla birlikte “Hem özgürlükçü hem otoriter, hem hedonistik hem baskıcı, hem çok katlı hem yekpare olmak, ileri kapitalist toplumların çarpıcı bir görünümüdür.” Eagleton’a göre bunun nedeni piyasanın mantığının “haz ve çoğulluğa, geçicilik ve süreksizliğe, bireyi yalnızca kendisinin geçici bir etkisi gibi gösteren büyük bir merkezsiz arzu şebekesine yaslanan bir mantık” olmasından kaynaklanmaktadır.³⁹⁹ Daha önemlisi, “Postmodernizm, ileri kapitalizmin maddi mantığından bir şeyler alıp toplar ve bunları kapitalizmin tinsel temellerini dinamitlemekte kullanır.”⁴⁰⁰

3.2.4. Dijitalizasyon ve Gerçeklik Bunalımı

Günümüzün teknolojik devrim niteliği geçmişin, özellikle 1940’lı yılların başında bir deney aşamasında, 1971’de mikroişlemcilerin kullanılmaya başlandığı, 1975’de mikrobilgisayarların ticari olarak en başarılı ürünü Apple II ile kişisel bilgisayarların ortaya çıktığı durumdan⁴⁰¹ bütünüyle ayrılır. Artık teknoloji, günlük kullanımın bir parçası olmakla birlikte mobilize hale gelmiştir. İnternet, taşınabilir bilgisayarlar ve akıllı telefonlarla birlikte günlük hayatın bir parçası haline gelmiş, Facebook, Twitter vb. sosyal medya yazılımları ile sanallık günlük hayatı eskisine oranla çok daha fazla ele geçirmeye başlamıştır.

Yeni iletişim teknolojilerinin özelliklerinin şöyle özetlendiği savunulmaktadır.

1-Elde edilen enformasyon miktarındaki artış.

2-İletişimde hızlanma, enformasyona ulaşmada zaman ve mekan sınırlamalarının ortadan kalkması ve toplama-depolama-dağıtım sistemlerinin gelişmesi.

3-Alıcı kontrolü ve enformasyonun demokratikleşmesi. Alıcının seçim şansı.

4-Kitlesel yayıncılıktan çok daha tanımlı, özel ve dar gruplara yayın yapılabilmektedir.

5-Medyanın ademi-merkezileşmesi: Sahiplik, kontrol ve denetimi sorunu. Enformasyon yaygınlaştıkça tekelleşme de ortaya çıkmıştır. Fakat bu çelişkili süreçte örneğin herkes kendi internet “gazetesini” de oluşturabilmektedir. (Blogger, Wordpress)

6-Etkileşim kapasitesinin artışı ve medya izleme ya da kullanım anına müdahale etme şansı. Kullanıcı-gönderici ayrımının bulanıklaşması.⁴⁰²

³⁹⁹ Eagleton, s:155

⁴⁰⁰ Eagleton, s:156

⁴⁰¹ Nilüfer Timisi, **Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi**, Ankara:Dost Yay., 2003

⁴⁰² Timisi, s:83-85

Paul Virillo, “Hız ve Politika” eserinin tümünde modernitenin her yeni durumunun, kışkırttığı teknolojik ilerlemelerin, özellikle savaş gereçlerindeki gelişimin, komünizm ya da faşizmin iktidar sistemlerine yansıyan en önemli özelliğin “hız”da düğümlendiğini ortaya koyar. Bütün eser, hız ve hızın yarattığı şiddet ve değişen uzam-zaman algısı, daha doğrusu yokolan uzam-zaman üzerine kuruludur. Bunun için tüm anlatı askeri terimlerle, savaş analogisi kurularak açıklanır. “Dünyanın genel yasası için “durmak ölümdür!” der.⁴⁰³

“Mesafelerin kısalması mekanın yadsınmasına karşılık düştüğü içindir ki sayısız ekonomik ve siyasi sonucu olan bir stratejik gerçek haline gelmiştir. Eskiden zaman kazanmak için geri çekilmeye dayanan manevra tüm anlamını kaybeder; günümüzde Zaman kazanmak yalnızca vektörlerin işidir; ülke toprağı taşıdığı anlamları kaybetmiş ve onları “mermi”ye devretmiştir. Gerçekte, hızın mekansızlığının stratejik değeri kesin bir biçimde mekanın stratejik değerinin yerini almıştır.”⁴⁰⁴

Virillo’da teknolojik uygarlık hızla birlikte bir savaş politikası metaforu içinde anlam kazanmaktadır. Günlük yaşam kaosunu anlamak için de önemlidir “hızın mekansızlığı”nın mekanın stratejik değerinin yerini alması.

Baudrillard özellikle bu teknolojik gelişmelerden yola çıkarak postmodernist düşünceye yön vermiş önemli düşünürlerinden biridir. Medya, şiddet, terörizm, Körfez Savaşı, Amerika, nihilizm, kültür ve Üçüncü Dünya ülkeleri hakkında önemli çalışmaları vardır. Ancak Baudrillard’ın bu düşüncelerine sinen ve ona hak ettiği saygınlığı ve tanınmışlığı kazandıran simülasyon kuramıdır. Örneğin simülasyon kuramıyla Körfez Savaşı’na dair düşünceleri ya da Amerika’nın tamamının devasa bir simülakr olarak düzenlendiğine dair görüşleri birbirinden ayrılmaz. Bu sebeple simülasyon Baudrillard’ın görüşlerinde bir tür üst-belirleyendir.

“Kritik toplumsal kitle sınırı geniş ölçüde çoktan aşılmıştır ve bu, insanların, denetim, toplumsallaşma, iletişim, karşılıklı etkileşim ağlarının bolluğu sayesinde olmuştur, toplumsal olan her şeyin genelleştirilmesiyle olmuştur. –Bu da şimdiden toplumsallığın gerçek küresi içinde ve toplumsallık kavramının içinde bir atlama yaratmasına neden olmuştur. Her şey toplumsal olunca, aniden hiçbir şey de toplumsal olmaz artık.”⁴⁰⁵

Bu sebeple Baudrillard ilk simülatörün kapital olduğunu belirtmiştir, yani ilk değişim değerinin, kendisini ‘o’ olmadığı halde nesnelere yerine koyan değişim değerleri nesnelere

⁴⁰³ Paul Virillo, Hız ve Politika, (Çev: Meltem Cansever), İstanbul: Metis Yay., 1998, s:69

⁴⁰⁴ Virillo, s:127

⁴⁰⁵ Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.53

prototip oluşturduğunu söyler. “İlk kez soyutlayıcı, caydırıcı, bağlantı kopartıcı ve toprak bütünlüğünü bozmaya soyunan, bu rolü ilk üstlenen kapitalin kendisidir.”⁴⁰⁶

Kitlesel üretim sınırının aşılmasıyla birlikte nesnelere bağlanmalarından kopup sanal bir uzayda hareket etmeye başlamış ve onu algılayanların böylece gerçek ya da sahte arasındaki fark üzerinde yargıda bulunmalarını imkansız hale getirmiştir. Baudrillard’a göre bu, bir yansıtma kuramıyla, ya da bir şeyin temsiliyle, taklit edilmesiyle ilgili değildir: metaların, imgelerin, dolayısıyla gerçekliğin yeniden-üretilmesinde, dijitalleştirilmesinde ortaya çıkan durum herhangi bir gönderene ihtiyaç duyulmaksızın üretilmiş gösterenlerin sentetikliğinden kaynaklanmaktadır. Klasik göstergebilimde göstergeler, bir gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır. Ancak simülakrlarda bir gösterilen olmaksızın ya da gösterilenin ne olduğu üzerine karar vermeksizin göstergeler oluşturulmaktadır. Simülasyonu taklitten ya da bir gerçekliğin modelinden ayıran da budur. Temsiliyet yokolmuştur. Bu yokoluşla birlikte düş gücü, metafizik, gerçek ve gerçeğin sureti arasındaki fark, ayna/yansıtma kuramı çerçevesinde açıklanamamaktadır. Bu yeni tür gerçeklikte (hipergerçeklik) “aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek” gören Baudrillard’a göre,

“Günümüzde gerçek artık minyatür hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir –bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira gerçek ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) durumda değildir. Çünkü gerçek artık işlemsel bir şeye dönüşmüştür.”⁴⁰⁷

“Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.”⁴⁰⁸ Baudrillard’ın simülasyon kuramının “nesnel” dayanakları üretimin aşırı yoğunlaşmasıyla ilgilidir: metaların, uzamın ve imgelerin yoğunlaşması. “Maddi üretim çılgınlığına paralel hatta ondan daha ileri bir çılgınlık düzeyine ulaşan gerçek ve gönderen sistemleri üretilmektedir.”⁴⁰⁹ Üretimin yoğunlaşması ve metaların bolluğu, koleksiyon, kişisel arşiv gibi meta sevgisini sunan sosyallikler yaratmıştır. Bu tür çocuksu heyecanlar metayı kutsallaştıran fetişizmin modern göstergeleri haline gelmiştir. Nesnelere kullanım değeri de değişim değeri de askıya alınmıştır, onlar sadece meta oldukları için ve tüketicisinin ona verdiği özel anlamlarla “değer”lendirilirler ve bu anlam şeylere içkin değildir, onun hakikatiyle ilgisiz olabilirler.

⁴⁰⁶ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006, s.47

⁴⁰⁷ Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s.16-17

⁴⁰⁸ Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s.15-16

⁴⁰⁹ Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, s.23

Baudrillard'a göre her şeyin bir göstergeye dönüştürüldüğü, ancak göstergelerimizin altında nesnel, hakikate dayalı bir gönderenin olmak zorunda olmadığı bir evreden geçiyoruz, yani artık bedenlerimiz, modalarımız, sanal kimliklerimiz, fotoğrafçılar için açık hava müzesine dönüşen mahallelerimiz, bütün varoluşumuz, başkalarına sunulan birer gösterge artık, herkes gerçekte kim olduğuyla değil nasıl görüldüğüyle ilgileniyor, ancak bu görünürlüğün hakikiliği, ya da hakiki olup olmadığı sorgulanamıyor bile. Çünkü simülasyon evreni, imge patlaması, her şeyin her şeye dönüşebileceği bir kültürel üretim çılgınlığında herkes aynı zamanda hiçbir şeydir.⁴¹⁰

“Böyle bir sistemin daha önce hiç karşılaşmamış olduğu bir zihinsel felaket, zihinsel bir kabuğuna çekilme ve için için kaynama felaketiyle karşılaşma olasılığı vardır. Bu felaketin en belirgin göstergeleri belki de şu acayip şişkoluk, lüks, tanrı ve para arasındaki inanılmaz koalisyonudur. İnanılmaz düzeydeki lüks bir yaşantı içinde karşılaşılan inanılmaz zıtlıklarla, akla gelebilecek en tuhaf düşünce ve davranışların bir arada bulunmasıdır.”⁴¹¹

Baudrillard'a göre, herhangi bir enformasyonun piyasa mekanizmalarının belirlediği iletişim teknolojileri aracılığıyla dolaşıma çıktığı andan itibaren gerçekliği ya da gerçeksizliği önemszenmeksizin bir veri olarak ele alınmak durumunda kaldığını ve ne olursa olsun nesnel tartışma içerisine girdiğini söyleyebiliriz. Buradan yola çıkarak artık kesinliklerin ortadan kalktığını, gerçeklik hakkında yorumlarımızın da bulanıklaştığını belirtir.

“Biz bir tür fraktal gerçeğin içindeyiz: Nasıl ki fraktal bir nesne artık (tam sayı olarak) bir, iki, ya da üç boyutlu değil de, 1,2 ya da 2,3 boyutlu ise, bir olay da zorunlu biçimde doğru ya da yanlış değildir, ancak gerçeğin 1,2 ya da 2,3 oktavı arasında gider gelir. Doğruyla yanlış arasındaki uzam, artık bir ilişki uzamı değil de, rastlantısal bir dağılım uzamıdır.”⁴¹²

Simülasyon evreninde nedenler de ortadan kalkmıştır. ‘şeylere’ dair deterministik açıklamalar boşluğa yuvarlanmaktadır. Çünkü her olgu başka bir şüphe olgusu doğurmakta ve neredeyse her tartışma ilk hareket ettirici gücü keşfetmeye dönüşmektedir. Akademik çalışmalarda tezlerin hep bu ilk hareket ettiriciyi arama ihtiyacı bu yüzdendir.

“Çizgisel bir süreklilikle, diyalektik bir kutuplaşmadan yoksun bırakılmış bir sistemde herhangi bir olay ya da eylemin nasıl ortaya çıktığını izleyecek olursanız, simülasyonun sapıttığı bir ortamda her türlü determinasyonun eriyip buharlaştığını; her eylemin herkesin

⁴¹⁰ Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.34-35

⁴¹¹ Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.34-35

⁴¹² Baudrillard, Tam Ekran, s.72

işine yaradıktan sonra akla gelebilecek tüm anlamlara bürünerek ortadan kaybolduğunu görürsünüz.”⁴¹³

Gerçeklik ile gerçekliğin suretleri, imgeler ve bir bütün olarak anlatıların kendisi tamamen birbirine girmiş durumdadır. İnsanın bu evrende gerçek bir deneyim içine girmesi mümkün değildir, bu sebeple “asla karşılıklı etkileşim olamamaktadır.”⁴¹⁴ O halde deneyimlerimiz neyi göstermektedir? Gerçekliğe dair hislerimize ne diyeceğiz? Düşünce ve fikirlerimiz nereden kaynaklanmaktadır? Baudrillard’a göre bu sorular yanıltıcıdır, çünkü kuram nesnel gerçeklikten değil gerçeklik fikrinden ve ideolojisinden, gerçeklik algısından bahsetmektedir.⁴¹⁵ Dolayısıyla ortada nesnel bir gerçeklik olabilir ancak çağımızın kültürü bütünüyle halisünasyona dayanmaktadır. “Bilgi bombardımanı, reklama ve teknolojiye dayalı forcing, kitle iletişim araçları, aşırı hayranlık ya da panik, hepsi birden, sanallığın ve bunun etkilerinin bir tür toplu halisünasyonuna katkıda bulunmaktadır.”⁴¹⁶

Guy Debord’un gösteri tanımı da bu etkileşimli hakikat yitimi olgusuna dayanır. “Dünyasal imajlardaki uzmanlaşma, yalancının kendine yalan söylediği özerkleşmiş imajlar aleminde kendini tamamlanmış bulur. Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devrimidir.”⁴¹⁷ 36

“Gerçek olanı tersine çeviren gösteri, fiili olarak üretilmiştir. Aynı zamanda, yaşanmış gerçeklik de gösterinin seyri tarafından maddi olarak istila edilmiştir ve gösteriyi benimseyerek gösteri düzenini kendine katar. Nesnel gerçeklik her iki tarafta da mevcuttur. Bu şekilde sabitleştirilen her kavramın, aksi tarafa geçmekten başka temeli yoktur. Gerçeklik gösteri içinde birdenbire belirir; gösteri gerçektir. Bu karşılıklı yabancılaşma, varolan toplumun özü ve dayanağıdır.”⁴¹⁸

Gerçek-miş gibi yapan TV gerçekliği bu halisünasyon yaratıcıların en önemlisidir. Günümüzün TV gerçekliği “gerçek olma” iddiası üzerine kuruludur. Biri Bizi Gözetliyor, Yetenek Siziniz, Söz Sizde gibi programların içeriğinin ham maddesi gerçek olma iddiasıdır. Parlatılmış imajlar, yerini gerçekliğin kuruluşuna bırakmıştır. TV başında durup bir eve kapatılmış insanların hiçbir şey olmayan yaşamlarını izleriz, kurgu ya da sahte olup olmadığına dair bir şey söyleyebilir miyiz? Medyumun bize hakikati sunduğu iddiasının yarattığı duygu karmaşasının sosyolojik açıklamasını şöyle yapar Baudrillard:

⁴¹³ Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.38

⁴¹⁴ Baudrillard, Tam Ekran, s.130

⁴¹⁵ Jean Baudrillard, “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Çev: Oğuz Adanır, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Sayı:19, 2002, s.11

⁴¹⁶ Baudrillard, Tam Ekran, s.97

⁴¹⁷ Debord, s.36

⁴¹⁸ Debord, s.38

“Söz konusu olan şey gerçek ya da hipergerçek estetiğin sunduğu bir tür ürpertidir. Hem içine hile katılmış hem de insanı dehşete düşürecek bir gerçekliğin yarattığı ürperti. İnsanı hem yabancılaştıran hem de çok yakından izleyerek bakışımıza ölçek değiştiren, aşırı saydamlığın sonucu olan bir ürperti. Göstergeye ait ibrenin normal anlam çizgisi altına düştüğü anlarda, anlam bolluğunun, aşırılığının getirdiği haz. Çekimler anlamsız olana aşırı anlam yüklemektedirler. Bugüne kadar gerçeğe hiç bu kadar çok yaklaşılmamıştı (“sanki o evin içindeymişiz gibi”). Gerçeği hipergerçeğe dönüştüren mikroskobik simülasyonun sunduğu haz budur.”⁴¹⁹

Can Dündar, 9 Aralık 2003 tarihli bir yazısında medium’un hakikat olma iddiasıyla ilgili gözlemlerini şöyle açıklamıştı: "Biri Bizi Gözetliyor"la başlayan, "Ben Evleniyorum"la süren ve "Pop Star" yarışmasıyla doruğa çıkan bir eğilim bu.” diyor Dündar. “Pornocuların, 90 - 60 - 90'lık yapma bebeklerden vazgeçip, "komşunun kızı"na yönelmesindeki mantık bu: Hiçbir film ya da kahraman, gerçeğinin eline su dökemiyor. Öyle olunca da başrol, "gerçek olana" veriliyor.”⁴²⁰ Bugünse durum inanılmaz boyutlara varmıştır, hız ve değişim günden güne artmaktadır. Kurtlar Vadisi'nin ölen kahramanının cenazesi kaldırılmaktadır örneğin. Facebook ile insanlar olmak isteyip de olmadıkları kimliklere bürünmekte ve daha korkuncu giderek oluşturdukları sanal kimlikler gerçeğe dönüşmektedir. O zaman Baudrillard'ın sorduğu soruya tekrar dönüyoruz.

“Jean Baudrillard simülasyonla tıp, ordu ve din arasındaki bağlantıyı da değerlendiriyor. Buna göre hastalığını simüle eden kişi ne hastadır ne de hasta değildir. Bu açıdan nesnel bir değerlendirme yapmak olanaksızlaşmıştır. Hakiki bir hastalığın olup olmamasının anlaşılabilmesi gerek psikolojiyi gerekse tıbbi zor durumda bırakmaktadır. Her hastalığın simüle edilebileceği düşünüldüğündeyse tıp anlamını yitirmektedir. Çünkü tıbbın ilgi alanı gerçek hastalıklardır. Psikosomatik rahatsızlıklardaysa, inandırıcı olmayan gelişmeler sergilenmektedir.”⁴²¹

Model ve gerçek o kadar iç içe girmiştir ki ayrı ayrı gerçek ve model kategorileri ortadan kalkmıştır. Medyum bize sürekli haber sizsiniz, söz sizde, model sizsiniz, sıra sende, toplumsal sizsiniz demektedir. Burada medyuma karşı eli kolu bağlanan özne bunun böyle olmadığını hissetse dahi sorduğu her şeye “cevabı sende” diyen bir yok edici makineyle karşı karşıyadır. Bu sebeple iktidar, medya, modeller ya da bakışın herhangi bir anı öznenin denetiminden tamamen kaçmaktadır.⁴²² Dolayısıyla ne merkez-çevre, ne özne-nesne ilişkisi kalmıştır, gerçeğe benzer bir şeylerin içinde devinip duruyoruz, bu mide bulantısı ve baş

⁴¹⁹ Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.56

⁴²⁰ <http://www.candundar.com.tr/index.php?Did=1457>

⁴²¹ Zuhâl Öker, “Kurgusal Dünyanın Gölgesinde Bir Unutkan”, Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Gülela Yücedoğan, Barış Çoban (Hızl.), **Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar** içinde, İstanbul: Su Yayıncılık, 2005, s.213-14

⁴²² Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.58

dönmesi benzeri bir şeyler hissetmemizin sebebidir, acı olan baş dönmemizin bile gerçeğe benzemeyişidir.

Tomlison'a göre Lyotard, Jameson, Baudrillard gibi postmodernlik kuramcılarında özellikle "medya" ile "kültür" arasında sanal bir özdeşlik iddiası bulunmaktadır. Baudrillard'ın müstehcenlik ile ilgili görüşlerine (özel ve kamusal arasındaki sınırın belirsizleşerek her şeyin görünür hale geldiği ve aynı ölçüde önemsizleştirdiği ve olayları değerlendirirken duyduğumuz ayrımsama gücünü elimizden aldığıyla ilgili söylemleri) hak vermekle birlikte, medya izleyicilerine, "kitleler"e karşı küçümseyici, "yaşanan gerçek" olasılığına karşı itibarsızlığını suçlar.⁴²³

Tomlison Baudrillard'ın medya temsilleri ve gerçeklik arasındaki sınırları kaldıran kuramına karşı çıkararak, insanların doğal olarak yaşamları (başı ağrır, birisinden hoşlanır, bekler ve düşünür vb.) ve medyadaki temsiller ile karşılaştırılmayacak bir gerçeklik duygusuna sahip olduklarını düşünür. Ancak bu ikisi birbirinden ayıramayacak kadar diyalektik bir dolayım ilişkisine girmişlerdir. "Mesele şudur ki, mevcut gerçek, daima bizim geçmiş deneyimlerimizin bir fonksiyonu olmak zorundadır ki modern kültürlerde bu genellikle medya metinleri deneyimini içerir."⁴²⁴ Medya ve yaşam deneyimi ilişkisinde yaşanan gerçek baskındır çünkü yaşam, medya temsillerini sınamak ve karşılaştırmak için bir deneyim havuzu sunar. Tomlison'a göre sanal-gerçek ayrımı kültürün içinde ve insanların zihninde mevcuttur, herkes "gerçek hayat" ile medyanın temsilleri arasındaki farkı bilir, en azından "kurgusal temsillere uygulanan yaygın bir kriter, "gerçek hayata uygun" olup olmadıklarıdır." Aynı anlama gelmek üzere temsillerin de "neticede" daha az gerçek olduğu iddia edilemez. Bu sebeple bir pasajın bize gerçekliğe dair herhangi bir şey söyleyeyip söyleyemeyeceğini sorar. Hatta temsil anı yaşanan deneyimlere baskın bile çıkabilir. Örneğin Flaubert'in Madame Bovary'sinin Dupois'ten çok okuduğu aşk romanlarındaki aşka aşık olması, Dupois'le karşılaştığında (gerçeklik) duygusunun uçup gitmesi gibi.⁴²⁵

Buradan yola çıkarak Genç sinemacıların belgesel etkilerini kurmaca sinemaya taşımaları ile medyanın etkileri arasındaki bağlantı belirginleşmektedir. Temsillerin yaşamı daha güçlü bir biçimde dolayım olmasının etkisidir bu. "Yaşanan deneyim" başka bir tür temsil biçimi olan sinemanın içine (medyaya) sokulmaktadır. Bu anlamda bir tür direnme politikası olarak da görülebilir.

⁴²³ Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, s:96-98

⁴²⁴ Tomlison, s:103

⁴²⁵ Tomlison, s:101-103

3.3. ESTETİĞİN ÇÖZÜLMESİ

Kapitalistleşme sürecinin merkezleşme eğilimi, modern kentlerin yeni görünümünü almasında da etken oldu. Ancak kentsel planlama belki de Hausmann'a kadar hiç bu kadar rasyonel olmamıştı. Kapitalizmin yarattığı sefalet ve yıkım günden güne bu kentlerin dokularına da işliyordu. Sömürülenlerle tıka basa dolan kentlerin büyüme hızına altyapı yetişemiyordu, pis sular, fabrika dumanlarıyla kaplı pis hava, kirli caddeler, tifo, kolera benzeri hastalıkların kısıcılığına terk ediyordu insanları. Bu boğucu kent görünümü aynı zamanda eski basit, süreğen ve alışılmış ilişkileri de köklü bir biçimde değiştiriyordu. Postmodernizm modernitenin bu içsel dinamiklerinden kaynaklanan uzamsal yansımalarının bir sonucu olarak ilk örneklerini mimari alanında verdi.

Bir kategori olarak metropol tipi bireyselliğin psikolojik temellerini çözümlenmeye başlayan Simmel'e göre kent insanı, dışsal ve içsel uyarıların hızlı ve müdahalesiz değişiminden kaynaklanan sinir uyarımının güçlendirilmesi, bu etkilere uyumlu hale gelmesiyle oluşan bir zihinsel yapıya sahiptir. Süre giden, çok az değişen, alışılmış izlenimler ile aniden toplaşan, süreksiz, değişken, beklenmedik imajlar önemli bir zihinsel fark yaratır. Taşra daha az bilinçlilik tüketir, kent ise açık bir bilinç, gergin sınırlar ister. Bu anlamda, taşra ve kent insanı arasındaki farklı bilinçliliğin temeli sosyal ve ekonomik yaşamın temposu, ritmi ve çoğulluğudur.⁴²⁶ Tempo, ritim ve çoğulluk nicelikle ilgili terimlerdir, kapitalistleşmenin tanımlayıcı kavramları, merkezileşme, seri üretim ve kitle ile birlikte düşünülebilirler. Simmel'e göre taşrada, yaşamın ritmi çok daha yavaş, alışılmış, daha düzgün akar. Daha derin hissedilen duygusal ilişkilere oturur taşra yaşamı. İlişkilerde zihnin çok daha bilinçsiz tabakaları kullanılır, rahat, müdahale edilmeyen alışkanlıkların ritmine kendini bırakır insan. Kentte ise zihnin en üst tabakaları, farkındalıklar kullanılır. Uyarıların çeşitliliği ve hızlı değişimine uyum sağlamak için içsel, duygusal kalkışmalar istemez, ama kalkışma olmadan hıza uyum da sağlayamaz. O halde yüreğiyle düşünemeyen hareket edemeyen metropol insanı beyniyle tepki vermeye başlar. Kentlinin o her şeyi rasyonalize etmeye çalışma eğilimi de belirginleşmiş olur. Kentlinin tepkileri, duyarlılığı en az olan beyinden gelir.⁴²⁷ Bu kültürel değişimin şoku modernist sanatta önce romantiklerin düş kırıklığı sonra izlenimcilerin melankoli ve hüznünde karşılığını bulur. Günümüze

⁴²⁶ Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Cogito*, Yaz 96, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s:81,82

⁴²⁷ Simmel, s:82

yaklaşıldıkça hız Simmel'in tahmin edemeyeceği boyutlara varmıştır. Kentte ulaşım ağı karmaşıklaşmış, yayılmış ve hızlanmıştır, yaşam alanları ve tüketim alanları iç içe geçmiştir, üretim alanları ise tümüyle kent dışına itilmiştir, kent gösterinin çığınca sahnelendiği bir rollercoaster'a dönüşmüştür.

“Gösteri sahnelenirken hızla gelip geçen sahte-olaylar, bu olaylara ilişkin bilgi sahibi olanlar tarafından yaşanmamıştı; ve üstelik bu kişiler gösteri makinesinin her itkisinde, alelacele gerçekleştirilen ikamelerin bolluğunda kendilerini kaybederler. Diğer yandan gerçekten yaşanmış olan şey, toplumun resmi geri dönüşsüz zamanı ile ilişkili değildir ve bu zamana ait tüketilebilir yan ürünün sahte-döngüsel ritmine doğrudan doğruya zıttır. Ayrılmış gündelik yaşama dair bu bireysel deneyim, dilsiz, kavramsız kalır ve hiçbir yerde kayıtlı olmayan kendi geçmişine eleştirel yaklaşım olanağından yoksundur. İletişim kurmaz. Hatırlanmayanın sahte gösteri hafızası adına unutulur ve anlaşılmaz.”⁴²⁸

Modern metropollerde sosyal ilişkileri belirleyen faktör para ekonomisidir. İnsan duygusal ilişkilerine bireysellikleriyle katılırken rasyonel ilişkilerine bir alet, sayı, hesap işlemi olarak katılmak durumunda kalır. Metropol insanı birey olarak, kendisine özgü bir varoluş olarak, öznel ve biricik olarak sosyal yaşam içine giremez, kentin para ekonomisinin belirleyiciliğindeki sosyal ilişkilerinde o, bir hesap değeridir. Bilinmeyen tüketiciler için üretim yapılan kentlerde insan ilişkilerinin belirleyicisi bu hesaplanabilir değerdir. Simmel'e göre kentli insanın zamanın çoğunu hesap yaparak, sayarak, tartarak, ölçüp biçerek geçirmesinin sebebi de budur.⁴²⁹ Marx'ta ortaya çıkan gerçekliğin yitirilmesi, nesnelere yitirilmesi ve yabancılaşma olgusu Simmel'de uzamla bağlantılı bir ifade anlam kazanırlar.

“Şeyler usanmış kişiye eşit olarak düz ve gri tonlarda görünür; hiçbir ötekilerin üstünde bir tercih edilebilirliği hak etmez. Bu hakim değer tamamen içselleştirilmiş para ekonomisinin sadık bir biçimde öznel yansımasıdır. Bütün türlü türlü şeylere tek ve aynı biçimde eş değer olmakla para, en korkutucu düzey belirleyici haline gelir.”⁴³⁰

Para bütün nesnelere ortak açıklayıcısı olduğu kadar onları bütün farklılıklarından, karşılaştırılmayacak biricikliklerinden soyundurur ve onları birbirine eşitler, onların içini boşaltır ve kendi değeriyle doldurur. Nesnelere sadece kapladıkları alanla, kütleleriyle birbirinden ayrılır, bir de “kaçı?” sorusuna verilen cevaplarla. Kent, insanları ve şeyleri yoğunlaştırarak, bireyin sinir sistemini üst düzey bir noktaya çıkarır. Bu süreklilik kazandığında, sınırlar dürtülere tepki vermemeye başlar ve metropol yaşamının biçim ve içerikleriyle uyum başlar. Kişi özgürlüğünü koruması, kişiliğinin belirli bölümünü koruması

⁴²⁸ Debord, s. 131

⁴²⁹ Simmel, s.82-83

⁴³⁰ Simmel, s.84

için bütün nesnel dünyanın değerini düşürmek zorunda kalır. Bu öyle bir değer düşürmedir ki kaçınılmaz olarak insan kendi kişiliğini de aynı değersizlik hissine indirger.

Jameson postmodernizmi tarihsel bir olay ya da durum olarak görür; onu oluşturan dört temel etmenden biri de uzamın yeniden düzenlenişi, Simmel'in bahsettiği metropollerin yeni bir görünüm kazanmasıdır. Yeni kamusal alanlarımız alışveriş merkezleri, kültür merkezleri, forumlar, kentin içine yerleşmiş devasa yapılar ve gökdelenlerin yeni uzamı, postmodernist dönemin pastiş, öznenin ölümü ve nostalji modasıyla birlikte dördüncü belirleyicisidir. Yeni yapılarda giriş kapısı mantığı tamamen göz ardı edilmiştir. Giriş kapısı kentle yapıyı birbirinden ayırır, iki ayrı uzama böler, Jameson'a göre bu tip merkezler kenti modeller, hatta onun yerine geçer. Eski anıtsal yapılar ya da mimari anlayışlar kendilerini yozlaşmış kentlerden ayırmayı düşleyerek tasarlanırlardı, şimdi ise kentin içinde kaybolmaktan memnundurlar, "hiçbir başka hedef –hiçbir özgün siyasal ütöplast dönüştüm-beklenmemekte ya da arzulanmamaktadır."⁴³¹ Bu yapıların dış yüzlerindeki cam kaplamalar yapının kendisini değil yansıttığı kenti temsil etmesini sağlar. Yapıya baktığımızda kendisini çevreleyen uzamın çarpık bir imgesinden başka bir şey göremeyiz. Yürüyen merdiven ve asansörlerle kaplı bu yapılar eski özgür ve zevk için yapılan gezintinin mantığına taban tabana farklıdır; Baudellaire'in Flaneur'u hareketlerini bir mağazanın girişinden bir restorana, oradan sinema salonuna ya da konaklayabileceğiniz odalara doğru önceden kodlanmış hareketleri uygulayan rehberli turlara uyarlamak zorundadır. Bu postmodern hiper-uzam insanın çevresini algısal olarak düzenleme ve konumunu görselleştirilebilir dünyada haritalandırma kapasitesini yok etmektedir. Böylelikle bedenimiz merkezsizleşmiş bir hal almaktadır. Fakat daha önemlisi mimari kendisini tüketim politikalarının hizmetine uyarlayarak çözülmüş bir sanat olarak varoluş nedenini yitirmiştir; o artık estetik nesnelere yerine değişim değeri olan, piyasada değer karşılığı olan tüketim yapıları üretmektedir. Estetik çözümlenin ortaya çıktığı ilk alan mimari olmuştur.

Debord'a göre de mimari alandaki birleşme ve yoğunlaşma süreci bir bayağılaşma sürecidir. Kapitalizm çevreyi ve doğal alanı ele geçirmiştir. Uzamı kendi dekoruna çevirir. Ayrıca oldukça politik bir şekilde kapitalizmin kendi düşmanları olan proleterleri bir araya getiren şehri öyle bir düzenlemeyle düzenler ki bireyler en küçük atomlarına dek bölünür.⁴³²

⁴³¹ Jameson, s.24

⁴³² Debord, s.135-37

Kitlesel seri üretimin en önemli metaları ve yeni kentin başat sosyal görüngüsü otomobiller ve ulaşım araçlarıdır. Sürekli bir yerden başka bir yere transfer olan insanların zaman tasarrufuna olan ihtiyaçları arttıkça bu araçlar da hızlanmış, araçların niteliği, kapasitesi ve hızları da değişmiştir. Şehir merkezlerini yok eden, önemsizleştiren karmaşık yol ağları yeni bir çağın göstergesidir. Dev otoyol ve yan yollar, karmaşık bir labirenti andıran metro ve diğer raylı taşımacılık ağları kenti merkezsizleştirerek uzamı köklü bir biçimde değiştirmiştir. Bu ulaşım ağı, duraklara, değişim istasyonlarına, otoparklara, üst üste yığılmış odacıklardan oluşan dev apartman bloklarına ve boş arazileri işgal eden dev alışveriş merkezlerine uzanır; artık kentte başka yaşanacak yer yoktur. Bu kent insanları atomize etmekle kalmaz, tektipleştirir, kimliksizleştirir. Kitle toplumu kentin tüm bağamlardan koparan yapısından kaynaklanarak yeni dönemde farklı bir anlam kazanmaktadır. Artık uzamsız, derinliksiz, boyutsuz bir yüzeyde sürüklenen kitleler modernist estetiğin düzeninden, belirleyici ve kısıtlayıcılığından kurtulmuştur ancak bu bir özgürleşme değil kendi yolunu çizme yanılısaması yaratan bir belirsizlik faşizmidir. Hem Benjamin'e göre hem de Baudrillard'a göre faşizm bu çelişkili doğanın bir üst aşamasında ortaya çıkan bir sonuçtur. "Faşizm, kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade edebilmelerini (elbet haklarını tanımaya asla yanaşmaksızın) sağlamakta bulmaktadır."⁴³³ Baudrillard da faşizmi yüzyıl başındaki yeniden-üretim teknik gelişmişlik düzeyindeki sıçramayla birlikte yaşanan üretim, sermaye ve meta patlamasının yarattığı nesnel hakikati yitirme duygusundan kaynaklanan bir dokunulabilir ilişki kurma arzusuna bağlar. Faşizm bütün şiddet görünümüleriyle birlikte gerçeklik kazandırdığı cemaatleştirici kitle kültürüyle birlikte insanlara kanın sıcaklığını duyurabilmektedir.⁴³⁴ Dolayısıyla, hem sanatta hem de toplumsal duyarlılıkta gerçeklik kendisini dokunulabilir metalar dünyasında teşhir eder, ancak bir yanılısama olarak. Onun toplumsal şizofreniyi üst düzey bir fantazma içerisinde bireyleri tek bir bütün haline getirerek önlemesi en önemli karakteristiğini oluşturur. "Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretimi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir."⁴³⁵ Kent özgürlük yanılısamasının şeffaf faşizminin uzamını oluşturmaktadır. Burada gerçeklik yerini fantazmaya bırakmıştır.

Brecht de bu kitle kültürünün faşizmin tiyatroluk yanında ortaya çıktığını söyler. Ajitasyon konuşmalarının, propaganda taktiklerinin, politikacıların söylevlerinin tamamının

⁴³³ Benjamin, s.77

⁴³⁴ Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, s.78-79

⁴³⁵ Benjamin, s.55

toplumu bir kitle haline dönüştürdüğünü ve eleştiriyi yok ettiğini, bununla birlikte “düşünüyor, hareket ediyor” yanılması da yarattığını açıklar. Faşizm, Benjamin ve Baudrillard’da ortaya konulan hakikatin yitirilmesi olgusunu, boşluğu dolu göstererek çözmeye çalışır. Brecht’e göre kullanılan yöntem özdeşleşmedir. “Etkin olan, genellikle sanatın temel maddesi olarak kabul edilen kişi yerine, seyircinin bu özdeşleşimi. (...) Etki altına alan o büyüleme, sanattan beklenen o tüm-seyircileri-tek-bir-kitle-haline- dönüştürme söz konusu burada.”⁴³⁶ Faşizmin kent ve kitle ile olan ilişkisinin önemi Hitler’in çığgın mimari projelerinde de bulunabilir. Gerçekliğin yitirildiği uzamdır kent ve Debord’a göre gösteri köklerini faşizmin temellerinde bulmuştur.

“Faşizm, bunalımın ve proleteryanın yol açtığı yıkımın tehdit ettiği burjuva ekonomisinin kendini aşırı bir şekilde savunmasıydı; sayesinde kapitalist toplumun kendini kurtardığı ve devleti, yönetimini yoğun bir şekilde müdahale ettirerek acil bir rasyonalizasyon sağladığı bir sıkıyönetimdi. Ama böyle bir rasyonalizasyon yöntemlerinin aşırı irrasyonelliği altında ezilmiştir. Her ne kadar faşizm, küçük burjuvaziye ve bunalım sonucunda sapıtmış ya da sosyalist devrimin yetersizliğiyle hayal kırıklığına uğramış işsizleri birleştirerek tutucu hale gelen burjuva ideolojisinin temel prensiplerini (aile, mülkiyet, ahlaki düzen, ulus) savunmasını yapmaya kendini adanmış olsa da bizzat kendisi ideolojik bir kökene sahip değildir. Kendisini olduğu gibi gösterir: Arkaik sahte-değerlerle (ırk, kan, lider) tanımlanmış bir cemaate mensup olmayı gerektiren mitin şiddetli bir dirilişidir. Faşizm teknik açıdan donanımlı arkaizmdir. Onun mitinin parçalanmış ersatzi en modern şartlandırma ve yanıltma yöntemlerinin gösteri bağlamında yeniden canlandırılmasıdır. Böylece faşizm modern gösterinin oluşumundaki etkenlerden biri olur ve eski işçi hareketinin yok edilmesindeki rolü onu mevcut toplumun kurucu güçlerinden biri haline getirir; ama faşizm kapitalist düzeni korumanın en pahalı yolu olduğu için sahneyi genellikle kapitalist devletlerin oynadığı başrollere terk etmek zorunda kalır ve bu düzenin daha güçlü ve daha rasyonel biçimleri tarafından dışlanır.”⁴³⁷

Kapitalizm bir yoğunlaşma ve merkezileşme eğilimidir, aynı zamanda, sürekli birbirini tetikleyen nicelik ve nitelik sıçramalarıyla mevcut sistemde köklü değişimleri bir “şiddet eylemi” olarak organize eder. Şiddet eylemi olması değişimin hızının rasyonalizasyon zamanını silip süpürmesinden kaynaklanır. Bu üretim çığgınlığı metalarla birlikte imgelerin üretimine de yansıyan bir sürat dönemini başlattı. İnsanların algıladığı günlük kullanım nesnelere çoğaldıkça, bu nesnelere fiziksel hareket hızları arttıkça, imgeler geleneksel sanatların mevcut kurallarıyla betimlenemez oldular. İlk olarak izlenimcilik bu giderek artan zamanı yakalama çabası olarak titreyen çizgileriyle ve akışkan, hareket halinde fırça darbeleriyle geldi. Amaçları Baudelaire’in Sarhoş Olun’da söylediği gibi “omuzlarınızı ezen,

⁴³⁶ Bertolt Brecht, **Hurda Alımı**, İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977, s.93

⁴³⁷ Debord, s.98

sizi toprağa doğru çeken Zaman'ın korkunç ağırlığını” yansıtmaktı. Bununla birlikte resimlerin ana teması yeni oluşmaya başlayan kent yaşamı ve bu kentin eskiyi unutturan ve şiddetle insanların yaşamına giren mekanlar, insanlar, şeylerdi. Fahişeler bu yeni dünyanın ürünüydü; cafeler, restoranlar, parklar, pasajlar, tren istasyonları ve özlemine daha büyük şiddetle duydukları “insansız doğa” resimleri yaptılar. Ancak yeni imgeleri yakalamak, değişimin hızına ayak uydurmak mümkün değildi. Dolayısıyla melankoli bu ressamların temel duygusu haline geldi. Van Gogh'un insanların dönemin genel edimi olarak sohbet ettikleri, tanışıp konuştukları cafeleri, yıldızların aydınlattığı boş teras olarak neden resmettiğini toplumbilim böyle açıklayabilir. Çünkü imgeler takip edilememektedir, insan o imgelerle duygusal bir bağ kuramaz, onları sindirmek, aklileştirmek ya da benimsemek için zamanı yoktur, bir sonraki imge hızla onun yerini alır, böylece alışkanlıklar ve yüzyılların gelenekleri hızla parçalanmaya, çözülp dağılmaya başlar.

“Bunalımlı atmosferin bazı belirtileri, tekniksel etkinliklerin tümünde görülmektedir. Bundan önceki dönemlerin sanat ve kültür tarihlerinde yapılan ilerlemenin hızı ile karşılaştırıldığında, şimdiki gelişmelerin aşırı ve çılgın hızı ve bu hızın zorlanması, patolojik bir nitelik kazanmış sayılır.”⁴³⁸

Bu bunalım ve patoloji geleneksel algı, duyuş ve düşünüş biçimlerinin bahsettiğimiz şiddetli değişiminden kaynaklanmaktadır. Tarih boyunca insanların yaşam koşulları ve varoluş biçimlerinin değişmesiyle duyularıyla algılama biçimlerinin de değiştiğini söyleyen Benjamin, çağımızda nesnelere insani açıdan yaklaştırmaya ve el altında bulundurma, sahip olma tutkusu ile nesnelere biriciklik özelliğini yeniden-üretimle aşmaya yönelik kültürün birlikte oluşturduğu bir sonsuz gerçeklikler dünyasından bahseder. Biriciklik ve süreklilik yerini geçicilik ve yenilenebilirliğe bırakmıştır. Nesnelere özel atmosferlerinden sıyrılıp piyasada dolaşan bir yığın parçası haline gelişi, yani Benjamin'in ifadesiyle “nesnelere tümel eşitliği”, o boyutlara varmıştır ki, biriciklik niteliği taşıyan sanat eserlerine bakışımız ve onları algılama biçimimiz de bu istatistik eğiliminin kurbanı haline gelmiştir. Artık nesnelereki öz, tin, ruh ya da aura değil, onlara sahip oluşumuz ya da olmayışımız ve nesnelere nicelik değerleri önem kazanmıştır. “Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliği taşımaktadır.”⁴³⁹

⁴³⁸ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984, s.351

⁴³⁹ Benjamin, s.56-57

Estetik çözümlenin en köklü etkilerinden biri gerçeklik, hakikat ve bunun algılanış biçimlerinde gerçekleşmiştir. “Hakikilik, teknik yolla –doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da– gerçekleştirilen yeniden-üretim bütünüyle dışında kalır.” İki neden sayar Benjamin, birinci neden teknik aracının çıplak gözün gerçekleştiremeyeceği optik efektlerle nesneye bakışı sentetikleştirilmesi, doğallığından sıyrılmasıdır, ikinci olarak imgeyi yeniden-üretimle birlikte ait olduğu bağlamdan koparıp sayısız bağlama yerleştirerek onu çok anlamlılaştırdığı oranda anlamsızlaştırmaya başlamasıdır. Yani imge ilk olarak insan gözünün fizyolojisinin sınırlarını aşar, ikinci olarak sayısız bağlama girecek şekilde yeniden-üretilir, dolayısıyla her anlama gelebilecek şekilde çoğaltılır.⁴⁴⁰ Örneğin bu hakikilik değişimi Avrupa resim geleneği içerisinde de görülebilmektedir. Avrupa sanatına özgü perspektif geleneği içerisinde her şey bakan izleyicinin görüşüne göre düzenlenmiştir. Bu görüşlere “gerçek” denilmektedir. “Perspektif duygusu bir tek gözü görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar.” İmgeler tek bir bakan-göz için yapılmıştır. Fotoğraf makinesi bu doğal bakış açısını, bakış yönünün merkezliliğinde, bakan gözü merkeze alan perspektif duygusunda bir bozulma yaratmıştır. Çünkü fotoğraf ile bakılan imgeler mekan ve zamandan bağımsızlaşmış ve boşluğa, seyircinin mekan ve zamanına bağımlı kılınmıştır. Ayrıca mekanik göz başka başka noktaları merkezine koyabilmekte, yaklaşıp uzaklaşabilmektedir. Böylece tek merkezlilik dağılmış, John Berger’den aktaracak olursak, resim sanatı bu sanatın gerçeklik duygusuna ulaşabilmek için kübizimde çok merkezli bakış açısını getirmiştir.⁴⁴¹ İmgeler eskiden olduğu gibi hakiki, biricik değildir, yani, belirli bir mekanda ya da zamanda tanımlanmak zorunda değildirler. “Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı.”⁴⁴² diyerek John Berger bu olgunun sanattaki temelini çok iyi bir şekilde özetlemiştir. Böylece yeniden canlandırma, “imgenin çok değişik amaç için kullanılmasını, yeniden canlandırılan imgenin, özgün yapının tersine, bütün bu amaçların hepsine uyabilmesini sağlamak ya da bunu kaçınılmaz kılmak demek”⁴⁴³ anlamına gelmiş oldu. Bu da estetik çözümlenin seri üretimin yansımalarıyla etkileşiminden kaynaklanan bir sonucuydu.

Günümüzde bu kültür yerleşiklik kazanmış, aşırı boyutlarıyla birlikte rasyonelleşmiştir. Reklamın etrafımızı çevreleyen gerçekliği artık kanıksanan bir olgudur.

⁴⁴⁰ Benjamin, s.54

⁴⁴¹ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2002, s.17-18

⁴⁴² Berger, s.19

⁴⁴³ Berger, s.25

Bu sebeple reklamlar doğrudan bilinçaltına seslenmektedir. “Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir.”⁴⁴⁴

“Reklam imgeleri uzak bir istasyona doğru koşan hızlı trenler gibi durmaksızın önümüzden geçiyormuş izlenimi bırakır. Biz dururuz; onlar hareket eder – gazete atılincaya, televizyon programı bitinceye ya da reklam afişinin üstüne yenisi yapıştırılincaya dek böylece sürer gider bu.”⁴⁴⁵

Bu sürekli imgeler yığını o dereceye varmıştır ki bilinçaltı belleğin temel parçasını oluşturacak şekilde genişlemişlerdir. Yeni Sinema içindeki genç kuşak, post-modern dünyanın darbeler-sonrası kuşakları için rüyaları, hayalleri ve umutları sinsice ele geçiren bir temel itki haline gelmiştir bu yeni imgeler dünyası. Reklamlar ya da imge bombardımanı, tüketim kültürü içerisinde “imgelerdeki gerçek nesneyi ele geçirebileceği duygusunu alıcıya vermek için büyük ölçüde dokunabilirlik” yaratırlar. “(...) Alıcıda uyanan, bu imgelere nerdeyse dokunuvarecekmiş duygusu, ona gerçek nesneyi ele geçirebileceğini ya da gerçekten ele geçirdiğini düşündürür.”⁴⁴⁶ Ama bu reklamın mantığına aykırıdır, çünkü o kendisini “son tatmini” sürekli bir gelecek zamana ertelemek üzerine yapılandırmıştır. Bu sebeple Debord’a göre, metalar önce “eşi benzeri olmayan” olarak sunulurlar. Ancak süreç mantıksal sonuçlarına vardığında, yani bu nesnelere herkesin evine girdiğinde “bayağılaşırlar”.⁴⁴⁷ Ancak bu bayağılaşma zihinsel veya duygusal bir süreci tetiklemez çünkü reklamlarda yaşlanmak kesinlikle yasaktır, hayat tüketmeye devam etmek için çok uzundur, imajlar böylelikle nesnelere kurduğumuz zihinsel ve duygusal ilişkileri paralize etmeye başlar. Debord’a göre, ölümün imajlar dünyasındaki yokluğu aslında yaşamın yokluğuyla özdeştir.⁴⁴⁸

Çağımız insanının bilinci parçalanmıştır, orada tek bir gerçeklik, nesnel doğrular yoktur. Onun için ahlak-iyi, bilim-doğru ve estetik-güzel kategorileri belirsizleşmiştir, bulanıklaşmıştır. Çünkü yeni imge kültüründe insanın reel yaşamı sentetik bir makine parçasına dönüşmüştür, üretilmiş, duygudan arındırılmış, bütünlükten yoksun bırakılmıştır, sonsuz uzayda zavallı bir zerreye indirgenmiştir. İnsanların bu gerçeklikle karşılaşmasının yarattığı etkiyi tiyatro oyuncusunun sinema oyuncusuyla olan farkı anlatmaktadır. Tiyatro oyuncusu seyirci ile bulunduğu gerçek zamanda, o anda oynar ve seyirciler ona gözleriyle dokunabilmektedir. Ayrıca oyuncu için rol gerçek zamanda bir bütünlük taşımaktadır.

⁴⁴⁴ Berger, s.129

⁴⁴⁵ Berger, s.130

⁴⁴⁶ Berger, s.141

⁴⁴⁷ Debord, s. 68

⁴⁴⁸ Debord, s.132

Örneğin oyunun başlama ve perdelerin kapanma süresi boyunca sahnede olan bir rolü canlandıran oyuncunun sahnedeki varlığı ile sinema perdesindeki varlığı bütünüyle farklıdır. Sinemada oyuncu paramparça edilmiş bir bedenden başka bir şey değildir. Önce belinden kesilmiş bir şekilde, sonra sevgilisine çiçek veren elleri ile onu öpen dudaklardan ibarettir sinema oyuncusunun mekanik üretim sürecindeki varlığı. Kuleşov'un bilinen deneyi -iki oyuncuyu farklı mekanlarda çekerek birbirine yürüyor duygusu yarattığı deney- bu sentetik gerçekliğin oldukça çarpıcı bir ifadesidir. Örneğin Derviş Zaim'in Nokta filminin yapmaya çalıştığı "tek planda çekilmiş hissi yaratmak" benzeri çabalar, formel olarak kalmak ve bu sanatın mekanik yapısından kaçamamakla yazgılıdır. Çünkü gerçek zamanda tek planda çekilmiş de olsa oyuncu kendisini izleyen bir seyirciden yoksundur; mekanik bir araca göre oynamak zorundadır. Tiyatro sahnesinin seyirciye sırtını dönmemeye çalışan oyuncusunun, kameraya göre mizansındaki yerini almaya çalışmaktan başka çaresi yoktur. Ve o, kameranın kayıt esnasındaki tıktısından, yönetmenin ya da rejinin yönergelerinden başka hiçbir sessel tepki alamayacak ve kendisini kaydeden onlarca kişilik ekibin gölgesi üzerine vurmaya devam edecek, burnunun dibinde sesçinin tuttuğu 'boom mikrofön' sallanmaya devam edecektir. Bu yabancılaşma hali modern insanın günlük yaşamda takınmak zorunda kaldığı tutumlar bütününe benzemektedir. Ortaya çıkan inorganik insandır. Dolayısıyla estetiğin çözülmesi sinemanın doğasında vardır. Ancak sinema tarihi modernizmin büyük örnekleri, "büyük anlatı"larla doludur. Bu oynama ve yaşama arasındaki gerilim genç kuşak sinemacılar da önemli bir problematik haline gelecektir.

Estetiğin kendi içindeki gelişimi ve çatışmaları estetik çözülmenin diğer gündemini oluşturur. Estetiğin çözülmesi olgusu tarihsel olarak Dada'ya kadar geri götürebilecek bir süreci ifade eder. Avant-garde hareketler de 1. Dünya Savaşı öncesi ve sırasında ortaya çıktığında Dada'nın entelektüel yıkıcılığı bu hareketler içerisinde de görülmektedir. Teknoloji, ilerleme ve hız gibi modernliğin görünümüne hayranlığın bir ifadesi olan ve İtalya'da faşizmle Sovyetler Birliği'nde komünizmle kaynaşacak olan Fütürizm ve tam tersi bir bakışla sanayi toplumunun yok ettiği bireyin yıkıntılarını, iç dünyasını ve kaybolmaya başlayan tinselliği sanatsal plastiğin ana konusu haline getirmeye çalışan ekspresyonizm, Dada yıkıcılığının ve protestosunun nüvelerini taşıyorlardı. Avant-garde hareketler, sanatın geleneksel kurallarını yıktı, gösterdikleri sanatsal tavırla topluma ve sanata öncülük etme misyonu taşıdılar ve kitleleri kışkırtmaya çalıştılar. Bunun için de yeni form ve biçim arayışına girdiler. Dada büyük oranda 1. Dünya Savaşı'ndan etkilenen, savaş karşıtı, anarşist bir akım olarak ortaya çıktı. Tarafsız bölge ilan edilen Zürih'te, Hugo Ball ile Emmy

Henings, 5 Şubat 1916 Spielgasse No:1'de Cabaret Voltaire'i kurdular. Burada öncelikle edebiyat gösterileri yapılıyor, Henings'in şarkılarına Ball piyanoyla eşlik ediyordu. Daha sonra Ball öncü sanatçıları bir mektupla davet etti. Tzara, Marcel ve Georges Janco, Richard Huelsenbeck Cabaret Voltaire'e gelerek Zürih Dada grubunun çekirdeğini oluşturdu. Bu sanatçılar, savaşın yarattığı yıkım atmosferinden de sanat piyasasından da, eleştirmen övgü ve sövgülerinden de bıkmış ve usanmışlardı. Bütün dünya, tarihte görülmedik bir şekilde savaş halindeydi ve umutsuzluk ve heyecanın, öfke ve tiksintinin aynı anda varolması bu anlamda tesadüf değildi. Ancak bir tek biçimden yoksun olan Dada için söylenebilecek en temel kök, yukarıdaki satırlarda özetlemeye çalıştığımız gerçeklik yitimi, imge enflasyonu ve meta fetişizminin geldiği boyutların ve en önemlisi yarattığı boşluk duygusunun doldurulması çabasıydı. Bunu da çağın mantığına uygun bir şekilde irrasyonel bir şekilde yaptılar, tavırları modernist projenin çöküşünü, Aydınlanma değerlerinin yok oluşunu ve yozlaştırılmasını derin bir öfke ve bulantı duygusuyla karşıladıklarını ve ancak bir protesto niteliğiyle ve daha çok etik bir tutum olarak buna cevap verdiklerini göstermektedir. Dada'nın konjonktürel bir ruh hali olarak ortaya çıktığının en önemli göstergelerinden biri farklı coğrafyalarda, birbirlerinden habersiz ya da iletişim halinde ateşli savunucular bulabilmesi ve birkaç yıl içinde yok olması ve bazı sanatçıların gerçeküstücülüğe kaymasıdır. Duchamp Dada'nın Amerika'daki ayağını oluşturan sanatçılardan biridir. Fotoğrafçı Alfred Stieglitz ABD'de genel olarak modern sanatın ve özel olarak da Dada'nın öncüsü olmuştu. Camera Work ve 291 dergilerinde modern sanatı ve sanatçıları bir araya getirmeye çalışıyordu. "Armony-Show" olarak bilinen New York'un Armony semtinde Lexington Ave'de yapılan "International Exhibition of Modern Art" sergisinde Avrupa Avant-garde'ını habersiz izleyicilere tanıttı. Duchamp ilk bu sergide sansasyon yarattı (Merdivenden İnen Çıplak) ve Duchamp'ın parlak kariyeri de başlamış oldu.⁴⁴⁹

"Duchamp, sanatın genelde atmasyon olduğunu açıklayarak bir adım daha ileri gitti ve ilk A-sanat ürünü'nü, bir bisikletin tekerleğini bir mutfak sandalyesine monte ederek "Ready-Made" (hazır yapım) olarak sergiledi. Bunu bir kömür küreği, bir şişe kurutucusu ve nihayet bir pisuar izledi."⁴⁵⁰

2. Savaş sonrası dönemde ABD'nin kapitalist bloğun lideri olarak ortaya çıkmasıyla paralel bir biçimde New York modern sanatın merkezi haline gelmiş, Dada'nın yıkıcı tavrı

⁴⁴⁹ Michel Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", İçinde **Modernizm Serüveni**, Haz: Enis Batur, İstanbul: YKY, 1997, s.310

⁴⁵⁰ Hans Richter, **Dada 1916-1966**, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: Birey Yayınları, 1993, s.32

yerini Pop Art'ın kabullenişine ve övücülüğüne, yeni ikonoklastığına bırakmıştır. Avrupa kaynaklı (hatta Paris) izmleri zayıflatmış, Pop Art terimi böylece Amerikanvari biçimde ortaya çıkmıştır. Pop Art sanatçıları Dada'nın aksine dağınık bir yapı göstermektedir, birlikte hareket etmek yerine bireysel çalışmalarıyla tanınmaktadırlar. Hains ve Villegle yırtık afişlerini 1949'da sunar, Yves Klein 1946'da ilk monokrom pastel denemelerini gerçekleştirir, Tinguely yine bu yıllarda ilk hareket araştırmalarına girişir. Ancak bu akımın bir bütün haline gelişi ve tanınmışlık kazanması 1960'lı yıllara denk gelir.⁴⁵¹

Pop Art modern olan, kentsel olan, endüstriyel olan, tüm “yeni” görünümüleri sanatın asıl malzemesi haline getirdi. Parlak, canlı renkleri, ışıltılı bir dünyanın ironiyle karışık duygusunu resimledi. Elbette savaş sonrası refah toplumu ve tüketim kültürünün bağlamından beslendi. Refah ve tüketim bu akımın aynı zamanda malzemesi haline geldi.

“Dada'nın bir örnek biçimsel karakteristikleri yoktu, ama onun yeni bir sanat etiği vardı ve bundan aslında beklenmedik bir şekilde yeni ifade biçimleri oluştu.”⁴⁵² Dada bu sebeple bir tarihsel avant-garde hareket olmakla birlikte (hatta daha çok) bir protesto niteliğindedir, biçimsel ilkesizlik ilkesini harekete geçirmek için otomatizmi sürrealizmden çok önce kullanmışlardır. Amaçları sansasyon yaratmak, rahatsız etmektir. İzleyicilerine bol bol küfürler edilir, sanat eserinden çok bir şamar olması için tasarlanmış bir “şeyler”den bahsedilebilir. Dada grubunun üyelerinden biri olan Richter anılarıyla desteklediği tanıtım kitabında tüm bu unsurları açıklıkla vurgular:

“Arp, Tzara ve gruba yeni katılmış olan doktor Walter Serner (küçük nihilist bir dergi olan “Sirius”u yayınlıyordu) Cafe de la Terrasse'da oturdular ve eş zamanlı okuma için bir şiir serisi olan “Timsah Kuaförü ve gezinti bastonunun hiperbolü”nü yazdılar. Bu kompozisyonda her biri otomatik olarak bir cümle yazıyor, sonra bir diğeri tamamen bağımsız olarak devam ettiriyordu. Bu, otomatik şiir yazımının ilk denemesiydi.”⁴⁵³

“Bütün yasaları içinde barındıran ve tıpkı ilk neden gibi kavranamaz olan, içinden yaşamın yükseldiği rastlantı yasası ancak bilinmeyene tam bir adanmayla yaşanabilir. İddia ediyorum ki bu yasaya her kim uyarsa saf yaşamı yaratır”⁴⁵⁴ diyordu bir notunda Hans Arp. Rastlantı ve belirsizlik ilkesinin yanında saldırganlık ve şiddet de Dada'yı belirleyen önemli faktörlerden biriydi. Galeri Dada'da izleyicilerin nasıl gezdirildiğini şöyle anlatır Richter:

⁴⁵¹ Pierre Restany, “Pop Art”, İçinde **Modernizm Serüveni**, s.347

⁴⁵² Richter, s.10

⁴⁵³ Richter, s.19-20

⁴⁵⁴ Richter, s.27

“Resimlerin değeri hakkında bilgi vermekle kalmayıp, her fırsatta bol küfür de edildiği sergi gezdirimleri düzenledik.”⁴⁵⁵ Son olarak yine Richter’den alacak olursak bütün bu yıkıcı işlerinde “kurallardan önce ve sonra yazılanlardan her türlü satış kaygısından ve eleştirmen övgüsünden azade olma duygusu”⁴⁵⁶ hakimdi. Tüm Dada akımı içerisinde sadece iki biçimde ayırım gözetilebilir: bu rastlantıcılar ve sanatın sonunu getirmek isteyen biçim öldürücüler ile rastlantıyı ve anarşizmi yine de son kertede bir sanat yapıtı ortaya koyma biçimiyle sonuçlayarak Apolloncu formun içine girenler.

“Zürih grubu Arp’ın sözünü ettiği “cennetle Cehennem arasındaki dengeyi” kurmaya, yani sanat ve anti-sanatı yeni bir yaşantının parçası olarak birleştirmeye çalışıyorlardı. Buna karşın New York grubu, sanatla olan bağını radikal bir biçimde koparmıştı. Sanatın etik ve estetik değerlerini yadsıyan bu ters yön Ball’ın dindarca arama yönünün yalnızca karşı kutbuydu. New York Dada’da sanata bir son düşünölmüş ve o, hiç’te halledilmiştir. Eğer Man Ray bugüne kadar ve Picabia yaşamının 1934’te sona ermesine kadar yine de sanat objeleri yaratılırsa bu, her şeyden önce, Kartezyen mantığa rağmen insanın yaratma gücünü “yüzeyde görünenin altında” sürdürdüğünü kanıtlar. Bu anlamda mutlak son verme yeni bir biçim vermenin başlangıcı olarak görölebilir.”⁴⁵⁷

Ancak biçimsel özelliklerden çok daha başka bir boyutta gerçekleşmektedir. Dada’ya dair farklı “ortak noktalar” çıkarılabilir ancak anarşizan tavrın arkasında güçlü bir ahlaki duruş görmezden gelinirse kaçınılmaz olarak eksikli bir tanım gerçekleştirilecektir.

“Salt sanatçının seçimiyle sanat nesnesi yüceliğine yükseltilmiş gündelik nesnelere olan ve bir gün ready-mades adı altında sergilemiş olduğu ilk hazır nesnelere karşısında da hayretlere de düşölüyordu. Duchamp’ın bütün çabası, şövalede gerçekleştirilen resmin istilacı saygınlığına son verme, bunun “terebentin zehirlenmesi” adını verdiği yıkıcı etkilerinden ve tablo tacirlerinin yönettiği tecimsel yolların zorbalığından kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Bunun için de yasalarını belirlediği yeni “sanat”ı rastlantının emrine bırakıyordu.”⁴⁵⁸

Duchamp bir Dada sergisine Richard Mutt takma ismini kullanarak ters çevrilmiş bir pisuardan başka bir şey olmayan “Çeşme” adlı ready-made’ini gönderir. Çeşme ahlak dışı ve bayağı bulunur. Duchamp bunun üzerine bir yazı yazar:

⁴⁵⁵ Richter, s.21

⁴⁵⁶ Richter, s.26

⁴⁵⁷ Richter, s.34-35

⁴⁵⁸ Sanouillet, s.311

“Mr. Mutt’un Çeşme’si ahlak dışı değildir. Bu saçmadır, kaldı ki bir küvet ahlak dışı olamaz. Bu tesisatçıların vitrininde her gün görülebilecek bir eşyadır. Mr. Mutt’un çeşmeyi kendi elleriyle imal etmiş olup olmamasının hiç önemi yoktur. Onu seçmiş’tir o. Gündelik hayattan bir nesneyi almış, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısı altında, *kullanım değeri* ortadan kaybolacak bir şekilde sunmuştur. Bu nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.”⁴⁵⁹

Amaç bir günlük kullanım nesnesini mevcut bağlamından kopararak hem değişim değerinden hem de kullanım değerinde kurtararak sanat eseri haline getirmek ve endstriyel topluma ve onun ahlaki tutumlarına, tabularına ve kültürüne saldırmaktır. Benjamin’e göre, Dadacıların hedefi, kullandıkları malzemeyi aşağılayarak vb., ticari değere karşı direnmektir. Bu sebeple yaratıların atmosferini acımasız biçimde yıktıklarını düşünüyordu.

“Böylece, bu yaratıların üstüne üretimin araçlarıyla bir yeniden-üretim utanç damgası basılmış olur. (...) bir yoğunlaşmaya, tutum almaya gidebilmek, olanaksızdır. Burjuvanın yozlaşma sürecinde toplumdışı bir akıma dönüşmüş olan derin düşünme eyleminin karşısına, toplumsal tutumun bir değişkesi niteliğiyle düşüncelerin dağıtılması eylemi çıkar.”⁴⁶⁰

Dada, bir direnme hareketidir, saldırarak direnişi organize ederler ve bunu güçlü bir ahlaki çerçeve içinde gerçekleştirirler. Bu sebeplerle örneğin, Dada kelimesinin ne anlama geldiği ya da ne zaman ortaya atıldığıyla ilgili tartışmayla sınırsızca alay ederler çünkü onları ilgilendiren bir okul olmak, bir form yaratmak ya da topluma öncülük etmek vb. değildir. Sadece mevcut hakikat, nesne, gerçeklik, imge yok oluşundan memnun değildir ve giderek holograma dönüşmüş bir fantazmagori içinde rasyonel yaşamına devam eden kitleyi şoke etmek isterler.

“Para, tüm aileler onun önünde diz çökerler. Yaşasın para! -Çok yaşasın! Parası olan adam, saygıdeğer bir adamdır. Saygınlık satılabilir veya satın alınabilir. -göt gibi. Göt yaşamı pommes frites gibi temsil etmektedir ve siz hepimiz bu ciddiyetinizle tezek gibi kokuyorsunuz. Dada’ya gelince o kokmaz; o bir anlam taşımaz, hiçbir anlam taşımaz. Dada sizin umutlarınız gibidir: hiç / cennetiniz gibidir: hiç / putlarınız gibidir: hiç / politik önderleriniz gibidir: hiç / kahramanlarınız gibidir: hiç / dinleriniz gibidir: hiç / ıslık çalın, haykırın, dişlerimi kırın / -ya sonra? Aptal öküzlere olduğunuzu her zaman söyleyeceğim. Ben ve arkadaşlarım üç ay içinde resimlerimizi size birkaç franka satacağız.”⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Sanouillet, s:313

⁴⁶⁰ Benjamin, s.74

⁴⁶¹ Francis Picabia, **Manifeste Cannibale Dada**, İçinde Richter, s.68-70

Pop Art'a baktığımızda durum köklü bir biçimde değişmiştir: Dada taktikleri refah toplumunun yansıması olarak, endüstriyel toplumun savunusu ve övgüsüne dönüşmüştür Zaman ve mekan bağlamından koparılıp eserler bir sergide birleştirilse izleyiciler muhtemelen bir tutarlılık göreceklerdir, ancak asıl belirleyici olan son kertede alınan bu ahlaki tutumdur. Ancak bu ayırım konusunda bir belirsizlik vardır. Richard Hamilton'un yaptığı gibi fetiş nesnelere üreten pop-artçılar Nesrin Kale'nin yorumuyla, "çağdaş insanın gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesi" olarak tanımlanabilecek kadar masum ve nesnel bir yorum mu vardır ortada? Nesrin Kale'ye göre bu eleştirel, başkaldırısız ve özgün bir marjinalite'dir.⁴⁶² Taschen'in yayınladığı Pop Art kitabında da benzer görüşlere yer verilmiştir: "Bir reklamın içindeki biçim ve içerik uyumu sanatçılar tarafından ters çevrilmiş ve yabancılaştırılmıştır."⁴⁶³

"...Amerika'yı sanatımda yansıttığımı duyumsuyorum. Ben toplumsal bir eleştirmen değilim. Yalnızca bu resimleri resmettim. Çünkü en iyi bildiğim şey bu nesnelereydi. Bütün Cola'lar aynıdır. Cola'yı Liz Taylor da biliyor, Başkan'da, sokaktaki ayyaş da, siz de biliyorsunuz. Cola demokrasinin görüntüsüdür. Ben yalnızca sözcüklerin yapısını okuyorum. (...) Bir makine olmayı istediğim için böyle resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasıdır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor. Gelecekte herkes on beş dakika içinde ünlü olabilecek, Eğer Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerinin yüzeyine, filmlerine ve bana bakın. İşte ben, ardında hiçbir şey yok."⁴⁶⁴

Bir Dada olan Richter Pop Art için şunları söyler:

"Elli yıl geçti. İkinci ve üçüncü kuşak bizim bıraktığımız masada zengin bir dada ziyafetine oturdu. Aşağılanmış ve yadsınmış otuz yıl boyunca isminden söz edilmemiş bir sanat akımının, yarım yüzyıl sonra, bizim ağarmış deneyimlerimizi bizim bile beklemediğimiz bir anlamda canlandıran şiddetli bir salgın ortaya çıkartabilmiş olması nadir bir durumdur. Neo-Dada teknik-endüstriyel uygarlığımızın ve onun yansımasının bir sonucudur. Pop-art gerçekten bizim toplumumuzun ideolojisidir. Onun maskesini düşürmenin değil."⁴⁶⁵

Ortada varolanın bir ironisi, yabancılaştırılması ya da ters yüz edilmesi değil reklam dilinin açıkça yeniden üretilmesi söz konusudur, üstelik bunu şiddetle yüklü bir biçimde, bütün gösterge sistemlerini iflasa sürükleyecek bir biçimde yaparlar. Ortada bir imge yoktur, yansıtılan, temsil edilen bir şey yoktur, tam da Warhol'un kendisi için dediği gibi "işte, orada,

⁴⁶² Nesrin Kale, "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", **Doğu-Batı**, Üç Aylık Düşünce Dergisi, Ankara: Felsefe Sanat ve Kültür Yay., Sayı:19, 2002, s.42

⁴⁶³ Tilman Osterwold, **Pop Art**, Taschen, Köln 2003, s. 17

⁴⁶⁴ Kale, s.42

⁴⁶⁵ Richter, s.60

ardında hiçbir şey yok.” Ortada imgeler değil ürünün kendisi olunca ve Dada’nın tarihsel olarak kurduğu bağ, etik duruşu ve saldırgan protestosu erimiş, estetik de yerini hayatın kendisine, her şeyin bayağı bir şekilde sanat düzeyine çıkabildiği bir yeni evreye bırakmıştır.

Ranciere’e göre sanatı tanımlama rejimi olarak estetik kendi içinde bir politika ya da metapolitikadır. Çünkü Estetik kelimesi bundan iki yüzyıl önce sıradan hayatın imgeleri ve kullanım nesnelere “her şey mübah” mantığıyla sanata buyur etmiş ve sanatın formlarını yeni bir hayatın formlarına da dönüştürmek istemiştir.⁴⁶⁶ Hayat ve sanat arasındaki, oyun ve oyun-olmayan, gerçek ve sanal arasındaki bu etkileşim estetik belirsizliğin kaynağı olmuştur. Bununla birlikte “estetik huzursuzluk” yeni düzensizliğin düşüncesidir. “Bu düzensizlik yalnızca konuların ve alımlayıcı kitlelerin birbirine karışmasından ibaret değildir. Sanat eserlerinin, artık suretlerini sabitledikleri, büyüklüklerine methiye düzdükleri ısmarlayıcılarına gönderme yapmamalarıdır.”⁴⁶⁷

Estetik çözülmeyi ya da krizi açıklamak için Ranciere, üç sanat rejimini açıklamaya girişir: Birinci sanat rejimi “etik imgeler rejimi”dir ve kökeninde tanrıların imgelerinin yapılması arzusu ve pratiklerine dayanan, sanat değil bireylerin ve topluluğun varoluş tarzları üzerinde bulunan yargının imgeleri vardır. İkincisi taklitler kategorisine sokulan tanrı ve prens heykellerindeki gerçekçi görünümle ilgilenen “temsili sanat rejimi”dir. Sonuncusu, tanrısallık fikri ya da temsil kanonlarıyla uyumla ilgilenmeyen; özgür bir sensoriuma’ya ait, yani yapma kipleri içinde bir farka değil bir varoluş ayırımına işaret eden, “özgür bir görünüm”, belirli bir duyuşsal alımlama biçimine, aidiyete dayanan “estetik sanat rejimi”dir.⁴⁶⁸ “Hem görünüm ile gerçeklik arasındaki, hem de madde ile form, etkinlik ile edilginlik, anlama ile duyarlılık arasındaki alışıldık bağlantıları askıya alan özgül bir deneyimdir.”⁴⁶⁹

“En basit tanımıyla oyun, kendinden başka amacı olmayan, şeyler ya da kişiler üzerinde güç uygulamayı hedeflemeyen etkinliktir. Oyunun bu geleneksel anlamı Kant’ın estetik deneyim çözümlenmesinde sistemleştirilmiştir. Buna göre, estetik deneyimin özelliği, hem duyulur verileri kendi kategorilerine göre belirleyen anlama yetisinin biliş gücünün askıya alınması, hem de, buna bağlı olarak, duyarlılık yetisinin arzu nesnelere dayatan gücünün askıya alınmasıdır.”⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Jacques Ranciere, **Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika**, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yay., 2012, s:20

⁴⁶⁷ Ranciere, s:18

⁴⁶⁸ Ranciere, s:32-33

⁴⁶⁹ Ranciere, s:34

⁴⁷⁰ Ranciere, s:34

Ranciere'e göre, çağdaş sanatın içinde bulunduğu huzursuzluk döneminin "siyaseti" bir paradoksla belirlenir: sanat aynı zamanda sanat olmayan olduğu için ve bu yüzden sanat haline gelir. Sanat ayrı bir gerçeklik olmaktan çok yaşamın kendisine dönüşmüş, bir yaşam biçimi haline gelmiştir.⁴⁷¹ Böylelikle oyun ve gerçek, sanat ve hayat arasındaki sınırlar da muğlaklaşır.

Günümüzde estetik özerk, saf, ikirciksiz ve bağımsız niteliğini bütünüyle yitirmiştir. Jimenez'e göre, Kant'ın "çıkarcı gözetmeyen doyum" ve "ereksiz ereklilik" gibi kavramları saf ütopyalara dönüşmüştür. Günümüz medya çağında Rosseaucu anlamda "saf doğa" olmadığı gibi, sanat haz alma, kültür siyaseti, zaman geçirme vb. gibi bir çok çıkarcı ister istemez hizmet eder.⁴⁷²

Baudrillard'a göre sanatın her yerde çoğalmasına, sanat üzerine söylemin artmasına karşın sanatın ruhu yok olmuştur. "Ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk var artık." Ve sanat alanında hiçbir akım, eğilim de birbirine karşıt değildir, hepsi "tam bir farksızlık içinde", "aynı kültür alanında" bir arada bulunabiliyorlar ve bizler de "derin bir umursamazlık uyandırdıklarından" onları aynı anda benimseyebiliyoruz. Baudrillard'a göre sanatta bir tıkanma vardır. "Nerede bir tıkanma [statis] varsa orada metastaz [çoğalma, yayılma] vardır." Baudrillard'a göre, dünyanın estetikleştirilmesine varan bu metastaz en sıradan veya en müstehcen şeylerin bile estetikleştiği, kültürelleştiği, müzeliğe hale geldiği bir durum yaratmıştır. Üstelik ürettiğimiz görüntülerin ardında görülebilecek hiçbir şey yoktur. "Tek hissedilen her birinin ardında bir şeyin yok olmuş olduğudur."⁴⁷³

Kültürün sanat teriminin yerine geçmeye başlaması olgusuna dikkat çeker Jimenez. Ürünlerinin tüketimi ve dağıtımının genişlemesi, teknolojik ve iletişimci yöntemlerin bolluğu ile sanat giderek daha fazla kültürel iletişimin sıradan ilişkilerinin alanı içine, bir alt başlık olarak girmektedir. Geleneksel sanat görüşü ortadan silinmektedir.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Ranciere, s:40

⁴⁷² Marc Jimenez, **Estetik Nedir?**, Çev: Aytekin Karaçoban, İstanbul: Doruk Yay., 2008, s:109

⁴⁷³ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Çev: Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yay., 2010, s:19-22

⁴⁷⁴ Jimenez, s:291

3.4. “YENİ SİNEMADA” GENÇ KUŞAK

3.4.1. Sonbahar ve Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper)

Sonbahar (2008)

Yönetmen:Özcan Alper

Yapımcı:F. Serkan Acar

Senaryo:Özcan Alper

Oyuncular:Serkan Keskin , Onur Saylak , Megi Kobaladze , Gizem Çopur , Raife Yenigül

Görüntü Yön. : Feza Çaldıran

Kurgu: Thomas Balkenhol

Süre:99 Dak.

Gelecek Uzun Sürer (2011)

Yönetmen:Özcan Alper

Yapımcı:Ersin çelik , Soner Alper

Senaryo:Özcan Alper

Oyuncular:Gaye Gürsel , Osman Karakoç , Durukan Ordu , Sarkis Seropyan

Görüntü Yön.: Feza Çaldıran, Tolunay Türköz

Kurgu: Umut Sakallıoğlu, Özcan Alper, Ayhan Ergürel

Süre: 112’

Sonbahar Özcan Alper’in ilk uzun metrajlı filmidir. Film Türkiye’de gerçekleşen en büyük devlet katliamlarından biri olan 1999 Aralık ayındaki “Hayata Dönüş” operasyonlarını ve Sovyetler Birliği’nin çözülüşü tarihsel koşullarını arka plana alarak devrimci bir gencin ömrünün son günlerine sessizce tanıklık eder. Sonbahar, gerçek arşiv görüntüleriyle açılır: namlusunu koğuşlara çevirmiş, siper almış bir askerin yanında mahkumlara “Yaşamak güzeldir” diye seslenen bir askerin yanındayız. Devrimciler “Kahrolsun faşist diktatörlük!” sloganları atar. Görüntü gücünü yaşanmışlığından ve daha önemlisi bu megafondan söylenenlerle belki birkaç dakika sonra yaşanacak olanları bilmemiz arasındaki korkunç açıdan almaktadır. Katliamın şiddetli gerçekliğini hafızaların derinliklerinden ortaya çıkarır ve sonrasında gelecek uzun kurmaca bölümlerin gerçeklik etkisini de güçlendirerek onu bu belgesel görüntünün aurasıyla sarar.

Kurmaca bölüm, Yusuf'un hapisshanededen tahliye edilişiyile başlar. Af yasasına başvurmuyarak F tipleri için direnmeye devam eden Yusuf, ciğerlerinin iflas etmesi sebebiyle, ölümünü beklemesi için zorunlu tahliye edilir ve memleketi Hopa'ya gider. On yıl boyunca içeride, sürekli mücadeleyle geçen bir gençliğin ardından sessizce köyüne yerleşir. Hem gördüğü baskı ve şiddetin zihinsel ve fiziksel etkilerine tanık oluruz hem de on yıl boyunca iktidarın F tiplerine karşı mücadele eden insanları nasıl toplumdan yalıtıldığını, bu yalıtılmışlığın nasıl toplumsal bir baskıya dönüştüğünü görürüz. Yusuf kendi köyüne, annesinin yanına gittiği için tanınmışlığın etkisi baskıyı yumuşatır: örneğin dolmuşta bir köylüsü Yusuf'u tanıyamaz ve on yıldır cezaevinde olmasına şaşırır. Yine Yusuf'un dönüşü için yapılan ilk toplu ziyarette F tipleri hakkında sorulan sorulardan bunalan Yusuf'u çocukluk arkadaşı Mikail kurtarır. Çarşıya yapılacak başka bir yolculuk için dolmuş beklerken köylülerin yaptığı tartışmaya Yusuf'un işkencenin psikolojik etkileri sebebiyle katılamaması oradaki köylüler tarafından anlaşılmaz. Ancak bu baskı örneğin yaylaya yapılan yolculuk sırasında dolmuşa alınan köylünün "anarşik olaylara karışan uşak değil mi bu?" deyişinde tamamen çözülür; yadırgayıcı, ötekileştirici ya da anlama çabasından uzak değildir. Aynı şekilde okuldan gelen komşu çocuğunun "sen bu kadar zamandır neredeydin?" sorusuna duraksayarak cevap verir Yusuf. Ancak çocuğun saflıkla "ceza evi çok uzak mı?" diye sorması ve sonrasında çakan şimşekle birlikte gülümseyişleri havayı yumuşatır. Dolayısıyla yönetmen kendisi de Hopalı olmasına karşın ne insanların tamamıyla kayırır ne de baskıyı aşırılaştırarak karikatürize eder. Bu karikatürize edilmiş baskı biçimlerinin en güzel örnekleri 12 Eylül filmlerinde görülür. Hapishanededen çıkan devrimci sürekli bir biçimde çevresinin baskısı altında kalır: bir şekilde iktidarın sözcüleri haline gelmiş bu çevre psikolojik işkenceyi sürdürürler. Sonbahar'da "geçmişte kaldı" baskısı Eka'nın "Biliyor musun sen şimdiki zamanda yaşamıyor sanki? Rus romanlardan kaçmış gibisin." sözlerinde dile gelir. Ancak bu sözler düzen yalakası, geçmiş değerlerine yabancılaşmış ya da korkmuş, köşeye sinmiş bir insanın soğuk ve yadırgayan sözleri değildir; gülümsenerek söylenir. Böylece yönetmen hem tarihsel gerçekliğe (sosyalizm kaybetmiştir) nüfuz eder hem de onun sağ yorumlarından (yapacak bir şey yok) uzak durmak istemiştir. Bu filmlerde kahraman hiçbir zaman anlama çabasıyla karşılaşmaz ya da olağan hayatın bir parçası olarak normal yaşamına dönemez. Sonbahar'da ise Yusuf her iki türde baskıyla da karşılaşır: kendisinin neler yaşadığını merak eden, onu anlamaya çalışan köylüleriyle sohbet eder ve hayatın akışı içerisinde sivil yaşam onu sarıp sarmalayarak yabancılık durumunu toplumsal baskı anlamında ortadan kaldırır. Fakat kitapçıdan kitap alırken Eka'nın arkasında "bunların orospusu bile kültürlü oluyor" denilecek, Yusuf sesini çıkaramayacaktır. Mikail'in yayla evinde söyledikleri Yusuf'u

etkiler: “Eskiden bari, doğru ya da yanlış bir yaşama, bir sosyalizm ümidi vardı .mına koyayım. Şimdi onu da yaktılar, yıktılar .mına koyayım! Karıları şimdi gelip orospuluk yapıyor, erkekleri de fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor.” Kurt ulumalarına karışan bu sözler yine hafif, mizahi bir sonla yumuşatılır.

Dolayısıyla anlayış ve hoşgörü bir çeşit geniş aile olarak görülen köye, aileye ve mikro ölçekte anneye özgüdür. Çok daha büyük “dışarı” ise hem tarihsel hem de toplumsal “çözülüş”ün kodlarıyla okunmaktadır.

Yusuf bıraktığı gençliği, ait olduğu memleketi, geçmişiyile de yakınlık kurmak için çabalamaktadır. Etrafındaki imgelerle, objelerle ilişki kurmaya çalışır. Tulumu bulup tamir etmeye başlaması hem oldukça duygulu bir andır hem de filmin finaline izleyiciyi hazırlayacaktır. Çünkü Yusuf için tulum hem nostaljik bir imgedir, hem de kendisini ölüme götürecek olan akciğer hastalığı sebebiyle çalabilmesi mümkün olmayan bir müzik aletidir. Gençliği devletin baskılarıyla, işkenceyle geçmiş bir insanın biraz da sembolik bir anlamı olan tulumla özgürleşmesinin imkansızlığı trajediyi de güçlendirecek bir etki yaratacaktır.

Filmde çevre tipler neredeyse hiç yoktur. Yusuf çocukluk arkadaşı Mikail ve komşu çocuğu dışında kimseyle konuşmaz. Mikail okumamış, babasının işini devam ettirmiş, köyde sıkışıp kalmıştır. O da hayatını bir tür hapisanede geçirmiştir kendisine göre. Mikail Yusuf’u pavyona götürür, Yusuf orada Eka’yla tekrar karşılaşır.

Eka gece kaldıkları otele gelerek Yusuf’la birlikte olmak ister ancak Yusuf uzak durur. Karşılaşmalarının tarihsel de bir anlamı vardır. Eka’nın söyledikleri filmin kritik cümlelerindendir: “Peki, sen en güzel yıllarını sosyalizm istedin de hapiste yattın?” ve ekler, “sen delisin?” İki insanın neden o anda orada olduklarına dair bir bilgi verir. Tarih kurmacayla buluşur, onun içinde erir. Çünkü biri sosyalizmin çözülüşünden sonra fahişelik yapmaya başlamış çaresiz bir karakterdir. Diğeri çözülüş yıllarında devrimcilik yapmaya başlayıp tutuklanmış ve ömrünü sosyalizme adanmış bir karakterdir. Sırtlarını duvara dayayıp konuşurlar: biri sabaha kadar öksürür, diğeri pencere kenarında sigara içip düşünür. Aşık olurlar birbirlerine ancak birlikte olmaları imkansızdır; hem Yusuf hem Eka bilir bunu. Yusuf çarşıda Eka’yı tekrar gördüğünde saklanır. Ancak iki şey Yusuf’un hayata yeniden tutunmasını sağlar. Bunların ilki bir cenazeye katılmasıdır. Sahilde yürür, oynayan çocukları görür. Eka’nın yanına gider hemen. Sevişirler. Ertesi gün tekrar görür onu, fakat bu sefer işe çıkmıştır. Geleceğin bu kadar imkansızlıklarla kurulu olması, bir taraftan annenin kendisini evlendirmeyi düşünmesinin verdiği ıstırapla birleşerek dayanılmaz bir hal alır, Mikail’in

arabasını alıp sürmeye başlar. Belki Eka'ya doğru gidiyordur, arabasını durdurur ve yılların hıncıyla bağırır. İkincisi Çehov'un Vanya Dayı oyununun bir uyarlamasını izlemektedirler; Eka otelinde, Yusuf evinde: “-Çocuk, bilsen ne zor. –Ne yapalım Vanya Dayı? Yaşamak gerek. İstemesek de yaşayacağız Vanya Dayı. Önümüzde çok uzun günler, bolca akşamlar var. Alinyazımızın bütün sınavlarına sabırla katlanmaya çalışacağız. Başkaları için ekip biçeceğiz. Bugün de, elden ayaktan düştüğümüzde de dinlenmek bilmeden çalışacağız. Ecel saati gelip çatınca uysalca veda edeceğiz ve orada şöyle diyeceğiz. Dünyada acı çektik. Çok göz yaşı döktük, büyük üzüntüler yaşadık. Tanrı acıyacak bize. Ve ikimiz sevgili dayıcığım, yaşamaya başlayacağız. Parlak, güzel, sevimli bir hayatımız olacak. Buradaki mutsuzluklarımızı sevecenlikle, hoşgörülle hatırlayacak ve geçmişe gülümseyerek bakacağız.” Yusuf ertesi gün yine kendisini iskelede bulur. Eka da onun yanına gelir ve “keşke seninle her şeyi geride bırakıp uzun bir yolculuğa çıkabilseydik” der. Yusuf ikinci kez yaşama tutunmak için bir sebep bulmuştur, yeniden ümitlenir. Pasaport işlemleri için Mikail'e danışır, borç bulur. Eka ise vizesi bittiği için daha fazla kalamaz ve memleketine döner. Aslında ve belki de öylesine, bir anda söyleyiverdiği sözlere bütünüyle inanamaz. Yusuf kadar cesur da değildir. İkinci kez yıkılan Yusuf ruhuna eşlik eden devasa Karadeniz dalgaları eşliğinde tekrar iskeleye çıkar ve kısa bir zaman sonra tulum sahnesiyle birlikte ölür.

Filmin ana kurmaca bölümleri büyük dramatik anlarla kurulmuştur. Sadece yataktaki konuşma, birlikte Vanya Dayı izleme gibi bölümler değil, tulum ve nefes darlığı, açlık grevi ve yıllarca bir şey yiyemediğini söyleyen anne, ölüm ve annenin evlilik planları gibi dramı güçlendiren birçok durum vardır. Ancak kaçınılmaz sonun bilinci Yusuf'u bir tür sessiz bekleyişe zorlar. Ancak kurmacanın bu çatışmalı dramatik yapısı araya giren belgesel görüntülerle hem bozulur hem de desteklenir. Yusuf'un hayal dünyasında ve rüyalarında ortaya çıkan travmatik anıların ve korkuların, aynı zamanda belleğin derinliklerinden çıkarılan arzu ve tutkuların temsilleri belgesel görüntülerden derlenerek oluşturulmuştur. Hoş geldin ziyareti sırasında kalkmak için yürüyen misafirlerin ayaklarına odaklanan Yusuf rüyasında asker postallarını ve katliamı görür ve dehşetle uyanır. Öğrencilik yıllarına ait fotoğrafları gördüğünde eylemlerini, mücadele yıllarını ve direnişi görür. Behiç Aşçı'nın film çekimleri sırasında devam eden açlık grevinin gerçek görüntülerini izleyen Yusuf yine kabus görür. Film içinde Yusuf'un psikolojik gelişimine göre belirli aralıklarla dahil edilen bu belgesel görüntüler Sonbahar'ın yapısına dair önemli ipuçları vermektedir:

1) Çok kısa, müzik ve efektlerle desteklenmiş, vurucu ve etkileyici planlardan oluşmaktadır bu bölümler. Açılış sahnesinden bağımsız bir şekilde hem kabusların efektleri

hem de devrimci öğrencilik yılları rüyası müziğin, kurgunun olanaklarıyla zenginleştirilmiş, parlatılmıştır. Arşiv görüntülerden özenle seçilen bu planlar müzik ve efektlerle desteklenerek hem dramatik aksiyona eklenirler hem de kurmaca ve gerçeklik arasındaki mesafeyi kısaltırlar. Ortaya ne tam kurmaca ne de tam belgesel bir eklenti çıkar.

2) Birçok tanıklık, yaşanmışlık, belge ve röportajlara dayanan Yusuf'un kurmaca hikayesinin somut gerçekliği yönetmeni sürekli "arşiv görüntüleri" referans etmeye itmiştir. Gerçeklik yakıcıdır, acıdır ve etkileyicidir. Ancak Yusuf'un sessiz bekleyişinden doğan dram ve yönetmenin duygu sömürüsüne karşı dikkatli tutumu bu sarsıcı gerçekliği de tam anlamıyla vermesini engellemektedir. Bu sebeple de gerçek "referanslar" aralara girer. Babası ve ablasına yazdığı mektubun okunması dahi bu arşiv-belge gerçekliğinin ve yaratacağı etkinin kullanılması arzusunun bir parçasıdır.

3) Dolayısıyla üslupsal anlamda kurmaca ile belgesel arasında gidip gelen bir filmle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. İstenirse gerçekçi de denilebilir. Fakat belgelere ihtiyaç duyulmadan ya da belgelerle desteklenmeden de gerçekçi filmler çekilebilir.

4) Özcan Alper, karga, dalgalar ve sonbaharın iklimsel ve coğrafik manzaraları gibi doğal olguları daha sembolik anlatımlar için de kullanabilmektedir. Kurt ulumaları ya da karganın sürekli ölümü hatırlatan çığlıkları, rüzgarda savrulan yapraklar, ölümün yaklaştığı günlerde dağları kaplayan kar, adeta insan ruhuna eşlik eden Karadeniz bu betimci yaklaşımların bazılarıdır.

"Her daim düşlerinin peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocukları"ndan birinin son günlerine tanıklık ettiğimiz Sonbahar neden böylesi bir yapıya sahiptir ya da yönetmenin motivasyonu nedir? "Hayata Dönüş" operasyonu sırasında, TV ekranlarında haber olarak geçen devlet görevlilerinin düzenlediği her yanıyla aşık olan habere göre, alev silahlarıyla yanarak ölen ya da sakatlanan onlarca insan "eğer müdahale olursa içinizden birisi kendisini yaksın." diyen örgüt liderini dinlemişler.⁴⁷⁵ Benzer manipülasyon girişimleri yıllarca sürmüştür ve gerçeklik iktidarın çirkin yalanlarıyla kirletile kirletile kamu vicdanında hep belirsiz ve muğlak bir şey haline gelmiştir. Bu sebeple bu olayların etkileriyle yetişmiş yönetmenler için belgesel, gerçek arşivler, tanıklıklar hem değerlidir hem de bir yaratı motivasyonu olarak bu 'gerçeklik'leri filmlerine yerleştirmek isterler.

Yaratı sürecinin tamamına bu gerçekliğe sadık kalma dürtüsü egemendir.

⁴⁷⁵ Zahit Atam, Sonbahar'ın İzinde..., **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı:22, 2008-09, s.103 (103-109)

“Senaryo asıl olarak, beslendiğim, yetiştiğim ‘90’lı yılların, o politik sürecin de bir ürünü. (...) Sovyetlerin yıkılması filan; bütün o politik arkaplan, bir şekilde buna dair bir şeyler anlatma isteği uyandırıyor bende... O aralar Çamlıhemşin’e de gidip geliyordum, mekan filan bakmak için de... Bir de o ara, üniversitede birlikte okuyup ettiğimiz, sonra hapisaneye düşen, hapisanede o “Hayata Dönüş” operasyonu sırasında gerçekten çok kötü bir şekilde, bizden çok daha fazla bedeller ödeyen, çok yakın arkadaşlar da vardı ve onlarla görüştüğümde bunlara dair anlatmak istediğim şeyler de birikiyordu.”⁴⁷⁶

Senaryo yazımından, prodüksiyona, oyunculuk hazırlık sürecinden çekimlere, oradan kurguya varan bir gerçeklik arayışıdır bu ve sanatçının politik amaçlarıyla örtüşmektedir. Özcan Alper sanat ve politika arasında kurduğu bu bağı birçok yerde dile getirmiştir. “Sadece yaptığın filme insanlar bir hikaye olarak yaklaşıyorsa, o zaman ciddi bir sorun vardır, biz hayatı yansıtmak ve hayatı tartışmak istiyoruz.”⁴⁷⁷

Özcan Alper Gelecek Uzun Sürer’le yine 90’lı yıllar Türkiye’sini, bu sefer PKK ile girilen “düşük yoğunluklu savaş” sürecinde sayısı 17.000’e ulaşan faili meçhuller ve kayıpları tarihsel arka plana alarak Sumru ve Ahmet’in kesişen yollarını konu edinir.

Sumru, üç yıldır ağıtlarla ilgili araştırma yapan bir müzikologdur. Diyarbakır’a gider, ilk iş Diyarbakır’ın günlük yaşamından sesler toplamaktır. Burada korsan DVD satan Ahmet’le karşılaşır. Çalışmasına MEYA-DER’den (Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenlerle Yardımlaşma ve Derneği) yardım isteyerek başlar. Tanıkların anlattıkları korkunçtur: bir saat içerisinde boşaltılması istenen evden sadece yiyeceklerini çıkarabilen ve eşyalarıyla birlikte hayvanlarının da diri diri yanışını izleyen insanlar, panzerlerin arkasında sürüklenen insanları duymuş, kaybolan eşini ve çocuklarını arayan, “bunu asla unutmayacağız.” diyen, ölülerinin kemikleriyle bile teselli olabilecekken yalnız bırakılmış insanlarla karşılaşmıştır. Trajediye yaşamış yaşlı kadın bir ağıt okur, otel yolunda kulaklarında çınlar Sumru’nun. Ertesi gün tekrar şehir sesleri toplamaya çıkar. Öykü burada zayıflamaktadır. Bu sarsıcı tanıklıktan sonra, hiçbir şey olmamış gibi neşeyle çatılarda gezer, beyaz çarşafın ve yün eğiren kadınların arasından geçerek Diyarbakır gün batımına doğru ilerler. Aslında tanıkları dinlerken (hem video hem ses kaydı alır) neredeyse hiçbir tepki vermemiştir. İnsanın duydukları karşısında en azından tüylerinin ürpermesi gerekmez mi?

Ağıt çalışmasına tekrar döner. Ahmet’le yolları tekrar kesişir. Bir zamanlar benzer bir çalışma yürüten Ahmet kendisinden yardım isteyen Sumru’ya bozularak “demek sosyolojik

⁴⁷⁶ Özcan Alper ile Söyleşi, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı: 20-21, 2008, s.21 (17-26)

⁴⁷⁷ Özcan Alper’le Sonbahar Üzerine, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı:22, 2008-09, s. 113 (s.110-116)

araştırma konusu oldu ha, vay be!” der. Yardımcı olmaya çalışacağını söyleyerek masadan kalkar. Ahmet 90’lı yıllarda Dicle Üniversitesi’nde Felsefe okumuştur, fakat sert yıllardır, kimse doğru dürüst derslere girmemekte, vakti gelen dağa çıkmaktadır. O İstanbul’a gitmeyi, sonra annesinin yanına dönmeyi denemiştir. Fakat üniversitedeki sinema aşkı peşini bırakmamış yaşadığı acı dolu tecrübelerle karşın Diyarbakır Sinematek’ini sürdürmeye devam etmiştir. Tek izleyicisi Angelopoulos’un Ulis’in Bakışı’nı izlerken sıkıntıdan patlayan Kuto’dur. Ahmet’le birlikte Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi’ne giderler ve karman çorman hale gelmiş arşivin içinde gezinir dururlar. Ses ve video kayıtları öncekileri aratmaktadır. Önce bir ses 1992’de başlayan Kürt katliamlarından sonra faili meçhul tabirinin dile yerleştiğini söyler. Daha sonra, bu sefer tanıkların ağzından değil, yorumsuz arşiv görüntülerle, bir köy baskını ve götürülmek istenen bir insanın can havliyle direnen çamurlu ayaklarını izleriz.

Ahmet’le yapılan bu ilk çalışma birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı da verir. Sumru Hopalıdır, Hemşince konuşur. Annesi hala Hopa’dadır, babası ise 10 yıl önce ölmüştür. Ahmet üniversite yıllarını ve sinema ilgisini anlatır. Sabah buluşurlar; muhteşem manzaralar eşliğinde Sumru ses kaydı alır, Ahmet fotoğraf çeker. Sumru seslerle kurduğu özel ilişkiyi anlatır: Müziğe olan ilgisi, Yaşar Kemal’in ağıtlarıyla ve muhtemelen bir bildiri okuyan Harun’un sesiyle tanışmasını.

Bu sefer birlikte ikinci röportaja girerler. 1994’te koruculuğa karşı çıkan, silah istemeyen köylere yapılan baskınlar anlatılır. Elleri ve gözleri bağlanıp kafasına tek kurşun sıkılarak katledilenler, helikopterlerden atılanlar, yine ölülerinin peşinde yıllar geçiren insanlar. Ahmet sarsılır. Bir çocuğun malum Toros marka arabanın ardından koşuşunu görürüz. Ses kayıtları çok daha korkunçtur: korkudan PKK cesetlerini sahiplenmeyen köylülerin gözü önünde cesetlerin üzerinden panzerlerle geçilir, kepçelerle toplu mezarlara gömülür ya da benzinle yakılıp tabur çöplüğüne atılır. Köpeklerin yediği cesetlerden bahsedilir. İnsanın kanını donduran bu manzaralar karşısında yine karakterlerin tepkileri belirsiz ve mesafeli kalır.

Birlikte Sumru’nun daha önce tanıştığı Ermeni Antranik Amca’ya giderler. Antranik Amca 1915’deki sürgünde ölen abisi için annesinin yaktığı ağıtı dinletir. İsviçre’deki kızlarının yanına gidememesini aile mezarlarının burada oluşuna bağlar; haliyle devletin ölümlere pek saygılı davrandığı söylenememektedir.

Geçmişten gelen bütün bu trajediler, Ahmet'in hafızasının derinliklerindeki acı deneyimleri uyandırmıştır. Gerçeklikten en çok etkilenen de o olur. Tanıklara acı dolu bakışları, Arzunun Kanatları'ndaki o ünlü giriş sözlerini mırıldanması, Kuto'yu azarlayarak evden gitmesini ima edişi, Sumru'nun Hakkari'de kendisine eşlik etme teklifini reddetmesi ve evde eşyalarını dağıtışı. Aslında Sumru da Ahmet de yaşanan gerçekliğin korkunç sıradanlığı içinde paralize olmuşlardır. Bu atıllığı birlikte Hakkari yollarına düşerek aşmaya çabalarlar. Yolda Ahmet göz yaşları içinde babasının vurulduğu günü anlatır. Ağıt derleme işinin merkezinde olduğu bir öyküde ilk defa sona yaklaşılmışken göz yaşı dökülmesi ilginç bir noktadır. 3 yıl önce dağa çıkan sevgilisi Harun'dan konuşulur. Hakkari'de yine kan donduran at hikayesi anlatılır. Açılış sahnesinde özgürce koşan atı esinleyen atların vurulması ve bir atın kurtuluşu anlatılır. Gece Ahmet ve Sumru gelecekte söz açar. Ahmet Mayakovski, Nazım, Çehov'dan alıntılarla çalışma emeğe, dile, kültüre, yaşama dair düşlerini sıralar. Ahmet'in dediği gibi o kadar çok "sonra.." vardır ki. Ertesi gün Sumru mezarlıkların olduğu bölgeye doğru çıkar. Kar yağmaktadır. Harun'un mezarıyla karşılaşır. Boynunda Harun'un annesinin hediye ettiği şalı çözererek mezar taşına bağlar. Yolculuk Sonbahar'daki gibi ölüm ve ayrılıkla biter.

Sonbahar'ın politik ve estetik yapısından çok daha zorlu bir çaba içine giren Özcan Alper'in bu ikinci uzun metraj filmi, yerli ve yabancı birçok festivalde gösterildi, 18. Adana Altın Koza'dan Yılmaz Güney ve SİYAD En İyi Film ödülleriyle döndü. Ancak Sonbahar'ın başarısını yakaladığı söylenemez: bunun en önemli sebebi dramatik yapısının zayıflığıdır. Bu zayıflık büyük oranda yönetmenin Sonbahar'la birlikte denediği belgesel ve kurmaca arasındaki sentezini aşırı boyutlara vardırmasından ileri gelmektedir, bu belge kullanımının tabii ki politik nedenleri vardır.

Sumru'nun ağıt derleme çalışmasının giderek bir toplumsal hafıza araştırmasına dönüşmesi ve hem kendisinin hem de Murat'ın geçmişine dönük bir yolculuğu hazırlaması, tarihsel arka plana dair önemli bilgiler veren, son derece çarpıcı, etkileyici arşiv görüntü ve seslerle sağlanır, yani belleğin derinliklerinden kopup gelenle. Fakat aynı gerçeklik o kadar çıplak ve sarsıcıdır ki kurmaca karakterlerin hikayelerini önemsizleştirirler. "Çekimlere başlamadan önce Diyarbakır'da kaldığım dönemde beni en çok rahatsız eden buydu. "Lanet olsun, çekmek istemiyorum" dediğim anlar oldu. İnsanların yaşadığı çıplak gerçeklikten çıkıp bambaşka bir gerçek yaratmaya çalışıyorsun. "Niye bu ülkede film çekeyim ki?" noktasına geliyorsun. Ama o olayları yaşamış olanlar kamera karşısına geçip konuştuğunda gördüm ki, bunların insanlara ulaşması gerek. Onları daha çok insanla yüz yüze getirebilirim diye

düşünüp çektim filmi.”⁴⁷⁸ Yakın tarihin karanlık yüzü o kadar çarpıcı ve etkileyicidir ki kurmaca bir film olduğu halde tarih, karakterlerin hikayelerinde, geçmişle yüzleşmelerinde, dile getirilmeyen anıların canlanmasında, yine o karakterlerin duygu ve düşüncelerinde bir türlü dile gelemez. Deyim yerindeyse kurmaca, gerçeklik karşısında tıkanmıştır. Bu sebeple dramatik yapı belgesel yönün altında ezilmiştir ve etkileyciliğini yitirmiştir. Bu sadece belgenin, somut gerçekliğin acı ve yakıcılığıyla ilgili değildir. Sonbahar’da yönetmenin kurguları, müzik ve efekt eklentileriyle sunulan arşiv görüntüler büyük oranda Yusuf’un psikolojik gelişimine eklenmiş ve dramatik aksiyonun bir parçası haline getirilmiştir. Dolayısıyla “Hayata Dönüş” operasyonunu ya da eylemlerin görüntülerini Yusuf’un hikayesi içerisinde anlamlandırıyoruz. Yusuf bu görüntüleri ya hayal ediyor ya da travma kaynaklı kabuslar olarak yaşıyordu ve büyük oranda yaşamın içindeki durumlar tarafından tetikleniyordu. Aynı zamanda bize Yusuf’un ölümü bekleliğini, Eka’nın durumunu sürekli tarihsel bir bağlamda okumamız için harita işlevi görüyordu. Gelecek Uzun Sürer’in Sumru ve Murat’ı ise gerçeklik karşısında neredeyse “duygusuz” denilebilecek ölçüde kayıtsız gözükürler.

Ne Sumru’nun ne de tam anlamıyla Murat’ın tepkilerinde tanık oldukları dehşetin izlerine rastlayamayız. Sesi titreyerek yaşadıklarını anlatan bu anneler, kardeşler, evlatlar karşısında ne belirgin bir duygusal tepki verirler ne de yorum yaparlar. Onları neredeyse hiç soru sorarken görmeyiz. Bir tek Murat bir yerde “peki ne vardı orada?” der. Karakterler gerçekliğe karşı mesafeli bir tutum aldığı için ne onlarla ne de onların hikayeleriyle empati kurabiliriz, hikayeleri ve geçmişleri, şimdiki zamanlarında eylemleri, duyguları ve gelecek tahayyülleri filmde yapısal olarak ciddi büyüklükte yer kaplayan belgesel gerçeklikle ilişki içine giremediğinden seyirci için bir anlamda boşlukta salınırlar. Bu ilişkisizlik ve mesafe sebebiyle sıkışmış her iki karakteri ciddi bir çatışma içinde göremeyiz: boş, izbe mekanlarda gezerler, çatılarda dolaşırlar, manzaralara düşünceli düşünceli bakarlar, bir çeşit amaçsızlık içindedirler sanki. Gerçek insanlar ve gerçek olaylar dışında yönetmenin o coğrafyaya dair sözleri kısıtlıdır: sürekli duyulan helikopter ve uçak seslerinin yarattığı korku psikolojisi (ki karakterler için alışılmış bir durumdur) ve Kürtçe konuşan küçük kızla andımızı okuyan çocuklar arasında kurulan çelişki. Sanki yönetmen susmuş gerçekliğin kendisi konuşmaktadır. “Bu filmi hem farklı kılan hem de belki birileri için eksik olan tarafı bu olacak. Yaşanılanlar o kadar ağır ki, hangi oyuncu oynayabilir? Oynayabilir tabii ama seyirci o kadar her şeye bir

⁴⁷⁸ Milliyet, 19 Ağustos 2012, <http://www.milliyet.com.tr/-hangi-kurmaca-gerceklerden-daha-etkili-olabilir-/cumartesi/haberdetayarsiv/05.11.2011/1459534/default.htm>

kurmaca içinde bakmaya alıştırdı ki... Ben sadece kamerayı o çıplak gerçeğe tutmak istedim. Benim yaratacağım hangi kurmaca o gerçekten daha etkili olabilir?” Fakat bu doğru değildir. Gelecek Uzun Sürer bir kurmaca filmidir, filmdeki bütün tanıklıklar, röportajlar, ses kayıtları karakterlerin gerçekleştirdiği araştırma sürecinde ortaya çıkarlar. Hemen hepsinde karakterler de “orada”dır. Tarihin kirli sayfalarında anıları hala taze onlarca katliamı, iki büyük dünya savaşını, Irak’ı, Lübnan’ı, Filistin’i, Latin Amerika’nın cuntalarını düşünelim, yönetmenin iddiasının aksine çok daha büyük vahşetlerin bütünüyle kurmaca karakterler ve hikayeler üzerinden oldukça gerçekçi ve çarpıcı bir şekilde betimlendiği onlarca örnek vardır. Fakat yönetmen sanatın rolünü ve gücünü hafife almamaktadır elbette, ancak kurduğu yapıda gerçekliğe değil gerçekçiliğe yer yoktur. Bu etkiler travmatik bir bilincin sonuçlarını gösterir aslında. : “Travmatik bir hafıza – ya daha iyi bir tanımla, yeniden sahneleme bu olayın mesafesini bilmez, onu sunar.” Alphen, Nazi kamplarında yeni doğmuş bir bebeğin kaynar suya atılarak öldürülmesi olayını anlatan bir tanığın ifadelerini örnekler, anlatıcı ruhsuz denecek kadar mesafelidir, hiçbir duygusal ve ruhsal etki söz konusu değil gibidir. Görgü tanığı olmanın travmasıdır bu, “görmek” ve “tanıklık” travmasının anlatının üsluplaşmasına, biçimlenmesine izin vermediğini belirtir ve tüm travmatik tecrübe aktarımlarında benzer bir durumun söz konusu olduğunu söyler.⁴⁷⁹

Filmde yönetmenin iddiasının aksine⁴⁸⁰ oldukça biçimci öğeler, lirik görüntüler vardır. Açılış sahnesi ağır çekimde, geniş bir bozkırda koşan bir atı betimler. At vurulur ve yavaş yavaş yere yığılır. Filmin büyük bölümünde yumuşak kamera hareketleri ve ona uygun piyano ağırlıklı bir müzik kullanılmaktadır. Angelopoulos havası sezilmektedir, ancak lirizm konuşmalara yansımaz –ki karakterlerimiz pek konuşmazlar. Sumru sabah karanlık odasında uyanır ve pencereleri açar; ışık birden içeri dolar. Benzer sahne defalarca farklı açılardan tekrarlanmıştır. Yine Sumru Diyarbakır manzarasına karşı o pencerelere çıkar, oturur, sigara içer. Çatılarda dolaşır en güzel Diyarbakır manzaralarına bakarlar. Hakkari yolunda bir banka ters bir şekilde yatarlar, aynı yolda başakların arasında durup etrafa bakar, düşünürler. Yönetmenin kamerası da karakterler gibi hareket etmektedir, gerçekliğin içine girmez, onları uzaktan seyreder; insanın gerçekten neden sadece belgesel yapılmadığını sorası gelmektedir. Son kerte film hakkında konuşmaya başlamak demek, derin, krizli ve çatışmalı bir politik konu hakkında filmin anlatmadığı, anlatamadığını tartışmaya başlamak demek haline geliyor.

⁴⁷⁹ Ernst Von Alphen, “Caught by Images”, içinde, Global Visual Cultures, s:359-363

⁴⁸⁰ “Meselenin kendisi çok fazla acıyla dolu olduğu için, ben daha sadeleştirerek anlatmayı seçtim” Radikal, 23 Eylül 2011,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&VersionID=89067&Date=23.09.2011&ArticleID=1064162>

Gelecek Uzun Sürer, bir hatırlatıcı, bir hafıza ilacı olarak görüyor kendisini. Filmin mottosu olan Cesare Pavese'nin "Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız: Peki ya ölüleri ne yapacağız? Neden öldüler?" sözünün cevabı üzerine bir tartışma yok filmde, sadece bu tartışmanın başlaması için ortaya atılmış bir söz var. Bütün bunlara rağmen yönetmenin Türkiye'de sinemanın geçmişi ve bugünü üzerine görüşleri yeniden okunduğunda bütün bu acıları yaşamış ve yaşamakta olan bir halka "söz" verilmesinin bile ne kadar önemli olduğunu görmemek elde değildir:

"Bu film de aynı şekilde üniversite yıllarında beraber oturduğumuz, Kürt solundan Harun'un hikâyesi aslında. Binlerce genç dağa çıkıyordu. Ve bir şekilde kimse bunu görmek ve konuşmak istemedi. Normal medyaya nasıl yansıdığını biliyoruz bunun. Bu filmin aslında başkarakteri de Harun. Çok az görünüyor, sadece iki saniye var filmde. Bir şekilde aslında onun ve onun gibilerinin neden dağa çıktıklarına, ne düşündüklerine ve bunun arka planındaki diğer sebeplere ilişkin de bir film. Bir taraftan da sinemayı yapmak istediğim ilk zamanlarda, ülkedeki bunca meselenin sinemanın alanına giremediğini fark etmiştim. Müzisyenler daha dokunurlar aslında, edebiyat ve mizah da öyle... Sinemaysa hep daha korunaklı, konformist bir yerde durur. Ben sinemaya ilk başladığımda bu duruma gıcık da olurdu aslında. 30 yıldır çok şiddetli ve dünyanın hiçbir yerini aratmayan yöntemlerle sürdürülen bir kirliliğin var. Ve bu sinemada nasıl kendine bu kadar az yer bulabilir? Burada bunu işleyen birkaç ismi anmak gerekir tabii. Ama bu konuyla ilgili nereden bakarsanız bakın, yüzlerce film yapılmalıydı. Oysa A'dan Z'ye dört beş filmden fazlası yok. Bence normal değil bu. Belki öyle olsaydı ben de çok daha farklı türde filmler yapardım."⁴⁸¹

3.4.2. Gitmek (Hüseyin Karabey)

Gitmek (2007)

Yönetmen: Hüseyin Karabey

Yapımcı: Sophie Lorant, Lucinda Englehart, Hüseyin Karabey

Senaryo: Hüseyin Karabey, Ayça Damgacı

Oyuncular: Volga Sorgu, Ani İpekkaya, Cengiz Bozkurt, Ayça Damgacı, Nesrin Cavadzade

Görüntü Yön.: Emre Tanyıldız

Kurgu: Mary Stephen

Süre: 93'

⁴⁸¹ Radikal, 11 Kasım 2011, 'Sonbahar' Olmasaydı Bu filme Cesaret Edemezdim', <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1069135&Date=11.11.2011&CategoryID=120>

Hüseyin Karabey faili meçhullerle ilgili kısa kurmaca filmi Boran ve F tipleriyle ilgili belgesel filmi Sessiz Ölüm'den sonra bu iki türün bir karışımı olarak değerlendirilebilecek olan Gitmek: Benim Marlon ve Brandom filmiyle karşımıza çıktı. 6. New York Tribeca Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülüne layık görülen Gitmek Türkiye'de özellikle Kürt meselesi çerçevesinde çok konuşuldu ve tartışıldı.

Film büyük oranda tiyatro oyuncusu Ayça Damgacı'nın hayat hikayesine dayanıyor. Ayça ve Iraklı oyuncu Hama Ali tesadüf eseri bir filmde oynarlar. Birbirlerine aşık olan oyuncular çekimlerin bitmesiyle ayrılır, Ayça İstanbul'daki Hama Ali ise Irak Süleymaniye'deki hayatına geri döner. Ancak aşk peşlerini bırakmamıştır. Irak'a ABD müdahalesi görüşmelerini engelleyecek gibi olsa da Hama Ali'yle İran'da tekrar buluşurlar. Bu aşk, bağlılık ve yol hikayesi Hüseyin Karabey'in de hayatına bir şekilde dokunur, Ayça'ya Irak'a yaptığı yolculukta yardım eder ve bu hikayeden etkilenerek başından geçenleri not almasını ister. Bu notlar senaryoya kaynaklık eder.⁴⁸² Filmde de Ayça ve Hama Ali kendilerini oynamaktadır. Birçok yan karakter ise profesyonel oyuncularca icra edilir ve filmin bazı kısımları gerçek belgesel görüntülere dayandığı için oyunculuga değil yaşamın içindeki gerçek performanslara dayanmaktadır.

Film set görüntüleriyle başlar. Set ekibinden farklı departmanları çalışırken ya da direktif verip alırken görürüz. Kamera sallanarak, sert zoomlar yaparak sette dolaşır ve makyajı yapılmakta olan Ayça'yı bulur.

“-Hama Ali'nin sesi: “Ayça biz Oscar komitesinden geliyoruz. Duyduk ki sen İstanbul'un en güzel kızı ve bir de oyuncusuymuşsun. İşte size bu ödülü vermek istiyoruz.

- Ayça: “Tüm aileme ve arkadaşlarıma öpücüklerimi gönderiyorum. Biraz duygusallaştım tabi.”

-Hama Ali'nin Sesi: “İstanbullu sevgili Ayça, Kürt insanını sevdiniz mi?”

-Ayça: “Evet çok hoş olduklarını düşünüyorum. Özellikle Kürt erkeklerinin.”

-Hama Ali: “Sevgili Ayça burada yaşar mıydınız?”

-Ayça: “Neden olmasın Hama Ali Ağa? Çingeneler gibi değil miyiz biz? Sevdiklerimizle birlikte olduktan sonra nerede olsa yaşarım.”

Bu giriş sahnesi aslında filmin ana çerçevesini oluşturur: aşk ve sonuna kadar gitmenin. Üstelik bunu bütün aşk klişelerinden sıyrarak yapar. Hüseyin Karabey'in de bir

⁴⁸² Gitmek... My Marlon and Brando filmi üzerine oyuncu Ayça Damgacı ile söyleşi, <http://blog.milliyet.com.tr/gitmek---my-marlon-and-brando-filmi-uzerine-oyuncu-ayca-damgaci-ile-soylesi/Blog/?BlogNo=166496>

söyleşisinde belirttiği üzere Ayça tumbul bir kadın, Hama Ali kel ve göbekli bir erkektir, Ayça Türk, Hama Ali Kürt'tür ve erkek değil kadın erkeğin peşinden koşar. Üstelik yolculuk doğudan batıya değil batıdan doğuya gerçekleşir. Ayça herkesin kaçtığı, çıkışların serbest girişlerin yasak olduğu bir anda Irak'ın Habur sınır kapısındadır.

Filmin ilk bölümü Ayça'nın İstanbul'daki hayatıyla başlar. İstanbul'da yalnız bir kadın olmanın zorluklarını izleriz. Hama Ali'ye duyduğu özlem oyundaki rolüne konsantre olmasını engellemektedir. Hama Ali'yle tekrar görüşmemenin verdiği hüznle agresifleşir, komşulardan şikayet, Tiyatro Oyunevi yönetmeni Mahir Günşiray'dan uyarı gelir. Ayça'nın aşkı tiyatrodaki arkadaşı için inanılmazdır, “başka ülkeden birine aşık mı olunur?” Fakat kendisi de internetten bulduğu biriyle görüşmektedir. Fakat Ayça olgun bir şekilde onu da eleştirmeyi ve kendisinin başka türlü bir insan olduğunu söyler. Hama Ali'yle kurduğu tek bağlantı kendisinin yazdığı mektuplar ve onun gönderdiği videokasetlerdir. Beklediği posta bir türlü gelmek bilmez. Daha önemlisi Irak'a ABD müdahalesi giderek yaklaşmaktadır. Hama Ali “Saddam rejimine karşı beraber savaşmak için Amerika'yı bekliyoruz.” demektedir videokasetlerinde. Irak'a ‘gitmek’ zihninde belirginleşmeye başlar. Telefonla görüşmesi için teknik engeller ortaya çıkmaya başlayınca Kürtçe-Türkçe sözlük almaya gider. Orada Irak'taki ailesini bırakıp kaçak olarak Türkiye'ye giren ve Avrupa'ya gitmeyi arzulayan Soran'la tanışır. Soran da onu bir arkadaşının yardımıyla Habur'a götürecektir, oradan Kuzey Irak'a girmesini sağlayacak başka biriyle tanıştırır.

Buradan sonra yolculuk bölümü olan ikinci kısma geçeriz. Doğu'ya uzanan yol Ayça'nın farklı karakterlerle karşılaşması izleğinde gelişir ve kavuşma durumu sürekli ertelenir. Yolda Soran'ın yakalandığını ve sınır dışı edileceğini haberde izler. Habur'a taksile yapılan yolculukta şoförün boşaltılmış köye ziyareti, sınır kapısında oğlunu bekleyen teyze, yolda karşılaşılan aşiret düğünü, İran yolunda yaşanan pasaport sorunları ve sokakta yalnız dolaşan kadınların yaşadığı tehlikeler gibi zengin bir belgesel gerçeklik yansıtılır yolculuk boyunca. Ayça'nın aşk yolculuğu, bir coğrafyanın da panoramasına dönüşmeye başlar.

Bu belgesel ya da kurmaca fark etmeyen panorama anlayışı filmin bütününde hakimdir. Ayça'nın, aslında son derece kişisel olan hikayesi toplumsal gerçeklikle sarıp sarmalanmaya çalışılır sürekli –ki bu filme de senaryoya da belirli bir sentetik duygu katar. Örneğin tiyatronun sorunları, elektrik ve su kesintileri yaşamaları, komşularla kurulan ilişkiler üzerinden “anlayış ve güven” kültürü üzerine gözlemler, Soran gibi mültecilerin Türkiye'deki

yaşam koşullarının korkunçluğu gibi sosyal örüntüler belirli bir gerçekliği yansıtmakla birlikte filmin dramatik bütünlüğü içinde eklektik bir yer edinir.

Gitmek, belgesel etkinin çok daha fazla hissedildiği bir film; gerçek bir yaşam öyküsüne dayansa da kurmaca bir öyküsü olan, senaryosu ve karakterleri yazılmış, oyuncular tarafından da icra edilen bir film. Bununla birlikte etkileyiciliği ve gücü öncelikle temeldeki aşk hikayesine ve bu hikayenin gerçekliğine bağlı. “Ey sevgili! Seni sevmekten ve düşlemekten asla vazgeçemedim.” diyerek başlayıp “Kim uçurdu acaba kafamı? Ben kafam olmadan da yaşarım. Çünkü elim, kolum, bacaklarım var sana ulaşmak için ve bir el bombası gibi fırlatıp tüm kahrolası sınırları havaya uçuracak bir kalbim. ” diye biten bölümün ne kadarı tamamen Ayça’nın mektubuna ne kadarı Hüseyin Karabey’in senaryolaştırmasına dayanıyor, önemi yitecek denli güçlü pasajlar. Dolayısıyla “gerçek” öykünün çatısını oluşturuyor ve Hama Ali ve Ayça kendi isimleriyle kendi karakterlerini canlandırıyorlar. Burada da kalmıyor kurmacanın içinde bütün bir ekibin yolculuğu sırasında rastlantısal bir şekilde karşılaştıkları kişiler ve olaylar da belgesel niteliğiyle filmin içine giriveriyorlar. “Ortada gerçekten acılar çekmiş hayatlar var. Yakılmış bir köy sahnesi var mesela, o köy gerçekten de yakıldı ve orada insanlar yaşıyorlardı.”⁴⁸³ Gerçek hem kurmacayı doğuruyor hem de ona sızıyor. Filmin en büyük başarısı gerçekliği hikayeleri anlatılmayan insanların tarafında, nesnel olmaya çalışarak değil, politik bir söz söyleme gayretini ön plana alarak ortaya çıkarması. Bu da filmi Yılmaz Güney sinemasına yaklaştırıyor.

“Tsunamiden sonra yabancı kanallar orada ölen turistlerin hikâyelerini kısa kısa anlattı hep. Mesela İsrail’de kaçırılan askerin hikâyesini biliyoruz ama onun yüzünden öldürülen hiç kimsenin hikâyesini bilmiyoruz. Ben de bunu yapıyorum, anlatıyorum. Batıdakiler yapıyorsa biz de yapabiliriz. Her gün Irak’ta ölen onlarca insan haberi yerine, her gün Irak’ta ölen bir kişinin üç dakikalık portresi anlatılsa çok daha anlamlı ve etkili olur. Ben bu filmle savaşı göstermeden, o savaşta ölenlerden birinin hikâyesini anlatıyorum. Cık cık cık 80 kişi ölmüş diyoruz. Ama kişisel hikâyeler anlattırsan, senin gibi bir insan olduğunu hissettiriyor ölenin. Ben kendi borcumu ödemek için yapıyorum bu filmi.”⁴⁸⁴

Filmin belgesel unsurları estetik tercihlerin değil politik bir yönelimin ve gerçekliğe sadıklığın getirdiği bir durum. Yazılı kültürün değil sözlü anlatımın etkili olduğu doğu kültürlerinin bir parçası olarak ses kayıtları ve videokasetlerle iletişimin sağlanması “Babamın Sesi” (Yön: Orhan Eskiköy ve Seynel Doğan, 2012) filminde de ortaya konan bir durum ve

⁴⁸³ “Bu Tersine Bir Hikaye...”, Röp.: İdris Borak, <http://www.sinemakeyfi.com/reportage.php?id=77>

⁴⁸⁴ “Filmden aşk, aşktan film”, Nazan Özcan, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=7258

Türkiye'nin sadece doğusunda değil, Almanya gibi göç verdiğimiz ülkelerle buradaki aileler arasındaki iletişimi de sağlayan önemli araçlardan biri olagelmiş. Dolayısıyla Hama Ali'nin birçoğu gerçek video kayıtları, orada anlatılan Irak imgeleri “gerçek”. Ayça'ya gönderdiği Irak'ta oynadığı B-Movie'ler de öyle.

Film ABD'nin Irak müdahalesini tarihsel olarak arka planına alarak doğuya yapılan yolculuğu merkezine alıyor. Sinemamızın daha henüz anlatmaya başladığı hikayelere, oradan insan portrelerine odaklanıyor. Bu naif denebilecek aşk hikayesi bile resmi ideolojinin sansür mekanizmasına takılabiliyor.

“İsviçre’de düzenlenen Culture Scopes festivali kapsamında gösterilmesi planlanan ‘Gitmek’in Kültür Bakanlığı Tanıtma Genel Müdür Yardımcısı İbrahim Yazar’ın kişisel inisiyatifiyle sansürlendiğini hatırlatan Karabey, sözlerini şöyle sürdürdü: “Filmi izlemeyen İbrahim Yazar’ın “Bir Türk kızı Kuzey Iraklı bir Kürt’e aşık olamaz, bu filmin gösterilmesi Türkiye açısından negatif bir propagandaya yol açabilir,” diyerek filmin festival programından çıkartılmasını istediği ve aksi takdirde Kültür Bakanlığı tarafından festivale yapılacak 400 bin avro para yardımının yapılmayacağı, festival yöneticisi Jurriaan Cooman tarafından açıklanmıştır.”⁴⁸⁵

Yine de filmin politik sinemanın alışkın olduğu kategorizasyonlardan, gerçekliğe belirli bir perspektiften bakarken kaçırdığı ayrıntılardan, detaylardan ve istisnalardan uzak durmamak gibi bir kaygısı olduğunu, tıpkı diğer genç, Yeni Sinemacılar gibi tarafsızlık iddiasının da olduğunu eklemek gerekir. Şöyle diyor Hüseyin Karabey: “Birincisi acındırtan bir film yapmak istemedim. Ben kahramanların ve hainlerin olduğu filmlerden nefret ediyorum. İşkencede çözülen ve çözülmeyen arasında çok ince bir çizgi vardır. Birisi dayanmaz ve çözülür. Biz o ince çizgiyi bilemeyiz ki.”⁴⁸⁶

3.4.3. İki Dil Bir Bavul

İki Dil Bir Bavul (2008)

Yönetmen:Orhan Eskiköy, Özgür Doğan

Yapımcı:Orhan Eskiköy , Pieter Van Huystee

Senaryo:Orhan Eskiköy

⁴⁸⁵ Gitmek'in yönetmeninden Bakan Günay'a çağrı, <http://t24.com.tr/haber/gitmekin-yonetmeninden-bakan-gunaya-cagri/14645>

⁴⁸⁶ 'Gitmek' Filminin Yönetmeni Hüseyin Karabey: Bu filmi unutmamak için yaptım, http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1214691535&year=2008&month=06&day=29

Oyuncular:Emre Aydın , Zulkuf Yıldırım , Zulkuf Huz , Rojda Huz , Vehip Huz

Görüntü Yön.: Orhan Eskiköy

Kurgu: Orhan Eskiköy

Süre:81'

İki Dil Bir Bavul, büyük oranda Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın gerçekleştirdiği bir belgesel film. Çünkü görüntü yönetmenliği, ses, yönetim, kurgu, yapım, senaryo gibi belli başlı alanlarda birlikte çalışmışlar –aslında filmin çekimlerinde sadece iki kişilerin de denilebilir. Filmin yapımı yaklaşık 4 yıl sürer ve 2009 yılında gösterime girer; En İyi Film ve En İyi Belgesel dallarında ödüller alır. Kurmaca filmlerle aynı kategoride yarışmaya dahil edilmesi ve ödül alması özellikle 46. Antalya Film Şenliği ve 16. Adana Altın Koza Film Şenliği'nden ödüller alması neredeyse filmin ana söylemini geride bırakacak bir biçim içerik tartışmasına yol açtı. Türkiye'de bu tip meseleler pragmatist, herkesin kendi cephesine çekilip, oradan saldırı ve savunmaya geçtiği, bilimsel bir tartışma içeriğinden uzak yapılır, bu konuda da böyle oldu. Bu konudaki en anlamlı yazı Necati Sönmez'den geldi. Basında film hakkında çıkmış neredeyse tüm yazıları tarayan Sönmez, değerlendirmelerde ortaya çıkan 'oyunculuk performansları', 'kurmacayla belgesel arasında', 'inandırıcılık' ve 'gerçekçilik' gibi söylemleri ortaya sererek filme bir açıklık getirir.

“Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy, her iyi belgeselcinin yapacağı gibi, anlatmak istedikleri çarpıcı bir konu seçmiş, o dünyalara aşına oldukları için çekecekleri öykünün temellerini kafalarında önceden kurmuş, ona uygun ('tipleme' değil ama) karakterler ve mekân aramış, bulduktan sonra da kamerayı doğru yerlere koyup orada yaşanan gerçekliğe tanıklık etmiş, üstelik bunu 9 ay boyunca o köye defalarca giderek yapmışlar. (Bir düşünün, hangi kurmaca filmin çekimleri bu kadar uzun sürebilir?) Ardından bu çekimleri çok iyi bir kurguyla hikayeletirmişler... Ve ortaya muhteşem bir belgesel çıkmış. Bu filmin 'adeta kurmaca' gibi bir duygu vermesi, onun iyi bir belgesel olduğunu gösterir yalnızca.”⁴⁸⁷

Orhan Eskiköy ise bu konuda “Bu hikaye gerçeğin yaratıcı yorumudur.”⁴⁸⁸ demektedir. Şanlıurfa'nın Siverek ilçesinin Demirci köyünde gerçek mekanda, oradaki bir ilkokula atanmış Emre Aydın ve köyde okula giden çocukların bir yıl süren eğitim öğretim-yılında yaşadıklarına dayanan gerçek bir olay örgüsü içindeki gerçek kişilerin deneyimlerine tanık olduğumuz film elbette bir belgesel. Her belgesel gibi sinemanın en temel ilkelerinden biri

⁴⁸⁷ Necat, Sönmez, İki Tür, Bir Film, Pek Çok Kafa Karışıklığı,

http://www.documentarist.org/2009/gazete_ikidilbirbavul.html

⁴⁸⁸ “Türkler ve Kürtler Birbirini Anlamıyor!”, Röportaj: Banu Özdemir, CineDergi, sayı 18, sayfa 62.

olan montajı kullandıkları ya da seçtikleri açılar, kullandıkları ölçekler ve kamera hareketleriyle gerçeğe belirli bir bakış açısından yaklaştıkları için “kurmamacası” denilemez. Kapanmayan kapının çocuklara anadilleri dışında başka bir dilde hazırlanmış bir müfredatı, bambaşka bir kültüre dayanan içerikle birlikte öğretilmesinin bir metaforu gibi algılayan planlar da filmi kurmaca yapmaz. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan yaşamın içinde akıp giden olguları, detayları, anları ve durumları doğru yerde ve zamanda bulunarak, başarılı bir estetizasyonla yakalamaktadırlar.

İki Dil Bir Bavul’u özetlemeye çalışarak devam edelim: Bir minibüs bozkırda yol almaktadır. Minibüsün üstünde bavulu görürüz. Film ilerledikçe bavulun sadece Emre’nin eşyalarını taşıyan bir eşya olmadığını, metaforik anlamda, başka bir diyara gitmenin, yolculuğun, yabancılığın, bilinmezliğin temsili olduğunu da anlayacağız. Daha önemlisi sadece pılı pırtıyı değil, belirli bir kültürü ve eğitimi, yaşam biçimini ve anlayışı da taşıyor olacak bavul. Minibüsün içinde Emre öğretmeni görürüz, o hariç herkes kameraya bakmaktadır. Aslında filmin büyük çelişkilerinden ya da tam tersi yönde konuşursak başarılarından biri de budur. Filmin kurmaca ruhu da buradan gelmektedir. Film boyunca filmin merkezinde duran Emre öğretmen ve çocuklar kamera yokmuş gibi davranmaktadırlar, yönetmenler çocukların kamerayı tanımadıkları ve bir süre sonra kendilerine alıştıkları için ilgilenmediklerini belirtmişlerdir.⁴⁸⁹ Emre’yle ise diğer çocuklarla da konuştukları gibi kameraya bakmamaları arzu edilmiştir: çünkü pastoral bir belgesel olarak oradaki gerçek yaşama tanıklık edildiği hissi, tıpkı kurmaca sinemada olduğu gibi kameranın varlığını unutturma temel ilkesiyle birleşmiştir.

Devam edelim: Emre okulla bitişik evine yerleşir, mahalleliyle tanışır, adres arar, çocukların yerini tespit eder, elektrik su işleriyle uğraşır. Büyük bir kültürel şok içindedir, kendi tabiriyle Denizli’den, “bolluk içinden” gelmiştir. Mecburi hizmet için geldiği bu ücra köy alıştığı yaşama biçiminden bütünüyle uzaktır, annesine dert yanar sürekli telefonda. Çocuklar öğretmenin yerleşmesine –tıpkı diğer köylüler gibi- yardım ederler, suyunu taşırlar

⁴⁸⁹ “Biz çok zaman geçirdik onlarla, alışmışlardı bize. İlk başlarda kamerayı kurduğumuzda verdikleri tepki şuydu: “Elektrik yok, suyumuz yok, bize yardım edin.” Buna alışmışlar; kamera varsa, derdini anlatacaksın yalvaracaksın. Bir süre sonra sorunlarını çözemeyeceğimizi anlayıp kendi işlerine baktılar. Zaten okulun ilk günü sınıf sahnesi hariç hiçbir zaman kamerayı kurup hemen çekime başlamadık. Sınıfta da şöyle bir avantajımız vardı: Küçük bir sınıf olmasına rağmen, tek otorite Emre idi. Onun gözünün içine bakıyorlar: Ne yapacak? Ne diyecek? Dolayısıyla kimsenin bizi umursadığı yoktu artık. Çocuklarla ilgili şöyle bir durum var; kameraya dair hiçbir fikirleri yok, özellikle dışarıdayken. Yani hiç görmemişler, hiç bilmiyorlar. Bilmedikleri için de kameraya oynamıyorlardı. İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.” Özgür Doğan, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

vb. Bu Emre'nin hazırlığı ve yerleşmesi dönemi hem aktüel belgesel çekimleri hem de özenli çerçevelemelerle estetize edilmiştir. Bu ikili anlayış tüm filme sirayet eder.

İlk gün çocuklar okula gelmez, birçoğu tarlada çalışıyordur, Emre evleri dolaşp çocukların okula gönderilmesini teşvik eder, abla ya da kardeşleri tembihler. Çocukların okul hazırlıkları da belgeci bir mantıkla kayda alınır, çocukların yaşamları çok daha pastoral, bölge yaşamına dair izlerin ortaya çıktığı parçalar olarak düşünülebilir. Aynı şekilde Emre'nin durumunda da böyle bir gerçeklik durumu vardır, ancak köylülerin olağan yaşamının görüntülerinin yarattığı duygu ile Emre'nin okul dışındaki hayatı açık bir zıtlık oluşturur. Emre hayatından memnun değildir, yokluk içindedir, kendi işini kendisi görmek durumundadır, dış dünyayla tek bağı annesiyle yaptığı telefon görüşmeleri gibi gözükmetedir. Çocuklar tarafında pastoral-olağan yaşam imgeleri, Emre tarafında çatışmalı bir durumun betimlemelerine dönüşmektedir.

Filmin asıl derdi ise dil meselesi, özellikle anadilde eğitim üzerinedir. Yönetmenler birçok röportajda yola çıkış amaçlarını kendi yaşam öyküleriyle destekleyerek anlatırlar:

“Özgür Doğan: Bu, bir tarafıyla benim, bir tarafıyla da ilkokuldaki öğretmenlerimin hikayesi. Ben de benzer bir süreçten geçtim. Altı yaşında başladım okula. Türkçe bilmiyordum. Öğretmenimiz çok kötüydü, kelimenin gerçek anlamıyla faşistti. Sürekli dayak yerdik. İspyoncuları vardı. Benim dedem ve nenem Türkçe bilmez. Evde de konuşmamız yasaktı. Bu ispiyoncular kapıdan, pencereden dinler, ertesi gün öğretmene söylerdi. Bütün sınıf sıra dayığından geçerdik. Beş yıllık ilkokul dönemi boyunca köye dört öğretmen gelip gitti.”⁴⁹⁰

Benzer bir gerilimi köylülerden biri anlatmaktadır. Emre parmağı kesilen bir çocuğa yardım edince ailesi tarafından yemeğe davet edilir. Yemekte Baba Almanya'ya gitmek için gerekli bürokratik işlemler sürecinde sorulan “yabancı diliniz?” sorusuna “Türkçe” cevabı verdiği için nasıl alay konusu olduğunu, alay edenlere karşı beslediği güçlü kini hakaret şeklinde kusarak anlatır. Okuldaki durum ise çok daha insani bir sıcaklık taşımaktadır. Durumun kendinden menkul ironisi de bu yumuşak yaklaşımı desteklemektedir. Zilkif'in bir türlü Türkçe öğrenememesi, doğal ve rahat tavırları, sürekli gülümseyen, yer yer şaşkın yüzü de bu havayı destekler. Anadili Kürtçe olan, evinde Kürtçe konuşan, yaşadığı coğrafyada ne Hayat Bilgisinde öğretilen adresler gibi yol ve sokak adları ne de çikolata satan bir dükkan olan, kültürü ve dili bambaşka bir coğrafyaya bütünüyle yabancı bir müfredat ve dille

490 İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.”, Özgür Doğan,
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

gidildiğinde ortaya çıkan absürd bir durumdur ortaya serilen. 23 Nisan'da öğretmen sorar: “Nerede yaşıyorsunuz?” Cevap: “Demirci’de!” Öğretmen düzeltir: “Türkiye’de!” Sadece bu an bile filmin özeti gibidir. Yönetmenlerin yaklaşımı senaryoyla, kurmacayla, gerçekliğin zaten güçlü olan bu çatışma temelinde değil de oyunculuklara, mizansenlere vb. yer vermemek üzerine kuruludur. Bizim basındaki tartışmalar hep birinden birini olumlama üzerine kuruludur. Çocukların beceriksizce andımız okuması, öğretmenin “ben bunlara ancak okumayazmayı öğretebilirim” sözlerindeki umutsuzluk, hep iyi olan karneler, tıbbi olanaksızlık, 1.’den 5.’ye tüm sınıfların bir odada bulunması ve tek bir öğretmen tarafından işlenmesi, Emre’nin çocuklara karşı giderek artan tahammülsüzlüğü sadelikle, yalınlıkla, müdahalesiz fakat seçilmiş/elenmiş ve estetize edilmiş bir gerçekliğin gücünden beslenerek, insani bir yalınlıkla aktarılmıştır.

Filmin politik yanına ara verip estetik meselelerine dair öncelikle belgesel ve kurmaca türlerinin filme hangi oranlarda girdiği (ya da girip girmediği) üzerine şu söylenebilir: Yönetmenler birçok röportajında yaşanan gerçekliğe hiçbir müdahalede bulunmadıklarını, orada sadece “gözlemci” olduklarını belirtmişlerdir. Bu ne bavulu minibüsün üstüne özellikle koydular, ne kapanmayan kapıyı çocuklara kapattırmaya çalıştılar ne de Emre’ye herhangi bir yönlendirmede bulundular demek anlamına geliyor. Tabii ki bu gerçek değil, çünkü film görüldüğü üzere bir gözlemci belgesel değil. Özgür Doğan şöyle diyor: “Ama şöyle müdahalelerimiz oldu: Mesela, oturmuşuz, beraber televizyon izliyoruz. Annesi arıyor. “Dur, açma. Kamerayı kuralım, öyle aç” ya da “Annen aradığı zaman bize haber ver,” dediğimiz oldu. Ama, buraya gir, buradan çık, bunu öğret, bunu öğretme gibi müdahalelerde bulunmadık.”⁴⁹¹ Yine aynı röportajda: “Kesinlikle doğaçlama. Şöyle söyleyeyim, Zülküf’e hiçbir şey yaptırıyorsun. Diyelim ki Zülküf eve girecek, en az yüz defa diyorum ki, “Kameraya bakma,” o yine gelip kameraya bakıyor. Tamam artık, dedik; bu böyle, yapacak hiçbir şey yok.” Bu örnekler yönetmenlerin küçük müdahalelerde bulunduğunu, görüntüyü bir şekilde yapılandırmaya çalıştıklarını, ancak ne oradaki sosyal gerçekliğe ne de yaşamın biçimlerine müdahale etmediklerini, stilizasyon müdahalelerinin de minimal düzeyde olduğunu tahmin edebiliriz. Fakat bu kurmacaya giden bir kapıdır ve Necati Sönmez’in ısrarla söylediği gibi, kesinlikle bir belgeseldir ancak “gerçeğin yaratıcı yorumuna” dayandığı için bir müdahale de vardır. Dolayısıyla filmin yarattığı duygunun kurmacayla belgesel, temsil ile gerçek, oyun ile olgu arasında bir muğlaklıkta durduğunu hem biçim hem de içerik olarak

⁴⁹¹ İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.”, Özgür Doğan, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

görebiliyoruz. Bunun en büyük kanıtlarından biri yönetmenlerin, tıpkı diğer genç kuşak yönetmenler gibi, yücelttikleri tarafsızlık, arada, ortada durma iddiaları, nesnel olma çabalarıdır. Üstelik bir yerden sonra bu kadar estetik-biçim konuşmak anlamsızlaşıyor: “İlk önce biz bireysel hikayeleri çok iyi biliyoruz dolayısıyla biz daha sezgisel ve duygusal filmler yapıyoruz. Bu açıdan bakacak olursak çok teknik filmler değil bunlar. Bireysel hikayeleri derinlemesine incelemeye çalıştığımız zaman o ülkenin geneliyle ilgili bir fikir edinmeye başlıyorsunuz.”⁴⁹² Dolayısıyla yönetmenlerin tarafsızlık iddiası, diğer tüm genç kuşak yönetmenler gibi politik bir tutum olarak vuku buluyor ve Özgür Doğan, Orhan Eskiköy örneğinde diğerlerinin tam tersi bir yönünde, belgeselde kurmaca hissi yaratarak gerçekleşiyor.

“İki Dil Bir Bavul, herhangi bir etnik kesimin muhalifliğine ya da yandaşlığına soyunmanın mevcut sorunları çözmekte geçerli yollar olamayacağına bilincinde olarak, kendi dilini konuşabilme özgürlüğünden neden korkmamamız gerektiğini gösteriyor. Kafamızdaki öcülerin aslında ne kadar kırılğan olduğunu filmin sonunda çok içten hissedeceğimiz İki Dil Bir Bavul, ne "ora"nın ne de "bura"nın tarafını tutuyor.”⁴⁹³

Benzer açıklamalar doğrudan yönetmenlerin birçok röportajında veriliyor. Ancak eleştirmen değerlendirmelerinden çok daha kritik ve biçimle anlatılmak istenen arasındaki köprüleri kurarak.

“Bu filmin belgesel bir iş olduğunu söyleyebilir misiniz?

Yakın. Birebir gerçek değil. Elimizde 70 dakikalık bir malzeme var, yaratıcı bir formda bunu nasıl kullanabiliriz diye baktık. 3 saatlik bir kaba kurgumuz var ama izlenebilir bir şey değil. Dengeli, hem öğretmeni hem çocukları anlayan, izlenebilir bir iş peşinde olduk. Diğer türlü tek taraflı olurdu. Kürtler çok sever sahiplenir diğerleri sevmezdi, öğretmen için de “Faşistin teki, asimile etmeye gelmiş” derdik. Çok daha kolay olurdu. Diğer seçenek; “Bütün Kürtler geri zekalıdır, yazık bu öğretmene” de dedirtebilirdik. Bu da olmazdı. Biz ısrarla bunlardan kaçtık.”⁴⁹⁴

Yönetmenler ellerindeki malzemeye gerçekliği istedikleri gibi –hatta farklı tarafları destekleyerek/ön plana çıkararak- yorumlayabileceklerini açıkça belirtiyorlar. Çünkü gerçekte de biz 9 aylık bir zaman dilimini sadece 70 dakikalık bir filmde sıkıştırılmış bir parça olarak

⁴⁹² <http://ilef.ankara.edu.tr/gorunum/2011/09/kurtce-bilmeyen-turk-ogretmenin-kurt-ogrencilerle-ilginc-oykusu/>

⁴⁹³ Zeynep Özen, Aynı Bavulda İki Dil, <http://film.com.tr/elestiri.cfm?aid=11628>

⁴⁹⁴ İki Dil Bir Bavul:Özgür Doğan: “Biz filmi Türkiye için yaptık”, Söyleşi: Onur Yazıcıoğlu, <http://www.bakiniz.com/2-dil-1-bavul-ozgur-dogan/>

görüyoruz. Buradan “gerçekliğin kaçınılmaz deformasyonu” çıkmaz çünkü sanat eserini günlük yaşamdan ayıran biricik özelliklerden biridir bu. Sanat yaşam değildir elbette, belgesel ya da kurmaca, onu yeniden üretir, yorumlar. Yönetmenler bu olanağı diğer genç sinemacılar gibi nesnellik, tarafsızlık, doğallık, gerçekçilik yaklaşımlarıyla kullanmışlardır.

“İzleyici: Neden ortada bir film yapmayı tercih ettiniz? Özgür Doğan: Şunun için: Kürtlerin tarafını tutan bir film yapsanız Emre küfredecek; Emre'nin tarafını tutan bir film yapsanız Kürtler küfredecek. Emre'yi faşist, zorba bir öğretmen olarak gösterseydik gelecek en temel savunma şu olurdu: “Bu istisnai bir örnektir. Abartıyorsunuz ve saldırmak için kullanıyorsunuz.” Ama sorun bu değil. Biz Emre'yi de anlamaya çalışıyoruz, o çocukları da anlamaya çalışıyoruz. Burada sisteme dair bir sıkıntı var. Oraya bir bina koyup bir bayrak dikmekle bu iş çözülüyor. Seksen yıldır sizin uyguladığınız bir politika var ve bu yürümüyor. Bütün derdimiz bunu anlatmak. Başından beri koyduğumuz net tavır buydu. Biz böyle bir film yapacağız ki anlamaya çalışalım. Bence Kürt sorunu buradan başlıyor. Yani öğretmenin nereye gittiğine dair hiçbir fikri yok. Çocukları anlamıyor ama onlara bir dil öğretiyor. Çünkü ona “Git, öğret,” demişler. Bu onun tercihi değil. Çocuklara da diyorlar ki, “Orada bir okul var. Gideceksin, orada bir dil öğreneceksin.” Bu da onların tercihi değil. Bütün derdimiz sistemin yanlışlığını anlatmaktır. Yapabildik mi, bilmiyorum, ama en azından bunu amaçladık.”⁴⁹⁵

İki Dil Bir Bavul'un ortaya koyduğu bir başka önemli gerçek Türkiye'de sinema eğer gerçekliğe dokunuyorsa, hele bu sorun yakıcı bir politik gündemle birleşme eğilimindeyse⁴⁹⁶ çok daha kalıcı ve iz bırakan eserler haline geliyorlar. Bunun sinema tarihimizde bir örneği var: Yılmaz Güney. Genç yönetmenlerimiz de onun izinden giderek, aynı sosyal gerçekliklere bağlanarak ve gerçeklikle onu belgesel düzeyine kadar itecek denli bir ilişki kurma ihtiyacıyla boğuşarak filmler çekmektedirler. Çetin Baskın Altyazı dergisindeki yazısında şöyle demektedir: “Siyasetin yorgun düşmüş ‘dilinin’ imdadına Türkiye sinemasında örneği görülmemiş yeni bir ‘dil’ ve ‘üslup’la yetişiyor. Büyük sözler söylemeden, siyasetin yapay diline hapsolmeden da bu meseleye dair anlatacak/gösterecek çok şeyin olduğunu vurguluyor.”⁴⁹⁷ Bunun en somut örneğini Radikal gazetesinde anadil konusundaki Anayasa değişikliği teklifleri ve çıkan tartışmaların haberinde atılan “Anayasada ‘İki Dil Bir Bavul’

⁴⁹⁵ Özgür Doğan: “İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.”

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

⁴⁹⁶ Filmin gösterimi 2009'daki AKP'nin Kürt açılımı dönemine denk gelmiş, iyimserlik havasına hem katkıda bulunmuş hem de oradan beslenmiş bir yapımdır.

⁴⁹⁷ Çetin Baskın, Dile Gelmeyen Hakikatler Üzerine, <http://www.altyazi.net/makale/iki-dil-bir-bavul-8-56.aspx>

Krizi” başlığında görüyoruz.⁴⁹⁸ Yazıda filme hiç referans göstermeden böyle bir başlık kullanılması “İki Dil Bir Bavul”un Türkiye’nin belirli bir gerçekliğine karşılık geldiğinin, aynı zamanda dilde de yerleşiklik kazamaya başladığının da bir göstergesidir.

3.4.4. Aşk ve Devrim (Serkan Acar)

Aşk ve Devrim (2011)

Yönetmen:F. Serkan Acar

Yapımcı:Serkan Turhan

Senaryo:Serkan Turhan

Oyuncular:Dilara Kurtulmuş , Deniz Denker , Derya Durmaz , Ayberk Pekcan, Gün Koper

Görüntü Yön.: Feza Çaldıran

Kurgu: Ayhan Ergürsel

Süre:104’

Sonbahar filminin yapımcısı Serkan Acar’ın ilk uzun metrajlı filmi Aşk ve Devrim, 90’lı yılların başlarında Türkiye’deki devrimci demokrat örgütlerden birinde siyasal mücadeleye katılmış genç devrimci Kemal’in aşk ve devrim hikayesini anlatmaktadır. Tıpkı Özcan Alper gibi o da 1990’lı yılların özellikle politik meselelerini öyküsünün merkezine almıştır fakat onun gibi bugünün karakterleri dolayısıyla değil doğrudan o dönemi yaşayan karakterler üzerinden, bir dönem filmi olarak 90’lı yılların politik atmosferini anlatma yolunu seçmiştir.

Kemal, Abidin ve Leyla örgütteki küçük bir birimdir. Kemal Leyla’ya aşık olmuştur fakat duygularını bir türlü belli edemez. Siyasi mücadelenin sertleştiği yıllardır, öğrenci ve işçi hareketleri ortak eylemlerde buluşurlar fakat hem okulda hem de sokakta faşist hareket şiddet yoluyla bu eylemleri bastırmaya çalışmaktadır. Kemal de bu müdahalelerin birinden nasibini alır ve birkaç gün kendisine bakan Leyla’yla yakınlaşma fırsatı bulur. Üst komiteden Pala’nın buruk aşk hikayesini dinlediğinde kendine güveni gelir ve Leyla’ya açılır ancak karşılık bulamaz. Siyasi mücadele şiddet olaylarının karşılıklı kısır döngüsünde sürüp gitmektedir. Kemal dövülmüştür, solcular karşılık verir, polis işçileri suçlayarak Hikmet’i tutuklar. Sağcı faşistler şiddetin dozunu arttırırlar. Abidin’in işkencede öldürülmesiyle yeni

⁴⁹⁸ Rıfat Başaran, “Anayasada ‘İki Dil Bir Bavul’ Krizi”

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1102979&CategoryID=77>

bir şiddet dalgası Leyla, Hikmet ve Kemal'in özelinde izlediğimiz siyasi mücadeleyi sarar. Fakat her şiddet olayı Kemal ve Leyla arasında bir yakınlaşma yaratır: aldığı yaralarla evde kalan Kemal ve ona bakmak durumunda kalan Leyla arasında bir yakınlaşma yaşanır, Abidin'in öldürülmesinden sonra ise sevgili olurlar.

Örgüt Avrupa'dan, "Abi" denilen biri tarafından yönetilmektedir, Pala ve örgütün bir şekilde ablası olan Şirin (eşi Yusuf hapisanededir) hem şiddet olaylarının artmasını hem de "Abi"nin pozisyonunu farklı şekillerde değerlendirirler. Pala, Abi'nin tutuklanmaması gerektiğini savunurken, Şirin dışarıdan örgüt yönetilemeyeceğini savunur. Şiddet konusundaysa Şirin daha pasif bir konumdayken Pala karşılık verilmesi gerektiğini, yoksa cinayetlerin artarak süreceğini düşünür. Abidin'in yokluğunda birim liderliğini babası ve annesi tutuklandıktan sonra Şirin'in büyüttüğü Hikmet alır. Şiddet olaylarının giderek atıllaştırdığı ve kendi mecrasına doğru çektiği örgüt bir banka soygunu girişiminde bulunur. Hikmet, Leyla ve Kemal soygunda kuyumcuyu vurmak zorunda kalırlar. Herkes bir süre saklanır. Kemal İskenderun'a gider, orada bir sessizlik ve kendini dinleme dönemi yaşar. Kendisini ağırlayan yoldaşıyla son gecesinde birlikte olurlar ve ertesi gün Pala'yla birlikte İstanbul'a dönerler.

İstanbul'a geldiğinde Leyla ile Hikmet'in birkaç gün birlikte saklandığını öğrenen Kemal sinirlenerek Hikmet ve Leyla'ya karşı tavır alır. Bu sırada "Abi" Avrupa'dan gelerek polise teslim olmuş ve itiraflarda bulunmuştur. Yine aynı şekilde Pala ihanetin cezasını vermeyi düşünür. Şirin ise Pala'nın namus davası olarak gördüğü durumu işçilerin mücadelesinin dışında bir durum olarak kodlamıştır. Hem Kemal ihanete uğradığını düşünmektedir hem de Pala; birinin motivasyonu aşk diğeriinki devrimdir. Son karede işçiler ve genç devrimciler fabrika direnişi bölgesinde ateş başında sessizce beklerler, yandaki meşhur arabamız Toros'un karanlığında polisler beklemektedir.

Serkan Acar ve aynı zamanda Başka Sementin Çocukları'nın senarist Serkan Turhan sol geçmişi olan, 90'lı yıllarda öğrencilik yapmış, o yıllara tanık olmuş ya da bizzat yaşamış insanlar. Filmin tarihsel olaylara dayanan kurmaca öyküsü bu sebeple belgesel nitelikler, tanıklıklara dayanan doğrudan gözlemler, gerçeğe yakın yaşam hikayeleri barındırmaktadır. O kadar ki senaryonun ilk versiyonlarında yapımcı, yönetmen ve senaristin adını taşıyan Serkan adlı bir karakter de vardı, devrimcileri biraz uzaktan izleyen, eylemliliklere katılmayan, ancak teorik olarak kendisini sürekli yetiştiren bir karakterdi.

Filmin bu gerçeğe yakınlık, benzerlik tutkusunun tıpkı Gelecek Uzun Sürer'deki gibi, filmi yaşama yaklaştırdığı oranda -ve paradoksal bir biçimde- “dramatik öğelerin” zayıf kalmasına neden olmaktadır. Aslında bu ilişki doğrudan bir sebep-sonuç ilişkisi değildir; sadece bir yöne ağırlık verilirken diğer yönün eksik kalması ya da bir çeşit denge bulamama hali. Kemal'in eylem süreci ve duygusal yolculuğu fonda devam eden mücadele ve şiddet sarmalıyla ilişkili bir hikayeye dönüşmemektedir, böylece sosyal gerçeklik filmin fonu olarak sıkışmakta ve dramatik etkisini yitirmektedir. Tarihsel gerçekliği, kurmaca hikayelerde soyutlamaktan çekinen, onu olduğu gibi yansıtmaya çalışmanın getirdiği bu zorluk Sonbahar filminin de önemli çıkmazlarından biriydi. Ancak oradaki karakterin ölüme yaklaşmış, memleketine dönüp beklemeye başlamış bir yaşam dönemine girmiş olması bu paradoksun üzerini örtmekte, karakterin hikayesi ile yönetmenin gerçekliğe karşı müdahalesiz, uzak tavrı örtüşmekte hatta birbirini koşullamaktaydı. Yusuf belirsiz bir tarihteki ölümünü yaşamak için memleketine dönmüştür, tarihsel arka planın kurmaca içine girebileceği tek alan anıları, rüyaları ve kabuslarıdır. Burada ise hareket ve değişim halinde bir genç devrimcinin hikayesi söz konusu, dolayısıyla Kemal'in sosyal gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tanımak, görmek istiyoruz. Bu ilişkinin örüldüğü birkaç an var. Birinde faşistlerin üzerine saldırıyor, diğerinde porno gösterilen TV'yi kapatıyor. İkisi de şiddetin içinde ya da şiddetle sonuçlanıyor. İlkinde aşk, diğerinde delikanlılık temel psikolojik dürtü. Dolayısıyla 90'lı yıllar dar bir çevrede devinen bir grup küçük devrimcinin aşk hikayesinin gölgesinde ve bilinen şiddet kısır döngüsünün içinde resmediliyor.

Kemal'in ve örgütün diğer üyelerinin neden mücadele ettiği, patronlar, burjuvazi ve kapitalizmin ne menem bir şey olduğu, örneğin yoksulluk, zamlar, fabrikadaki sömürü vb. koşullar filmin bir parçası değil. Yoksulluğu, devrimcilerin evlerinden, yedikleri yemeklerden, para sıkıntılarından çıkarabiliyoruz, ancak onları çevreleyen dünya hakkında pek az bilgimiz var. Bir meyhanede porno izleyen lümpen işçiler dışında darbe sonrası Türkiye koşullarına dair bilgimiz de sınırlı. Mücadeleye dair ise devletin şiddeti dışında neler olup bittiği hakkında pek az şey biliyoruz. Tüm bu birbirinden ayrı öğeler dramatik bir bütün oluşturamıyor. Böylelikle kişilerin hikayeleri de toplumsallaşamıyor. Elimizde gerçeğe yakınlık, tarihsel tutarlılık, belgesele yakın gerçeklik dışında bir şey kalmıyor.

Bu durum zayıf dramatisasyonlarla sınırlı değil, filmi estetik olarak da sıkıştırıyor. Film büyük çoğunluğu masa başı sohbetlerine, sigara içilen uzun aralara, sessizliklere bölünmüştür. Boş planlar, manzaralar, bol bol trenler, bakan, susan, dinleyen yüzler ortada güçlü bir yapı olmadığı için estetik deneyimi zenginleştirmek için filme konulmuş duygusu

yaratıyor. İnsanların hikayelerindeki trajedi ya da dram gerçeğe yakınlaşma adına çatışmalardan uzaklaştıkça film de gücünü yitiriyor; içerik biçimi dışlıyor.

Taraf tutmama kaygısı ya da solcuları idealize etmeme itkisiyle çelişkilerin anlam yaratamadığı bir iyi-kötü dengesinin Kemal karakterinde oluşturulması da Aşk ve Devrim'i zayıflatan unsurlardan biri. Örneğin Kemal, Abi'nin ihanetinin cezalandırılması gerektiğini söyler, ancak aklında Leyla'yı aldatması değil, Leyla'nın kendisini aldattığı düşüncesi gezinmektedir ve Abi üzerine söyledikleri bir çeşit imadır. Kemal inandığı mücadelenin geleceğini köklü bir biçimde değiştirecek bu olayı, üstelik çok yakın zamanda kendisinin gerçekleştirdiği bir eylem üzerinden bu kadar manipüle edebilir mi? Hiç mi yaptıklarını, ihanetini hatırlayarak vicdan azabı duymaz? Bu sorular karakteri negatif bir yöne doğru iteceği için, Leyla'nın sorularını karşılıksız bırakır Kemal. Böylece tartışma tamamlanmaz ve yapay bir dengede askıda bırakılır.

Serkan Acar için Kemal'in iç dünyası daha önemlidir, gerçeklik iddiasına karşın Kemal bir anlamda kendi iç dünyasına gömülmüş bir karakterdir. “Karaktere odaklı, Kemal karakterinin üzerinden anlatmayı tercih ettim. İç dünyasının biraz dışı yansımasını göstermek istedim filmde. Çok geniş bir kesiti anlatıyorsunuz aslında. 90'ların başı, çok değişik ideolojilerde insanlar var. Filmde eksik bulunacak yanlar olabilir o anlamda. Ben iki şeyi yapmaktan kaçındım. Birincisi bu karakteri dış dünyayla biraz alakasız gibi göstermek istedim. Sosyalistlerin de dış dünyayla bağlantılarının kesildiğini düşünüyorum... Bir işçi mahallesi ya da sendikası gösteriyoruz ama sosyalistler onlarla irtibat halinde değil.”⁴⁹⁹ Fakat filmin iç dünya anlatma arzusu büyük oranda Leyla ile olan aşk ilişkisine sıkışmıştır, burada Kemal'in karşılaştığı durumlar hakkında neler düşündüğü, neler hissettiği yoktur. Benzer bir biçimde 12 Eylül filmleri de farklı bir perspektifle ve sıklıkla devrimcilerin iç dünyalarını konu aldığını hatırlayabiliriz. Bununla birlikte Serkan Acar bir başka röportajında farklı bir paradigma kurmaktadır.

“Solcuların kimi filmlerinde ya tümünden mazlum haliyle ya da öğreten adam olarak karşımıza çıkan devrimci tipleri ilk önce karakter haline getirilmemiş temsillerdir. Kimi yönden biraz daha kolay, kimi yönden yüzleşilmekten sakınılan karakterler yerine biz bizzat aşkı ve devrim düşüncesini hayatın içinde yeniden üreten karakterler üzerine filmi inşa ettik.”⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Aşk ve Devrim Röportajı, <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-50164/?page=2&tab=0>

⁵⁰⁰ “İnsani Olan Hiçbir Şey Bana Yabancı Değildir”, Birgün, 17 Aralık 2011, http://www.birgun.net/cultures_index.php?news_code=1324116470&year=2011&month=12&day=17#.TuyDwQmJaJQ.facebook

Filmin diğeri bir çıkmazı da tıpkı Gelecek Uzun Sürer'deki gibi "şu kendi hikayelerimizi bir de biz anlatalım" düşüncesidir. Filmin esinlendiği Afrika atasözü "Aslanlar kendi hikayelerini anlatmadıkça av ve avcı hikayeleri dinlemeye devam edeceğiz." demektir. "Söz"e sahip olma, "söz"ü kullanma arzusunu yaşayan bu genç kuşak sinemacılar da kurmaca, belki de iddianın (sözümüzü esirgemeyeceğiz) yeterli tatmin ediciliği, zayıf yapılara yol açmaktadır. Belki de politik olarak doğru yerde durmanın verdiği bir özgüvenle hareket edilmektedir. Ortaya avcı hikayeleri gölgesinde kalmış Aslan hikayeleri çıkmaktadır.

3.4.5. Koleksiyoncu, Oyun ve 11'e 10 Kala (Pelin Esmer)

Koleksiyoncu (2002)

Yönetmen, Yapımcı, Görüntü Yön., Kurgu: Pelin Esmer

Süre: 46'

Oyun (2005):

Yönetmen: Pelin Esmer

Yapımcı: Pelin Esmer, Nida Karabol Akdeniz

Görüntü Yön.: Pelin Esmer

Kurgu: Pelin Esmer

Süre: 70'

11'e 10 Kala (2009)

Yönetmen: Pelin Esmer

Yapımcı: Tolga Esmer, Nida Karabol Akdeniz, Pelin Esmer

Senarist: Pelin Esmer

Görüntü Yön.: Özgür Eken

Kurgu: Pelin Esmer, Cem Yıldırım, Ayhan Ergürel

Süre: 110'

Pelin Esmer'in ilk filmi 2002 yılında çektiği belgesel Koleksiyoncu, yıllardır biraz merak ve büyük bir hayranlıkla izlediği, sanki akıp giden zamanı tutmak, dondurmak istemesine önüne gelen her şeyin koleksiyonunu yapan amcası Mithat Bey'le ilgilidir. Film çok düşük bir bütçeyle gerçekleştirilmiş, yapım, yönetim ve kameramanlığı üstlenerek Pelin

Esmer filmi neredeyse tek başına gerçekleştirmiştir. Bunda kasetten başka bir şeye harcayacak parası olmayan bir yaratıcının bütçe kısıtları olduğu kadar, yaşamı olduğu gibi, müdahale etmeden aktarma isteği de etkilidir. Çünkü Mithat Bey'in evinde yönetmenin ifadesiyle tripotu kuracak bir boşluk bile yoktur, bir ekiple çalışmak mümkün değildir. Üstelik İstanbul'un en kalabalık yerlerinde dolaşan, küçük dükkanlara girip çıkan bu nev-i şahsına münhasır insanı yolculukları ve duraklarında, insanları kameraya yabancılaştırmadan kayıt altına alabilmek için de hayalet bir ekip gerekmektedir. Ortaya çıkan çalışma, İstanbul gibi hayatın hızla sirküle olduğu bir kentte; zamanın, etrafımızdan akıp giden objelerin aurasına, Simmel'in gösterdiği gibi hıza, para ekonomisine, sürekli etkileşime ve bunun yarattığı kalıcı ilişki yoksunluğuna dayanan bir kültüre karşı hayatına değen, her şeyi biriktiren, toplayan ve onu yaşam alanında sabitleyen bir adamın hikayesini anlatmaktadır. 11'e 10 Kala'nın temeli ya da ön çalışması olarak kabul edilebilecek bu belgeselle birçok ulusal ve uluslar arası festivale katılan Pelin Esmer, 2002 Ankara Film Festivali'nde 3.üncülük, 2004 Roma Bağımsız Film Festivali'nde ise En İyi Belgesel Film ödüllerine layık görülmüştür.

2005'te ise neredeyse katıldığı her festivalden ödülle dönen, Türk Sinema tarihinin en başarılı belgesellerinden biri olan "Oyun" ortaya çıkıyor. Gazetede Mersin Aslanköy'de yaşayan dokuz kadının tiyatroyla uğraştığını okuyan Pelin Esmer, bu kadınlarla tanışmak, onları tebrik etmek ve belgesellerini yapma fikrini onlarla paylaşmak üzere yola çıkıyor. Bu kadınlar herhangi bir Anadolu kadınından farksız, yine hem tarlalarda hem ev işlerinde yoğun bir şekilde çalışıyorlar. Erkek egemen bir toplumun baskılarıyla da uğraşıyorlar ancak tiyatro onlar için bir çıkış kapısına dönüşmüş. Üstelik 3 hafta sonra yeni bir oyuna başlayacaklar ve bu oyun kendi hayat hikayelerinden oluşacak. Macera böyle başlıyor.⁵⁰¹

"Kadının Feryadı" isimli oyun önce oyuncuların tanıtıldığı giriş bölümüyle başlıyor. Okul müdürü Hüseyin tek tek kadınların isimlerini ve rollerini okur. Sahneye sırayla çıkan kadınlar izleyicilere (hem okul bahçesindekilere hem bize) selam verirler. Daha bu giriş sahnesiyle birlikte belgesel malzeme bir kurmaca hikayeye dönüşür, "oyun içinde oyun"un daha çok boyutlu, katmanlı bir versiyonuna. "Kadının Feryadı"na geçmeden hikayeyi başa sararız. Kadınlar kendi hayatlarıyla ilgili bir oyun yapmak istediklerini okul müdürü Hüseyin Bey'le paylaşırlar. Hüseyin onlardan hayat hikayelerini yazmalarını ya da anlatmalarını ister. Her kadın önce çekinerek sonra sabırsızlıkla kendi hikayelerini, yaşadıklarını, çıkmazlarını ve hayallerini, dokunaklı bir doğallıkla anlatmaya başlarlar. Hasta çocuğunu beş parasız, üstelik karnında taşıdığı başka bir çocukla hastaneye götürüp, orada erken doğum yapmak zorunda

⁵⁰¹ http://www.oyuntheplay.com/tr_yapim_not.htm

kalan, kocasından küçük bir ilgi bekleyen, eşleri evde otururken sürekli çalışmak zorunda olan, abisi kız kaçırdığı için diğer aileye karşılık olarak verilen, itiraz ettiklerinde üç gün kilitli tutulan, okumak isteyen, liseye, üniversiteye gitmek isteyen, ısrar edince evlatlık verilen, evden kaçan, kaçırılan, kaynanasından insanlık görmek isteyen kadınlardır onlar. “Keşke yalan olsa da yaşanmamış olsa, ama bunların hepsi yaşandı.” Müdür anlatılan hikayeleri birleştirerek bir oyun yazar; müdürün rolü aracılıktır, oyun bütünüyle kadınlara ait olacaktır.

“Kadının Feryadı” ilk niyetten başlayarak yaşam gerçeğinden beslenir. “Çevremde her rol oynanıyor. Kendim de oynadım hayatım boyunca.” Hizmetçilik, dadılık, odun toplamaya, tarlada çalışmaya giderek “erkeklik” rollerini gerçekleştirdiklerini söylerler. Dolayısıyla ana fikir, homo ludens’ten (oynayan insan) çıkmaktadır. Fakat çağdaş kültürümüzde kullanılan negatif anlamlarının aksine yaşamın içinden çıkan, ondan beslenen bir kurgusallık olarak yaratılacaktır oyun. Bu “oyun” benliğimizi baskı altına alan, insanın kendisini “gerçek”leştirmesini engelleyen değil onu özgürleştiren bir kurgu haline gelecektir. Oyunu oluşturan bütün kadınlar artık kendilerine güvendiğini, özgür hissettiğini belirtir. Artık kocalarıyla konuşabilmektedir, kılık kıyafetlerinden ya da şivelerinden utanmazlar, fakat en önemlisi yaşamın içinden çıkan sorunları oyunsallaştırarak özgürleşmişlerdir. “O içki sahnesinde sanki beni yazmış gibi olmuşsunuz ama iyi olmuş” diyen kocaları vardır artık.

“Oyun” o kadar gerçektir ki tiyatro profesyonellerine özgü problemleri de birebir yaşarlar: rol kavgaları, provaya geç kalındığı için çıkan tartışmalar, uzun provaların sosyal hayatı kısıtlaması vb.

Pelin Esmer’in “Oyun”unun belki de en ilginç tarafı giriş sahnesinden başlayarak belgeselin tamamının bir kurmaca gibi inşa edilmesidir. Oyunu hazırlayan kadınların gündelik hayatı ve problemleri ana eksen olduğu için, provalar-kurmaca ve kadınların hayatları-belgesel iç içe geçerek örülmeye başlar. İki yapı da birbirini besler ve doğurur. Oyun yapma sürecini de “Kadının Feryadı”na eklediklerinde ise sahne tam olarak Brechtien bir hal alır.

Henüz 2005 yılında genç kuşağın en önemli ilk filmlerinden biridir Oyun. Hem kendisinin hem de kendisinden sonra gelecek genç kuşak sinemacıların model filmi olur; fakat tam ters bir yönde. Yani, kurmacanın içine giren belgeler ve belgesel duygu olarak değil belgeseli kurmaca gibi yapılandırmak.

“Kendi köylerinde tiyatro yapan bu dokuz kadın, ben bu filmi çeksem de çekmesem de, hayat hikayelerinden yola çıkıp bir oyun yazacak ve

sahneleyeceklerdi. İşin en heyecan verici tarafı buydu benim için. Filmi, o köyde, o an, o olayı yaşayan insanlarla, görünmez olmaya çalışmadan ama usulca yaşamlarına dahil olarak çekmek, belgesel gibi kurmaca değil, kurmaca gibi bir belgesel film yapmak istedim. Zamanla, onların oyunlarıyla gerçek hayatları arasındaki çizgi flulaştıkça, filmin kurmacayla belgesel arasındaki çizgide gidip gelişini izlemek çok önemli bir deneyim oldu. Üç kişilik ekibimizle bir film ekibinden çok onların tiyatro ekiplerinin bir parçası olduk. Benzer koşullarda çalışarak, onlar beş haftanın sonunda “hayatlarının oyununu” ortaya çıkarttılar ben de iki yıl sonra “Oyun” filmini.”⁵⁰²

Bu kurmacayla belgesel, tasarımla gerçeklik arasındaki gidip gelmeler yönetmenin hem çekim içerisinde hem de kurguda yaptığı tercihler ve kimi yönlendirmelerde bulunmasıyla da ilgili bir durum. “Belgeselde senaryoyu montajda yazıyorsun, kurmacada senaryoyu başta yazıyorsun, temel fark bu ama o bile o kadar sorgulanabilecek bir şey ki! Belgeselde de o insanın hayatına bir misafir gibi katılsan da, tabii ki subjektif yönlendirmelerin ya da hayal ettiğin kimi sahneler var.”⁵⁰³

Pelin Esmer’in ilk uzun metrajlı kurmaca filmi 11’e 10 Kala, Koleksiyoncu’dan gelen öykünün, yani gerçek amcası Mithet Bey’in ve yaşam öyküsünün, kurmaca karakterler ve öykü yapısıyla zenginleştirilmesiyle oluşturulmuş bir film. Film “Oyun”dan sonra ve ondan çok daha fazla ses getirdi. Yerli ve yabancı festivallerden 16 önemli ödül aldı. 11’e 10 Kala da gücünü diğer filmleri gibi gerçekliğin gücünden alıyor.

Öykü Mithat Bey’in rutin alışverişleriyle başlıyor. Salonunun labirentlerinde dolaşırken kullanacağı fırfırlı fener, yeni bir geniş çerçeveli yakın gözlük (modası geçtiği için yoktur), koleksiyonunu yaptığı, bir tek kendisinin satın aldığı Bizim Gazete ve düzenli olarak aldığı Piyango bileti. Günlük hayatın hızlı akışında yitip giden objeleri hem de geçmişin nesnelere biriktirir; koleksiyon onun için zamanı tutma, an’ı dondurma, olan biteni neredeyse yürüyecek yer kalmayan salonunda, yalnız ve mutlu yaşamının merkezinde sabitlemektir. Fakat bu koleksiyonculuk, moda “nostalji” kavramıyla açıklanamaz; onun birikimiyle modern insanın bir başka tüketime hazırlanan yığıntıları arasında fark vardır. Hem anılar, an’lar ve akıp giden nesnelere, salt arşivci bir tutkuyla “sabitlenmezler”, yaşam akışı devam ederken ve yeni nesnelere toplanırken o anılara ve nesnelere geri dönülür. Bu 90 yaşına yaklaşan adam için bellek, çağdaş insanın aksine yeniden ve yeniden üretilmektedir.

Filmin diğer kurmaca karakterleri için bu devasa hafızanın materyalleri öncelikle sağlıksızdır, “havasız”, “böcek yapar bunlar” der yönetici. Depremle birlikte evin bir

⁵⁰² “Anadolu Kadınının Öyküsü”, Hürriyet, 12 Nisan 2005

⁵⁰³ <http://www.altiyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-7-51.aspx>

müteahite devredilmesi ve 2 yıl içerisinde yenilenmesi söz konusu olur. Yapının modernize edilmesi yılların koleksiyoncusu için binanın daha güvenli olması fakat aynı zamanda ruhunu kaybetmesi demektir. Sürekli sızıntı yapan ve koleksiyonunu bozan tavanını yaptırmayan apartman yöneticisi, binanın sağlamlaştırılması önerisini de kabul etmez, apartman sakinlerini toplayarak binayı terk etmeye ikna eder ve imza toplar. Bu sıkıntılı süreçte kapıcı (Nejat İşler) Mithat Bey'in eli ayağı olur, siparişlerini almak için küçük bir İstanbul turu atar. Ancak hem bir gazeteyi eksik alır hem de çok değerli bir kasetin üzerine yanlışlıkla kendi sesini kaydeder. Alt katta TV izleyen Kapıcı ile yukarıda anılarını dinleyen (örneğin 27 Mayıs Darbesi'ndeki Alparslan Türkeş'in konuşması) Mithat Bey arasında ciddi bir kuşak, görgü ve anlayış farkı vardır. Bu çatışma açıkça apartman yöneticisiyle de yaşanır. Yönetici mühendis raporu almıştır, belediyeden evi ziyarete gelirler, direnen Mithat Bey'e yangın çıkma ihtimali, yalnız başına yaşadığı için müdahale edemeyeceği gibi uydurma gerekçeler sıralarlar. Diğer taraftan Kapıcı bazı koleksiyonları kolilemek ve depoya kaldırmakla görevlendirilmiştir fakat o da önce birkaç erotik gazeteyle başlayıp değerli eşyaların kelepir fiyatlara satılmasıyla devam eden bir hırsızlığa başlar.

Mithat Bey'in rutin akışında ilerleyen yaşamı depremle de tetiklenen bu müdahalelerle bozulmuştur. Rüyasında binanın yıkıldığını, harabe haline gelmiş boş odalarda dolaştığını, duvarı saatlerle kaplanmış bir dükkana girdiğini görür. Açıkça korkuları bu kabusta ortaya çıkmıştır.

Kapıcı hem Mithat Bey'in eli ayağı hem de onun birikiminin yağmacısına dönüşür. Aslında naif karakterinin koleksiyonerliğe heveslenmesini bekleriz. Ancak bu iş emek, özveri ve dikkat gerektirmektedir. Kapıcının ise başka beklentileri vardır, çocuğuna hediye alır, ailesini geçindirmeye çalışır. Binanın boşaltılacağı kesinleştikçe şehrin öbür ucunda, bir gecekondu bölgesinde ucuz, kiralık bir ev bulur kendisine. Diğer taraftan iş aramaya başlamıştır. Öykünün dokunaklı yanı bu imkansızlıktan beslenmektedir. Reşat Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'nin eksik cildi üzerinde dolaşan hikaye özellikle bu imkansızlığı dramatikleştirmektedir. Sonunda eldeki ciltleri de satacaktır Kapıcı. Yönetmen yine de Kapıcı'yı yargılamaktan uzaktır. Eve gelen yeğen bile bütün bu objelerin ne kadar değerli olduğunu düşünür; satılsa belki de bir servet edecektir.

Öykünün finalinde artık gitme hazırlıkları yapan Kapıcı ve Mithat Bey apartmanda tek başlarına kalmışlardır. Elektrik kesilir, mum ışığında bir araya gelirler. Bir an için karanlıkta titreyen mum ışığının gölgesinde, onca anının ve yaşanmışlık kokan nesnenin arasında birer

votka koyup içmeye başlarlar. Dostoyevski sahnelerini andırır, Mithat Bey ortak bir gelecek için planlar yapmaktadır, Kapıcı ise çoktan başka bir hayata yelken açmıştır. Kapıcı tazminatını alır, iki hayat bir daha buluşmamak üzere birbirinden ayrılır. Öykünün bu dokunaklı imkansızlığı güçlü bir biçimde Mithat Bey'in astım hastalığında simgeleşir. Hastalığını öğrenen Mithat Bey Samatya sahilindeki banklara oturur; nefes darlığı çekecektir İstanbul'un üzerinde ise gök gürlemektedir. Dolayısıyla film aynı zamanda bir tıkanmanın filmidir de denilebilir.

11'e 10 Kala, Koleksiyoncu ve Oyun belgesellerinden beslenen, fakat farklı bir tür olarak kurmacanın gücünü kullanan bir üslupta, gerçek ve üstelik çok yakından tanıdığı bir insanın yaşam öyküsünü merkeze alarak oluşturulmuş bir filmidir. Gerçekliğin etkisi, özellikle Mithat Bey'in bir koleksiyoner olarak yaşamının, tutarlı ve sağlam duruşunun sosyolojik dolayımına izin veren gücü, üstelik "rolünü" de başarıyla icra edişi filmin en büyük olanaklarından biridir. Fakat gerçekliğin bu etkisinin yanında gayet programlı, özenle oluşturulmuş planlarla, mizansenlerle, fakat "oynamamaya" varan oyunculuğun kattığı doğallıkla hem estetik hem de çarpıcı bir gerçeklik duygusunu izleyene sirayet ettirmeyi başarmıştır Pelin Esmer. Bununla birlikte kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştiren diğer tüm genç kuşak filmlerde olduğu gibi dramatisasyonlar da, yani filmin dramatik etkisi, öykü içinde örmeye, kurmaya çalıştığı çatışma yapısı da gerçekliğe, o gerçekliğin gücüne ve o gerçekliği yaşayan insanın içsel ve dışsal tepkilerine bağlanmak zorundadır. Sözkonusu karakter, daha çok kendi halinde, karşılaştığı problemlerle nezaketini ve sükunetini koruyarak yüzleşen bir beyefendi olunca dramatik etki de zayıflar ki 11'e 10 Kala'da olan budur. Yaşanan her büyük olay ve olaycık, gözlemlere ve sıradan hayatın içinden anekdotlara dönüşür. Yönetmenin Kapıcı, hızlı ve kalabalık İstanbul, apartman ve yeni değer yargıları ile Mithat Bey'in dünyası arasında kurduğu çatışmanın örüntüleri de bir çeşit yağma üslubuyla, art arda dizilen gerilimsiz an'lara dönüşmektedir. Bu sebeple gelişim, değişim süreci çok az hissedilir.

Pelin Esmer de kuşağının diğer yönetmenleri gibi, insanları yargılamaktan ya da taraf tutmaktan, yönlendirmek ve sinemasal araçlarla manipüle etmekten imtina eder. Yönetmen Kapıcı Ali'nin sadece Mithat Bey için değil bütün koleksiyonerler için çok değerli olan 11. Cildin satılması gibi çok açık bir sahneye dahi itiraz eder:

"Bir filmi seyrederken hiç düşünmediğim bir yorumu bir izleyiciden alabiliyorum ve bu müthiş bir şey. Aynı filmi farklı hayatlardan, geçmişlerden gelen kişilerin yorumlaması çok farklı olabiliyor.

Burada da bir objenin iki farklı insan tarafından farklı değerlendirilmesi söz konusu. Ama “biri değer veriyor, ötekisyse sadece rant getirir düşüncesiyle hareket ediyor” diyecek kadar da basit değil.”⁵⁰⁴

“Hayat birçok durumda bu kadar basittir.” de denilebilir, bizim için önemli olan yönetmeni böyle düşünmeye iten “tarafsızlık” hayatı farklı ve beklenmedik yönleriyle yakalama arzusu ve bir seçme ve tercih işi olan yönetmenliğin kaçınılmaz “yargılama” yetisinden kaçıp kurtulma isteğidir. Aynı düşünce Yeğen içinde geliştiriliyor –neredeyse ontolojik bir açıklamayla:

“Ben onu bir jenerasyon farkı olarak görmedim. Hepimiz her objeyi farklı değerlendiriyoruz, farklı anlamlandırıyoruz, o çocuğun öyle düşünmesinin nedeni de yeni jenerasyondan olması değil; o çocuk, Selim olduğu için öyle bakıyor. Orada bir günümüz göndermesi yok.”⁵⁰⁵

Filmin günlük hayatın hızı içinde ve para ekonomisinin belirleyiciliğinde sürekli zamanı ve nesnelere sınırsızca tüketen insanlarla onu yakalamaya ve tutmaya, biriktirmeye ve aslında kendi benliğinin bir parçası haline getirmeye, kendine maletmeye çalışan bir karakter arasındaki çatışmaya dayanan yapısı bu sebeplerle zayıflamaktadır. Yönetmen tıpkı kuşağının diğer yönetmenleri gibi gerçekliğin gücünden beslenmek arzusundadır ancak gerçekçilik ile ilgili Brecht’in önemli analizinde belirttiği noktayı es geçmezler:

“Güçlük şu noktada gösteriyor kendini: tiyatrodaki gerçekliği tanıtmak, gerçek gerçekçiliğin görevlerinden biridir, ama başka görevler de vardır. Bu gerçekliğin bir de anlaşılır olması gerekir. Yaşam olaylarının akışını yöneten yasalar algılanabilmeli. Fotoğraflar üzerinde algılanabilir değildir bu yasalar. Sözü edilen olayların içinden çıkamaz duruma düşmüş bir kişinin gözüyle kulağını ödünç almakla yetinen seyirci için de algılanabilir değildir bu yasalar.”⁵⁰⁶

3.4.6. Köprüdekiler (Aslı Özge)

Köprüdekiler (2009)

Yönetmen:Aslı Özge

Yapımcı:Aslı Özge , Sevil Demirci

Senaryo:Aslı Özge

Oyuncular:Cemile İlker , Fikret Portakal , Murat Tokgöz , Umut İlker

Görüntü Yön.: Emre Erkmen

⁵⁰⁴ <http://www.altiyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-7-51.aspx>

⁵⁰⁵ <http://www.altiyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-7-51.aspx>

⁵⁰⁶ Bertolt Brecht, **Hurda Ahım**, İstanbul: Günebakan Yay., 1977, s. 38

Kurgu: Aylin Tinel

Süre:90'

Köprüdekiler, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu Aslı Özge 2001 Yılında Biraz Nisan adlı ilk uzun metrajlı filmini çekiyor ancak adından söz ettirmesi 2009 yapımı Köprüdekilerle gerçekleşiyor. 16. Altın Koza Film Festivali, Büyük Jüri En İyi Film Ödülü'ne layık görülen film, aralarında Kanada, Brezilya, Hindistan, Mısır, Amerika, Fransa, Almanya gibi farklı ülkelerde kırktan fazla festival dolaştı.

Aslı Özge “Köprüdekiler” fikrine İstanbulluların çok iyi bildiği köprü trafiğinde kapılmış. Çiçek satan çocukları, gençliklerini ve umutlarını, Doğu ve Batı arasındalık, AB süreci, az gelişmişlik gibi Türkiye gerçekleriyle çarpıştırmasıyla fikir olgunlaşmaya başlamış, ancak önce belgesel olarak:

“Köprüdekiler, Türkiye'deki gençlerin, onların yaşadığı gelecek korkusunun onların gündelik hayatlarını nasıl şekillendirdiğiyle ilgili bir film aslında. Aslında gençleri içine alan bir belgesel film yapmayı düşündüm. Fakat daha sonra yaptığım araştırma sonucunda, yaşadığım ve rastladığım kişilerin hikayeleri beni bir anlamda bir senaryo yazmaya itti. Çünkü onların anlattığı hikayeler gerçekten beni etkiledi ve spontan olarak bütün bunları yakalayıp yakalayamayacağımı kestiremedim. Ben de kurmacadan gelen birisi olarak, böyle bir sabrı taşıyıp taşımadığımdan emin olamadım.”⁵⁰⁷

Dolayısıyla filmin daha yapılma sürecinin başında aynı problematikle karşılaşıyoruz: belgeselle kurmaca, gerçekle hayal, olan ile olması gereken arasında kalmak.

Köprüdekiler, Fikret, Murat ve Umut-Cemile çiftinin gerçek bir şekilde yine köprüde keşilen gerçek hayatlarına odaklanır.⁵⁰⁸ Fikret, polisler ve yağmur izin verdiği ölçüde köprü yolu üzerinde kaçak çiçek satmaktadır. Çok yoksul bir mahallede yaşamaktadır, yer sofrasında küçük bir kahvaltı edip mahalledeki arkadaşlarıyla aylak aylak dolaşır sigara ve esrar içer. Cezayir'de yerel halkın dalga geçmek, entelektüellerin ise “genç işsiz”, “genç aylak” olarak ifade edilen hitist'lerin Türkiye yansımalarıdır. Duvar anlamına gelen hit sözcüğünden türetilen kelime, duvar dibinde bekleyen, aylak aylak dolaşan, zamanla yıpranarak, boşluktan tiksiner, en sonunda duvar dibini bir çeşit nöbete dönüştüren işsizler

⁵⁰⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=7EUZhZ3EpTo>, Röportajı gerçekleştiren belirtilmemiş.

⁵⁰⁸ Sadece Murat gerçek polis değildir, abisinin yerine bu rolü üstlenmiştir. Kendisi akademi sınavlarını geçemediği için polis olamamıştır fakat abisi için 657 sayılı devlet memurları yasası uyarınca, polis memurlarına oyunculuk yapma izni alınamaması sebebiyle filmde polis olabilmıştır. Bu da filmin enteresan, ironik taraflarından biridir.

için kullanılmaktadır.⁵⁰⁹ Fikret çalışır ama yaptığı iş hem zordur hem de geliri azdır. İş aramaya başlar ancak hem askerliğini yapmaması hem de hiç okula gitmemesi önünde engeldir. Okuma yazma dahi bilmez (yalnızca at yarışlarındaki isimleri okuyabilir). Başvurduğu birçok yerden geri çevrilir, sonunda bir esnaf lokantasında işe başlar, ancak kötü giden ilk günün sonunda oradan da ayrılır. Sonunda arkadaşıyla esrar içerek İstanbul varoşlarını fon alan bir duvar üstünde şu kısa konuşmayı yapar: “Başka iş aramayacak mısınız? –Yok çiçekçilik süper. Erken falan kalkmıyorsun. –Ömür boyu çiçekçilik mi yapacaksın? (kafasını sallar)” Fikret’i aynı zamanda arzuları, hayalleri ve sosyal yaşamıyla da tanırız. Arkadaşıyla çöpleri de karıştırır, aylıklık zamanlarında yine bir duvar dibinde hip-hop dinleyip söylerler, ilk cinsel deneyimlerini yaşamak, “milli olmak” için “karıya” gitme planları yaparlar, Galata kulesini görüp şaşırır, tekno marketlere gidip bilgisayar oyunu oynarlar. Ancak mağazada potansiyel suçlu görünümündedirler, güvenlik görevlisi ve mağaza müdürü tarafından, kapıdan çıktıklarında hırsızlık alarmı çalmamasına rağmen üstleri aranır ve bir daha oraya gelmemeleri için uyarılırlar.

Murat trafik ekibi olarak köprü üzerinde çalışan yeni bir polis memurudur. Kayseri’den iki yıl önce İstanbul’a gelmiş, başka bir memur arkadaşıyla bir bekar evinde yaşamaktadır. O da Fikret gibi yer sofrasında fakat biraz daha zengin olan kahvaltısını yapıp işe gider. Şikayetçi otobüs şoförleri, “sen benim kim olduğumu biliyor musun” insanlarıyla uğraşarak günü bitiren Murat akşamları internetten sohbet programlarıyla kadınlarla tanışır, kendisine bir sevgili, bir eş arar. “En son ne zaman mala vurdun lan?” diyen ev arkadaşına gülüp geçer. Spora da giden Murat beğendiği bir kadınla bir çay bahçesinde buluşur. Köprü ve İstanbul manzarasına karşı birbirlerinden çok maddi durumlarını tanımaya çalıştıkları bir sohbet sonunda kadın çayını dahi bitirmeden masadan kalkar. Çünkü Murat’ın Doğu’ya tayini çıkacaktır, İstanbul’dan gitmeyi de kafasına koymuştur, polis maaşı düşüktür vb. Alış-veriş sahnelerini andıran bu konuşmanın sonunda Murat yalnız başına kederli kederli çayını yudumlar. Çekimler sürecinde gerçekleştiğini düşündüğümüz Dağlıca baskını ve şehitler meselelerine polis olduğu için en sert tepkiyi yine Murat gösterir. Ancak ev arkadaşından daha anlayışlı, anlamaya çabalayan bir hali vardır. Bir Kürt genciyle konuşmasını anlatan Murat, gencin konuşmasının ayırıcı, parçalayıcı nitelikte olduğunu vurgular ancak kendi tavrının da bu yönde geliştiğini kavrayamaz. Bir başka internet arkadaşına “asil bir Türk boyu olan” Avşar’lardan geldiğini uzun uzun anlatır. Murat dindardır aynı zamanda, içki içmez,

⁵⁰⁹ Sınır Tanımayan Gazeteciler, **Cezayir Dramı Esir Düşmüş Bir Halk**, Çev: Erden Akbulut, Halil Hacialioğlu, Alan Yayıncılık, İst., 1998, s.28-29

namaz kılar. Onun hayali ise evlenmek, iyi bir e e sahip olmaktır aslında. Postayla fotoğraflarını gönderdiği annesinin de isteği bu yöndedir. Sonunda umutsuzluğa kapılarak annesinin yanına dönmek istediğini söyler.

Dolmu   of r  olan Umut,  ocuk bakıcılığı yapan Cemile'yle evlidir. Film boyunca daha iyi bir ev hayaliyle emlakçı dola ır dururlar. Cemile daha iyi bir i  bulma umuduyla bilgisayar kursuna yazılmayı d  n r. Umut ise dolmu un sahibinin ve karısının daha iyi yaşam koşulları arzusunun baskısı altında köprüde iki kıta arasında mekik dokur. Ancak maddi sıkıntılarını açmalarının neredeyse hiçbir yolu yoktur. Giderek gerilen ilişkileri kopma noktasına gelir sonunda. Onlar da diğerleri gibi sıradan bir hayat yaşarlar. Cumhuriyet bayramında köprü ayaklarından havai fi ek gösterisini izlerler, sayısal loto oynarlar, Dağlıca baskınından sonra dolmu a Türk bayrağı asılır ve Dolmu cu eylemlerine katılırlar. Cemile kötü giden ilişkisini arkadaşına anlatır, dertle irler. Kadın genç ve güzel olduğunu, anla amıyorlarsa, istediği hayatı sağlayamıyorsa ayrılması gerektiğini söyler. Cemile ise ne ailesine dönebilmektedir ne de maddi bir geliri vardır. Umut ise dolmuş sahibine dert yanar, ancak dolmu unun tavsiyeleri “yüz verme” ve “d v” gibi tavsiyelerdir. Ak amında  orba yüzünden kavga çıkar. Fantezi-pop  arkıcısı Hakan Altun TV’de “İnsanlar alb mlerimde a ka dair bir şey bulurlarsa, albümü satın alıyorlar.” demektedir. Umut ve Cemile  ıkı sız bir durumda kalırlar.

Aslında İstanbul’la sınırlanamayacak bir i  i sınıfı hikayesi gibi görünen Köprüdekiler, belgesele yaklaşan bir üslupla filme alınmıştır. Öncelikle kamera hareketleri diğer örneklerle benzer bir şekilde sallanarak, titreyerek, karakterleri takip eder. Örneğin bir sırt takibi yumuşak bir etki vermesi için steady-cam’le değil de omuz kamerayla çekilmektedir. Yine karakterlerin gerçek yaşamlarına tanık olduğumuz hissine kapılırız. Oyuncuların kendi hayatlarını canlandırmaları ve oyun ve gerçek arasında gidip gelen oyunculuk biçimleri bu estetik olmaktan kaçınan kamera hareketiyle birleşince ortaya b y l  bir gerçeklik çıkmaktadır. Bu etki kameranın sürekli varlığını hissettiren yapısıyla oyuncunun gerçek olup olmadığını bilemediğimiz doğallığı arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. Orada bir kamera olduğunu fark ederiz, ancak oyuncular oyunlarına ya da insanlar yaşamlarına devam ederler. İki arasındaki fark hiç de azımsanabilecek bir fark değildir. İlkinde kurmacaya ikincisinde belgesele gideriz. Ancak diğer unsurlarla da bu ikilem desteklenir ve güçlenir.

Diyaloglar gündelik, doğal, hatta yer yer sıradandır. Birbirinin üstüne binerek konuşurlar, konuşmaların bazıları anlaşılmaz. Normalde bu bölümlerin kurguda düzeltilmesi gerekmektedir. Ancak en doğal halleriyle filme alınır insanlar. Kırık, parçalı, yükselip alçalan, düzensiz, kendi doğal temposunda akan diyaloglar izleriz.

Oyunculukta da gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırdaki kalırız. Cemile arkadaşıyla dertleştikten sonra gerçekten ağlar mı? Bu sorunun kendisi bile bir paradoks taşımaktadır: Oyuncu da olsa gerçekten ağlayan bir insan değil midir ya da tam tersine gerçekten bir insan kameranın varlığıyla ilişki kurmaksızın orada öylece ağlayabilir mi? Bu belirsizlik “hiçbir şey bilmiyorum” diyen insanın yaşadığı çelişkiye benzemektedir: hiçbir şey bilmediğini bilmektedir. Dolayısıyla ne ölçüde gerçek, ne ölçüde oyun olduğunu hiçbir şekilde ölçemeyiz. Diğer taraftan gerçekçilik bazı sahnelerde kafa karıştıracak şekilde doruğa çıkar. Örneğin Fikret ve arkadaşlarını duvar dibinden kovan teyzenin sahnesinde, hiper-gerçeklik bir anda gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları bütünüyle yok eder. Aynı etki Murat’a şikayetini bildiren otobüs şoförü sahnesinde de gerçekleşir. Her ne kadar zor olsa da (kamera ve ekibin varlığı engeldir) gerçek bir otobüsün yaklaşıp durduğunu düşünmeden edemeyiz –ki bu mümkündür.

Bununla birlikte estetize edilmiş sahneler de yok değil. Örneğin emlakçı çıkışında etler ve meyvelerden oluşan devasa market fotoğrafının önünde yapılan konuşma, biraz önceki geçim sıkıntısının, maddi imkansızlıkların ironisini taşımaktadır ve yönetmenin seçimini vurgular. Aynı şekilde son planda, sahilde Murat’ın annesiyle yaptığı telefon görüşmesi de, gün batımı, deniz ve bulutlar, silüete dönüşmüş Murat’ın çerçevedeki yeri gibi öğelerle estetize edilmiştir. Ancak filmin bütünü müdahalesiz bir gerçekliğe vurgu yapmaktadır. Yönetmen hiçbir fırsatı kaçırmadan spontan gelişen bütün olayları değerlendirir: Dağlıca haberi ve filmin bir şekilde o yönde devam etmesi, “önemli” birinin köprüden geçişine tanık olmamız, yağmurun yağması, havai fişek gösterileri, taksiciyle yapılan yol kavgası gibi birçok olayı öykünün içinde değerlendirir.

Dekor da gerçek mekanları yansıtmaktadır. Sanat yönetmenliği parmağı hemen hemen hiç yoktur. Yerde yapılan kahvaltılar, duvarlardaki dağınık çıkartmalar, odadaki eşyaların yerleşimi, bilgisayar masası ve pencere dibindeki yatak, koltuklar, duvarların renkleri, sanki hiç dokunulmamış izlenimi vermektedir. Aslında mekan olarak Üç Maymun’un geçtiği yerleri hatırlatmaktadır. Ancak Nuri Bilge Ceylan’ın mekanı ne kadar yoksul bir kenar mahallede yer alsada her anlamda yeniden yapılandırılmış, estetize edilmiştir. Seçilen ev bile tuhaf, ince

yapısıyla, ayakta kalmaya çalışan aileyi temsil etmektedir; dolayısıyla özellikle seçilmiştir. Üç Maymun'da dalgalanan perdeler, mutfakta hafif bir meltemle kıpırdayan bıçak, pencere kenarındaki kahvaltılık masası hep dramatik anları vurgulamak ve güçlendirmek için “düzenlenmiş”lerdir. Ne kadar reddetse de Demirkubuz mekanları da “sanatlı”dır, yönetmenin seçtiği açılarla mekan her zaman vurgulanır: Masumiyet, Üçüncü Sayfa, Kader benzer mekanlardır, ancak ışıkla, mizansenlerle ve açılarla dramatikleştirilirler. Örneğin Güneşe Yolculuk'ta da bu böyledir. Yeşim Ustaoglu işkenceden gelip yaşadığı bekar odasına gitmek için fabrika içinden geçen Mehmet'i kenardan köşeden sızan parçalı ışıklar ve atölyelerden yükselen dumanların içinden geçirir: mekan Mehmet'in iç dünyasının, duygulanımının ya da seyircide oluşturulmak istenen etkinin hizmetinde düzenlenir. Aslı Özge'de ise neredeyse hiç stilizasyon yoktur.

“Fikir kafamda netleşmeye başladıktan sonra meslekleri gereği köprüde zorunlu olarak bulunmak zorunda olan kişilerle konuştum, hayat hikâyelerini dinledim. Geliştirdiğim konseptte ve aradığım kriterlere uygun kişiler bulunca, onlara göre ve onların hayatının akışına göre şekillendirdim hikâyenin de akışını. Ama peşinde olduğum ana fikiri hep korumaya çalıştım. Filmi çekerken de senaryoyu karşıma çıkan beklenmedik durumlara göre şekillendirdim, engelleri önüme çıkan yeni bir yol olarak görmeye çalıştım.”⁵¹⁰

Filmin bu estetik yönelimi politik yapısıyla açık bir çelişki barındırmaktadır. Yoksulluk görüntüleri, maddi imkansızlıklar, hayaller ve çaresizlik, sıkışmış gerçek insan portrelerini izleriz. Alış-verişe dönüşmüş aile ilişkileri, çay bahçesinde tanışılan kadınlarla yapılan “ev, araba, iş” konuşmaları, emlakçılarda yapılan kira pazarlıkları, kombili-doğalgaz sobalı gerginlikleri, iş başvuruları, havai fişek gösterisi için sorulan “daha ne kadar atacaklar böyle?” sorusuna verilen “Türkiye'nin parası bitene kadar.” cevabı hep işçi sınıfının yaşam güçlüğünü, yoksulluğu ve paranın insan yaşamını Simmel'in belirttiği gibi işgal edişini örneklemeledirler. Ancak gerçekliğe müdahale etmeme kaygısı, diyaloglardan, oyunculuklara, mizansenlerden dekora kadar birçok farklı alanda kendini hissettirince gündelik gerçekliği aşamayan bir söylem türüyor filmde de. Tüm bu sahneler boyunca anlatılmak istenen gerçekliği derinden kavramak yerine, en basit söylem düzeyinde duyar, ona tanıklık ederiz. Filmin işçi sınıfına dair söylemi kahvehane ağzıyla söyleyecek olursak “her şeyin başı para”dan öteye gidemez –ki bu şekliyle filmdeki karakterler tarafından da kullanılmıştır. Bu söylemde gerçekliği kavramak için yeterli değildir, aksine kültürün içine

⁵¹⁰ <http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/2644/Asl%C4%B1-%C3%96zge--R%C3%B6portaj>, Röportaj: Ceren Ercan, Nisan, 2012, Timeout İstanbul

yerleştikçe ifade ettiği gerçekliği de mistifize etmeye, tekrarlana tekrarlana bir tür rasyonalleştirme aracına da dönüşmeye başlamıştır.

Film bu noktada yapabileceği en basit politik hamleyi yapar. Birçok farklı sahnede Türk bayrakları, Atatürk imajları vurgulanır. Dağlıca baskınından kaynaklanan Cumhuriyet Yürüyüşleri, Cumhuriyet Bayramı, İstiklal Marşları, “Ne Mutlu Türküm Diyene” sözleri, geçiş törenleri, askerler, tanklar, havai fişekli kutlamalar filmin bütününe yayılmıştır ve karakterlerin yoksulluk ve çaresizlikleriyle çatışmalı bir ilişki içindedirler. Ezan okunur, askerler yürür, Cumhuriyet havai fişeklerle kutlanır ancak insan yaşamları Cumhuriyet’le birlikte çözülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin bayrak, asker, marşlar, kutlamalar vb. ikon öğelere yüklediği anlamlarla oynayan bu politik yönelim Yeni Sinema içindeki genç kuşağın neredeyse bütün filmlerinde kullanılır.

3.4.7. Bornova Bornova (İnan Temelkuran)

Bornova Bornova (2009)

Yönetmen:İnan Temelkuran

Yapımcı:İnan Temelkuran

Senaryo:İnan Temelkuran

Oyuncular:Öner Erkan , Damla Sönmez , Nazlı Gonca Vuslateri , Selen Uçer, Erkan Bektaş

Görüntü Yön.:Enrique Santiago Silguero

Kurgu: Erkan Tekemen

Süre:92’

Bornova Bornova Made In Europe’dan sonra İnan Temelkuran’ın ikinci uzun metrajlı filmi. Film 46. Antalya Film Festivali’nde En İyi Film ve SİYAD ödülleriyle layık görüldü. Film Kenan Evren ve Demet Akalın’dan peşpeşe iki alıntıyla başlıyor. “Yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacaktır. Kenan Evren, 12-09-1980. Saygı, korkuyla eş değer yürüyor... Bana iki tokat atsaydı, ben dururdum. Boşanmazdık. Demet Akalın, Hürriyet, 15,03, 2007”

Hakan futbolcu olma hayalleriyle büyümüş Bornovalı bir gençtir. Fakat dizine aldığı bir darbe sonunda kariyeri bitmiştir. Lise mezunudur, askerliğini yeni yapmıştır ve İhsan

abisinin taksisini kullanarak iş hayatına başlayacaktır. Fakat İhsan mahallenin “belalı abi”si Salih’le ilişkisini kesmesini ister. Salih Bornova’ya, özellikle liseli gençlere, çocuklara esrar satarak geçimini sağlayan, racon bilen, kendince güç ve şiddet üzerine bir yaşam felsefesi edinmiş, etrafında yarattığı korku halesinden beslenen, bu sebeple yaşadığı olayları büyütür abartan, hatta belki de bu amaçla yalan söyleyen biridir. Her mahallede görülebilecek bu “abi”lerin çömezi sayılabilecek Hakan Salih’le sürekli bir bakkalın önündeki duvar dibinde buluşur ve ondan “akıllar” alır. “Acımayacaksın oğlum vuracaksın sen de” mottosuyla önüne çıkan herkesi ezerek yaşamını sürdürmesi gerektiğini yoksa kendisinin ezileceğini söyler durur. Yaşamın kuralsızlık olduğu kadar işsizlik, geleceksizlik ve boşlukla örülü bugünüde onlar da birer hitist’tir. Hakan’ın lise öğrencisi olan Özlem’e duyduğu aşk, “askerden gelmiş, işini eline almış” durumunda evlilik hayalleriyle süslenmektedir. Salih “senin için ölürüm de öldürürüm de. Bak o zaman nasıl yumuşuyor hepsi.” der. Bir sonraki sahnede sevgilileriyle bilardo salonuna giden gençleri görürüz, Özlem de içlerindedir. Salih gelir, Özlem’in sevgilisinin cüzdanını alır, karıştırır, bir miktar para ve Özlem’in fotoğrafını alarak gider. Hakan’a Özlem’le ilgili nasihatler veren Salih’te bir gariplik olduğunu hissederiz.

Özlem’i ilk defa tuvalette gebelik testi yaparken, aynaya bakıp kendine “orospu” deyip gülümserken görürüz. Sonraki sahne: okulda din dersindeyiz, tahtaya araf, cennet, cehennem çizilmiş; kimse dersi dinlemez. Okul çıkışı bilardo salonundayız. Özlem’in kız arkadaşlarıyla “kim daha orospu?” tartışması yapmasına tanık oluruz. Salih gerilimi yaşanır ve Salih’ten korkan sevgilisiyle kavga eder: “Sen erkek değil misin?” Anadolu Lisesine giden erkek çocuğa düz lisenin kızları “verdiği” için birlikte olduğunu söyler. Anadolu liseli ise “siz de yırtmak için bizimle takılıyorsunuz.” cevabı verir.

Şiddet ve güç oyunlarının tek hukuk kuralı olduğu bu mikro evrenin düzeni Murat’ın yazdığı bir fantezi hikayeye bozulur. Murat Felsefe okumuş, solcu, bir taraftan sendika haberlerine göz gezdirip diğer taraftan erotik dergi ve gazetelere fanteziler yazarak hayatını kazanan bir Bornova’lıdır. Eşiyle iletişimsiz, yabancılaşmış bir ilişkisi vardır: çünkü kadın Murat’ın gerçekleşmeyen belgesel projelerinden bıkmıştır. Salih’in çocukluk arkadaşı olan Murat hem Salih’ten uyuşturucu alır hem de ara sıra Salih’in yaşadığını iddia ettiği “gerçek” fantezileri dinler. Hakan ile Salih meşhur duvar dibinde tesadüfen buluşurlar. Murat sohbetin arasında Salih’in anlattığı bir fanteziyi paylaşır. Tarif ettiği ev Özlem’in evidir. Hakan büyük bir şok yaşar; güvendiği, akıl hocası olarak gördüğü, hem düzeni hem de bu düzenin raconunu öğrendiği “abi”si, Hakan’ı aldatmaktadır. “Biz olduğumuz gibiyiz. Herkesin içi dışı bir değil.” diyerek sınırlı bir şekilde Murat’ın yanından ayrılır. Özlem’i takip edip apartmanın önünde

sıkıştırır, hem ilan-ı aşk eder hem de zorla da olsa “fantezi”nin gerçekliğini öğrenir. Salih kendi sattığı uyuşturucuları kullandığını ailesine söylemekle tehdit ederek Özlem’e tecavüz etmeye çalışmıştır fakat iktidarsız olduğu için başarısız olmuştur. Flashback’te olayı kimseye anlatmaması için tekrar tehdit edişini izleriz. Bu dehşet verici anı o kadar gündelik bir şey gibi konuşulur ki ne Hakan’da ne de Özlem’de sarsılma, etkilenme ya da öfkelenmenin işaretlerine rastlayamayız. Hatta Hakan bir taraftan kendisini görücüye çıkarmaya devam eder. Filmin kritik anı da burada gelir: Yemek yaptığını, askere gidip geldiğini, taksiciliğe başlayacağını söyleyen Hakan “senin için ölürüm de öldürürüm de.” demiştir. Polisin defalarca karakola alıp bıraktığı Salih’ten bir çeşit intikam almak, adaleti sağlamak, “yaptığı yanına mı kalsın?” için Özlem “git öldür o zaman” der, “Zaten ölse ne fark eder? Kim ağlar arkasından?” O kadar soğukkanlı ve doğal bir şey gibi söylenir ki bu cinayet teklifi kısa bir duraksamadan sonra olabirliği üzerine kafa yormaya başlanır. Karar verilmiştir.

Salih’le Murat yeni bir alışveriş için duvarda buluşurlar. Birbirlerinin hayatlarını eleştirirler: Salih Murat’ı o kadar okuyup bir baltaya sap olamadığı için, Murat Salih’i yaptığı pis işler için, ailesinin varlığına el koyduğu için eleştirir. Salih’le empati kurmamız beklenen bir sahnedir: kendisini zenginlerin pis işlerini yapan biri olarak görür. Aile meselesi içinse “Ne yapayım, annemi mi öldüreyim?” der. Murat biraz da sinirle “Öldür, Anneni öldür.” diye ilginç bir çıkış yapar. Hakan gelir. Salih yaşadığı bir anıyla birleştirerek taksiciliğin ne kadar tekinsiz bir iş olduğunu izah eder. Anısında kendisine racon kesen bir genci ensesinden bıçakla kesmiştir. “E, ölür öyle” tepkisine “Belki ölmüştür.” cevabı verir ve Hakan’a o sustalıyı vererek konuşmasını taçlandırır. Hakan Özlem’le anlaşmasına uyar, önce kendisinin eski öğretmeni, Salih’in annesi ile ilgili bir fantezi uydurarak Salih’i kızdırır. Salih Hakan’ı yere yatırır ve boğazını sıkmaya başlar. Hakan kendisinden henüz aldığı sustalıyla Salih’i öldürür. “Vay be demek bu kadar kolaymış ha.” Murat’a şahit olduğunu kendisine saldırdığını, nefs-i müdafayla Salih’i öldürdüğünü söyler.

Belki birkaç yıllık bir zaman geçiminden sonra bir çay bahçesinde Hakan ve Özlem’i görürüz. Evlenmişlerdir, Özlem hamiledir. Murat’ın bu genç katilleri haraca bağladığını öğreniriz. Fakat adalet ahlaki değişmemiştir: “Anam babam gelse düzenimizi bozamaz.” O halde yeni gelecek planlarında Murat’ı da öldürmek usulca yerini alır.

Film temel olarak birkaç karakter çerçevesinde dönen kısa olay dizisi üzerinden adalet duygusunu yitirmiş bir toplumun şiddete dayalı güç ilişkilerini konu alıyor. Türkiye 12 Eylül’le birlikte bir hukuk devleti olma özelliğini bütünüyle yitirdiği, insanların adalete olan

güveni kaybaldığı için, en tepeden küçük bir mahallenin sıradan insanlarına herkesin gücü yettiğince kendi adaletini başkasına dayatmaya çalıştığı için, demokrasinin yerini “sen kimsin?” ya da “sen benim kim olduğumu biliyor musun?” aldığı için bu dünyada tek geçerli yol kalmıştır: şiddet. Filmin kötü adamı Salih’le başlayan şiddet tufanı, Murat’ın “anneni öldür” teklifine, Özlem’in soğukkanlı Hakan’ın tezcanlı cinayetine varır. Bütün karakterler düzene uyum sağlamaya, ayakta kalmaya çalışırlar: Murat, çekeceği belgeselleri kanalların almayacağını, yoksul solcu yayıncıların ise alamayacağını düşünerek erotik yazılarda entelektüel birikimini tüketmektedir; Salih zenginlerin illegal işlerini yapan makul bir adam olduğunu düşünür; Özlem kendisine tecavüze yeltenmiş bir adamın adaletle hesap vermeyeceğini bildiği için neredeyse hiçbir plan yapmadan, aklına geldiği için cinayeti rasyoneleştirir. Bu dünyanın tek masumu katilin kendisi Hakan sayılabilir. Hayat kendisine adil davranmamıştır ancak o susmayı seçer (bu yüzden Salih’ten bol bol fırça yer). Salih’in yaşam dersleri ve Özlem’e duyduğu aşkın motivasyonu ona da cinayet fikri kabul edilebilir gelmiştir. Hayat o kadar acımasızdır ki cinayete tanık olmuş, felsefe okumuş Murat hem yalancı şahitlik yapmıştır hem de genç çifti haraca bağlamıştır. Şiddet ilk günahın unutulduğu bu evrende en büyük adalet silahı haline gelmiştir.

İnan Temelkuran filmi, öncelikle tanıdığı, bildiği bir yer olan Bornova’yı mekan seçerek tanıklıklara ve yaşanmışlıklara dayalı bir temele oturtmuştur. Sonbahar, 11’e 10 Kala gibi filmlerde de görülen bu eğilim gerçeklikle doğrudan ilişki kurma çabasının bir parçasıdır. Fakat “gerçeklik” Bornova’ya özgü değildir; Bornova yerel bir bölge olarak değil Türkiye’nin mikrokozmosu olarak düşünülmüştür. Hikaye öncelikle dört kişi arasında geçerek yalınlaştırılmış, detay ve ayrıntılardan soyutlanarak stilize edilmiştir. Ayrıca filmin girişindeki Kenan Evren ve Demet Akalın anlatıları öyküyü tarihsel bir bağlamda değerlendirmemiz için bir çerçeve çizer. Fakat bu tarihsel bağlam sadece “hatırlatma”dır. Şiddet, 12 Eylül kültürüne, adalet duygusunun yitimi ve kendi adaletini uygulayan kitlelerin reflekslerine doğrudan bağlanmaz; daha çok imkansızlığın, olanaksızlığın, aynı zamanda lümpenliğin, işsizliğin ve başıboşluğun bir sonucu olarak ortaya çıkar. Özellikle mikro insan ilişkilerine sinen sürekli bir tehdit ve baskı altında yaşamının getirdiği tedirginlik hali ve korku⁵¹¹, Türkiye’nin gençlerine sunduğu “geleceksizlik”le birleşerek orman kanunlarını adaletin merkezine yerleştirmiştir. Hukuk eğitimi almış İnan Temelkuran filmi büyük oranda adaletsizliğin bu erkek dünyasının mikro ilişkileri ile makro ölçekte yaşanan çürüme arasındaki ilişkiler

⁵¹¹ Salih Hakan’a adalet uygulayıcıları için şöyle der: “Onlar da korkuyor artık sokaktaki insandan. Heriflerin gözü bir şey görmüyor ki oğlum.”

üzerine kurmuştur. Bornova Bornova genç sinemacıların tanıdık, bildik, yaşanmış, tecrübe edilmiş gerçeklikten yola çıkarak kurdukları öykülerle bu anlamda paralellik gösterir. Çünkü bahsettiğimiz genç kuşak filmlerinin hepsi –her ne kadar özel gerçekten beslense de- Türkiye üzerine tezleri olan filmlere dönüşme eğilimindedir.

“Kenan Evren’in “çocuklarımızın yabancı ideolojilerin baskısı altında yabancılaşmaması için elimizden geleni yapacağız” lafının neticesi Demet Akalınlar oldu. Söylemek istediğim şey, kültürel olarak dağıttık resmen. Geri zekâlı bir iki nesil yetiştirilmek istendi ve becerdiler. Geri zekâlı nesiller yetişmeseydi, AKP de CHP de MHP de oy alamazdı. (...) Mahalleye nasıl bakarsan öyle görebilirsin. “Ben mahalleyi böyle gördüm, herkes böyle görsün” demiyorum. Dört kişinin etrafında döndüm. Ama ben o dayanışmanın yok olduğunu ve bazı değerlerin deforme edildiğini düşünüyorum. Özal döneminden itibaren yerleşen köşedönme fikrinin buna yol açtığını düşünüyorum. Herkes bunu söylüyorsa, yani köşedönme egemen olduğunu, Anglosakson kapitalizminin etkisinin olduğunu, böyle bir şey var demektir. Öyle bir kapitalizm sadece Türkiye’ye değil, dünyanın her yerine geldi. Bize 12 Eylül’le geldi, İngiltere’de Thatcher oldu, ABD’de Reagan oldu. Toplumsal düzen bir anda değişti, sosyal devlet örselendi.”⁵¹²

Filmin kamera kullanımı ve diyaloglar gerçeklik duygusunu belgesel düzeye kadar geliştirir. Öncelikle görsel olarak güzel, estetize edilmiş planlar izlemeyiz. Kamera -kimi yerde rahatsız edecek kadar- sallanır.⁵¹³ Günlük, profesyonel olmayan, sıradan insana özgü kamera kullanma biçimini model alan bu hareketler kurmacayı zayıflatarak, izleyicide gerçekliğe tanık olduğu, kendisi gibi biri tarafından kaydedilmiş olayları izlediği hissini uyandırır. Bu kamera kullanımı çatışmaları keskinleştiren, doğal renklerin neredeyse siyah-beyaza yakın, daha çok mavi tonlarda yapılan renk çalışmasıyla birleşerek etkiyi güçlendirmektedir. Estetizasyondan kaçış, apartman önündeki konuşma sahnesinde Hakan’ın cümlesinin iki versiyonunun üstüste binmesine, renklerin neredeyse her plandaki tutarsız tonlarına, kimi yerde cilt renklerinin kaybolmasına varan koyuluklara neden olmaktadır.

Gerçekliği besleyen bir başka unsur doğal ve sıradan insanların hayatlarına tanık olmamız olduğu kadar bu insanların gerçekten gündelik ve doğal diyaloglarla konuşturulmuş olmasıdır. Profesyonel izleyicilerde doğaçlama duygusu yaratan bu doğallık izleyicide gerçeklik hissini güçlendirmektedir. Küfür ve argodan kaçınmayan bu doğallık içinde yazılmış her diyalog aslında öyküye ve yukarıda özetlemeye çalışığımız dramaturjiye hizmet etmektedir. “Benim gibi üç tane olsa bütün Türkiye’yi haraca bağlarım.” sözü klişe denecek

⁵¹² <http://www.bakiniz.com/inan-temelkuran-roportaji/>

⁵¹³ İnan Temelkuran bir söyleşisinde Salih Murat konuşmasındaki aşırı sallanma hareketinin istem dışı olduğunu, sahnenin en iyi oynandığı tekrarın kullanılmak istendiğini belirtmiştir. Bu da görsellikten çok dramaturjiye önem veren bir yaratıcı bakışa işaret etmektedir.

düzyeyde günlük hayatın içinden, “abi” felsefelerinin köşe taşı cümlelerinden biridir. Ancak hem Salih’in doğal ağzına yakışır hem de filmin ana fikrine katkıda bulunur.

Gerçeklik duygusunun bu kadar güçlü tutulmasına ve teknik zaafiyetlerine karşın Bornova Bornova estetize edilmiş sahnelerle yabancılaştırma efektleri de denemiştir. Özellikle flashback’lerde karakterlerin kameraya dönüp konuşmaları, tecavüz tehdidinin Salih ve Özlem’in dudaklarının karşılıklı kompozisyona girdiği çerçevelemeyle ve birlikte söylemeleriyle sunumu, flashback’in görüntü içinde çıkan başka küçük ekranlardan oynatılması gibi birçok yabancılaştırma tekniği denenmiştir. Ancak bu yabancılaştırma efektlerini Brecht’in politik temelleriyle değil gerçeklik hissini sekteye uğratılması anlamında bir yadırgatma olarak okunması gerekir. En çok konuşan, güç ideolojisini en çok hayata geçiren karakterin iktidarsız olması, cinayet teklifinden sonra televizyon izleyen, arkadaşına mesaj atan Özlem’in aynada kendisine (güzelliğine) bakması da birer yabancılaştırma olarak okunabilir; gerçekliğin ideolojik yanlış-bilincine yabancılaşmanın yaşandığı anlar aslında bu sahnelerdir çünkü.

11’e 10 Kala’da da ortaya çıkan, tarafsızlık ve yargılama yetisinden kaçma arzusu Bornova Bornova ve İnan Temelkuran için de geçerlidir. Salih her ne sebeple, hangi motivasyonla olursa olsun reşit bile olmayan bir kıza tehditle tecavüz etmeye çalışan bir adamdır. Fakat Salih’in Murat’la olan diyalogunda “Ben saygı istiyorum Murat.” der, onunla empati kurmamız beklenir. Çocukluğundaki masumiyeti, Murat’ın onu aldatmaları, saflığı anlatılır. Aynı zamanda düzenin yarattığı bir karakter olarak çizilir Salih, “zenginlerin illegal işlerini” yapmaktadır. Düzen bozulmuştur, Salih sadece ayak uydurmaya çalışmaktadır; o, oyunu kuralına göre oynayandır.

Bu tarafsızlık ilkesi natüralizm etkisinden, gerçekliğin doğal haliyle, olduğu gibi, belgesele yaklaşan bir üslupla aktarılması arzusundan kaynaklanmaktadır. Büyük estetlerin yerini alan bu yaklaşım tıpkı doğalcılık gibi tarihsel bir yıkımın yarattığı dekadandan beslenmektedir. “Doğalcı görüşün asıl kaynağı, 1848 kuşağının geçirdiği siyasal deneylerdir. Bu deneyler devrimin başarılmasını, Haziran ayaklanmasının bastırılması ve iktidarın Louis Napoleon’un eline geçişidir.”¹³ Neo-liberlizme ve küreselleşmeye, Türkiye’de 12 Eylül sonrasına denk gelen bu tarihsel dönem yıkımın yarattığı gerçeği tüm çıplaklığıyla yeniden anlama arzusundan doğmakta ve tarafsızlık ilkesi gibi belirli açılardan tarihsel olarak doğalcılığın zaafalarını taşımak durumunda kalmaktadırlar.

¹³ Hauser, s:263

“Bütün bunların –burjuva sınıfının yozlaşmasını, halkın yoksulluğunu, emekçi sınıfın direnişini – Zola romanlarından bir çözüm umudu olmadan, silkip atılması gereken bir karabasan gibi anlattı. İşte doğalcılığın güçlü ve zayıf yanları korkunç toplumsal koşulların bu “nesnel” betimlenişinde ve bu koşulların değişebileceğini göstermeme direnişindedir. İkiliği burada ortaya çıkmaktadır.”⁵¹⁴

3.4.8. Gişe Memuru (Tolga Karaçelik)

Gişe Memuru (2010)

Yönetmen:Tolga Karaçelik

Yapımcı:Necati Akpınar , Tolga Karaçelik

Senaryo:Tolga Karaçelik

Oyuncular:Büşra Pekin , Nergis Öztürk , Serkan Ercan, Nadir Sarıbacak , Sermet Yeşil

Görüntü Yön.: Ercan Özkan

Kurgu: Tolga Karaçelik, Evren Luş, Çiçek Kahraman

Süre:96 Dak.

Tolga Karaçelik’in ilk uzun metrajlı filmi *Gişe Memuru* 47. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi İlk Film, En İyi Erkek Oyuncu ve En İyi Görüntü ödüllerine layık görüldü. Film resmi sitesinde “kendi türünü yaratan”, “fantastik psikolojik kara komedi” olarak tanımlanıyor.⁵¹⁵ Kenan işlek bir yol üzerindeki gişelerde çalışan bir memurdur. Her gün küçük gişe kabininin klostrifobik atmosferinde binlerce kişinin yol ücretini tahsil etmektedir. Gişe çalışanları kendilerini gün içerisinde meşgul eden çeşitli alışkanlıklar edinmiştir. Kimi kulaklıkla sürekli Müslüm dinleyerek kendisini çevreleyen dünyadan soyutlanmıştır, kimi her gün gelen tacizcisiyle uğraşmaktadır. Fiziksel ve zihinsel olarak oldukça yorucu olan bu işte çalışanlar hep kendi halinde insanlardır, akşam lokale giderler, çay içerler... Kenan’ın ne belirgin bir alışkanlığı, meşgalesi, ne de insanlarla ilişkilerini renklendirecek bir huyu vardır. Aslında insan ilişkileri yok denecek kadar azdır, genelde diğer insanlar onunla ilişkiye girerler. Bu ketumluğunun nereden geldiğini bilemeyiz.

Kenan’ın annesi, Kenan’ın çocukluk yıllarında kanserden ölmüştür. Babası ise şimdilerde ağır hastadır fakat konuşmasında problem yoktur, yürüyebilmektedir. Yine de ne tür bir hastalığı olduğunu bilemeyiz. Gündüzleri Kenan işteyken babaya komşu Necla

⁵¹⁴ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Ankara: V yayınları, 1993, s:7

⁵¹⁵ <http://www.gisememurufilm.com/sinopsis.asp>

bakmaktadır. Kenan da her akşam bir miktar para verir Necla'ya. Ancak şu sıralar Necla Kenan'dan para almamaya başlamıştır. Ne de olsa uzun zaman olmuştur, ne de olsa komşulardır. Babası Kenan'a Necla'nın güzel, akıllı, kendine bakan, iyi bir kız olduğunu anlatır. Aynı anda Necla da açık bir ilgi göstermeye başlar Kenan'a. Bu Kenan'ın kapalı dünyasını bozan, tehdit eden ilk etki olur ve açıkçası başkasına da gerek kalmaz.

Kenan iç dünyasında annesinin ölümünden sonra baba figürünün nasıl konumlandırıldığını bilemeyiz. Gördüğü rüyalar kimi hoş, kimi travmatik anılardan ibarettir. Babasına olan tavrını bilemeyiz. Ancak mutlu olduklarını varsaydığımız çocukluk günlerini, anne ve babasıyla birlikte olduğu günleri hatırlatan tek obje sürekli tamir etmeye çalıştığı arabadır, o araba onu hayallere dalmaya da teşvik eder. Necla'nın bu dünyaya girişi kapalı devre yaşamı alt üst eder. İlk halüsinasyon gişede gelir: gişeye gelen bütün arabaların içinde babası vardır ve ona Kenan'ın Necla'ya olan gizli arzularını hatırlatır. Kenan tuhaf hareketi sebebiyle ücra bir gişeye sürülür. Ancak yalnızlığı halüsinasyonlarını daha da kışkırtır. Gişeye yakın bir yerde arabası bozulan güzel bir kadına aşık olmuştur, onunla ilgili faztazileri vardır, birlikte kaçıp gideceklerdir, kırlarda uzanıp konuşacaklardır. Ancak Baba, Necla'yı işaret etmeye devam eder, Baba'nın teşvikiyle birlikte çay içmeye gidilir. Ancak Necla'nın bu sosyalleşme samimiyetine güvenip Kenan'ın özel eşyalarını temizlik bahanesiyle karıştırması ipleri gerer. Ertesi gün uyuyakalır, babasıyla tartışır, her sabah aynı saatte geçen güzel kadını kaçıtır. Kriz derinleşmektedir. Film boyunca sosyal arka planı oluşturan “meteor düşmesi motifi” Kenan'ın iç dünyasından taşan gökyüzünden düşen araba olarak dışavurulur. Babanın arabayı hurdaya vermesi, bardağı taşıran son damladır. Necla'yla kavga edilir, Baba'yla tartışılır, kriz geçiren Baba'ya yardım edilmez ve ölüme terk edilir. Kenan babasının ölü bedenini bırakıp gişeye gider ve Kadını bekler. Kadın gelince “hazırım, gidiyoruz” diyip arabaya saldırır ancak kadın çığlık atarak oradan kaçar. Kenan gerçeklikle ilişkisini bütünüyle kaybetmek üzeredir. Gişeyi bırakıp kadının peşinden boş bir fabrikaya kadar koşar, fakat kadını bulamaz. Kenan'a bir haftalık izin verirler.

Gişe Memuru'nun basit ve yalın bir söylemi vardır ve bu söylemi olabildiğince sakin bir tempoyla anlatır. Gişe Memuru'nda “meteor düşmesi” olayı sosyal arka plana dair önemli bir metafordur, çünkü öykünün kurmaca yönü ağır basan başlıca unsurdur. Öyküdeki meteor olayı basın ve bilim adamlarının zaman zaman uyardığı veya tahminde bulunduğu çeşitli çarpma hikayelerine ve bunun sosyal medyada ve kamusal alanda bulunduğu sınırlı yankıyla paralellik göstermemektedir. Çünkü öyküdeki meteor olayı ciddiye taşımaktadır. Bütün dünya bu olayı konuşmakta, BM acil toplantıya çağrılmaktadır. Ancak sosyal yaşamda bir

değişiklik hissedilmemektedir. Ne Kenan ne de diğerleri haberlerle ilgilenmektedir. Ortada bir “gerçeksizlik” hali vardır.

Kenan’ın içedönük karakteri ve sınırlı ilişkileri, çocukluk travmalarıyla mı ilgilidir bilemeyiz. Ama çocukluk öykününün baskın bir unsurudur, Kenan’ın davranışları rüyalarındaki babası, annesi ve araba ile ilişkilendirilir gözükmektedir. Ancak Kenan’ın kapalı dünyasına dair bir ipucu bu rüyalarda yoktur. Babasının annesini kaybettikten sonraki ağlayan halini gören küçük Kenan sahnesi vardır bir tek. Ancak ne sıradan ilişkilerinde ne de kavga ederken anneye ya da başka bir çocukluk anısıyla ilişkili bir söz duyamayız Kenan’ın ağzından. O halde burada da bir belirsizlikten bahsedebiliriz. İlginç olan Kenan’ın zaten gerçeklikle sorunlu ve sınırlı bir ilişkisinin olmasıdır. Ne de olsa o bir gişe memurudur ve tek düze bir hayatı sürekli tekrar eden eylemler biçiminde yaşamaktadır. Ancak alışkanlıklar yaşamına devam etmesini de sağlamaktadır. Necla’yla birlikte gelen kriz onu hem sosyal çevresinden hem de bütünüyle gerçeklikten koparacaktır.

Kenan’ı belirleyen ya da tanımlayan en doğru nitelik “olmamışlık”tır. Kenan Necla’nın açık ilgisine doğru düzgün cevap vermez, erkeksi bir tavrı dahi yoktur. Nasıl gişe memuru olduğu, eğitim düzeyi vb. belli değildir, ancak bilgi yarışmalarına ve bulmacalara verdiği cevaplarla cahil olmadığını sözümona kanıtlar. Ancak gişe memurluğunda yükselmek, şef olmak vb. kaygısı yoktur. İşleri de yolunda gitmemektedir. Kapanmayan yazar kasalar, kırık aynalar, tamir olunamayan araba hep bu olmamışlık durumunun imgeleridir. Dolayısıyla paradigma aslında basittir: Temas kurmanın, dokunmanın mümkün olmadığı bir sosyal çevrede kapalı devre işleyen olmamış, tamamlanmamış, muradına erememiş bir yarım yaşam, bu yaşama bütünüyle sadık bir öznel tavır, rutin ve rutini bozan kadın. Aynı anda ortaya çıkan arzu nesnesi kadınla birlikte Kenan’ın sosyal gerçeksizliğinin parçalanması ve Simulakrda kaybolma.

Gişe Memuru barındırdığı gerilime, hayalle gerçek arasında gezinmenin getirdiği çatışmalara ve değişimlere rağmen temposu düşük bir filmidir. Özellikle rüyaları dramatize etmekten çekinmez ancak sosyal gerçekliği anlatırken kamera adeta dilsizleşmektedir. Kamera hareketleri yönünden kısır değildir, hareketli kamera bol bol kullanır, detay planlar bolca kullanılmıştır, müzik ve efektler drammatizasyonlarda bolca kullanılmıştır. Ancak yine de tempo düşüktür. Bu irrite eden çatışma Kenan’ın ruh halini yakınsamamızı kolaylaştırmaktadır ve bence anlatıyla gizli bir paralellik göstermektedir. Hareketli

kameralarla durağan planların yarattığı gerilim ile Kenan'ın tek düze yaşamıyla iç dünyasındaki dalgalanma arasında estetik bir bütünlük vardır.

Filmin birçok başarılı yönü var. Serkan Ercan'ın yarattığı Kenan tipi gerçekten o kapalı ve sıkıcı yaşamı güçlü bir şekilde hissettiriyor, donuk bakışları, neredeyse jestsiz, mimiksiz oyunculuğuyla Kenan'ın sıradan dünyasını başarıyla çiziyor. Böyle minimum fiziksel aksiyona giren bir karakterin kriz anlarını da başarılı bir şekilde oynuyor Serkan Ercan. Gişelere uğrayan sosyal tiplerin, karakterlerin öyküleri, castingi, oyunculukları o kadar doğru ve yerinde ki, fanteziye kaçan tüm gerçek-dışlıklar kabul edilebilir bir hale geliyor. Bu başarı Gişe Memuru'na Coen Kardeşler'in karanlık ama mizahi havasını katıyor. Filmin en başarısız anı çay bahçesindeki çocuğun performansında ortaya çıkıyor. Dublajı o kadar sırtıyor ki, ne anlatmaya çalıştıysa beceremiyor, çocuğun sesi kavanozdan geliyor gibi bir hisse kapılıyorsunuz. Filmin en kötü yan tipleri.

Gişe Memuru bahsettiğimiz gerçeklik hissi kaybının en somut ve aynı zamanda başarılı temsillerinden birini veriyor. Kaçacak yeri kalmayan, sıkışmış bir insanın, hayal dünyasında parçalanmış kişiliğini izliyoruz. Rutini bozan bir kadın eli, bir baba, canlanan arzular, anılar ve yaşama isteği oluyor. Kenan'ın krizleri, depersonalizasyonları, halüsinasyonları soyutlaştıkça, sosyal gerçeklik eriyip ortada krizler kalmaya başladıkça, izleyici de öykünün içinde yaşamından parçalar, yaşamına dair soyutlamalar bulmaya başlıyor.

“O dönem ben bir ofis işinde çalışıyordum, ofis, araba ve ev arasında geçiyordu hayatım. Kutular içerisinde yaşadığımı hissediyordum. Bir gün yolda gişeden geçerken gerçekten bir kutunun içinde yaşayan bir adam gördüm, sabah akşam aynı şeyi yapıyordu, para alıp veriyor, düğmeye basıyordu, bileti okutuyordu... Bunu tekdüze hayatımın metaforu olarak gördüm ve daha sonra Yapı Yol Sendikasıyla irtibata geçtim-gişe memurlarının bir kısmının sendikasıdır- ve onlara gişelerde dolaşmak istediğimi söyledim. Gişelerin içerisine girebildim, gişe memurluğu yapma şansım oldu onların sayesinde, onların dünyasına girdim ve modern hayatın tek düzeliğini anlatmak için güzel bir metafor kullanabileceğimi farkettim. Baş karakterim Kenan da böyle oluştu. Orada yaşadığım deneyimler sayesinde de aslında birçoğumuzun hayatını anlatmaya çalıştım, sadece gişe memurunun değil.”⁵¹⁶

⁵¹⁶ <http://www.stargazete.com/kultursanat/tolga-karacelikten-cok-ozel-roportaj-haber-414945.htm> 12 Ocak 2012,

Perşembe, Star Gazetesi

3.4.9. Tatil Kitabı (Seyfi Teoman)

Tatil Kitabı (2008)

Yönetmen: Seyfi Teoman

Yapımcı: Nadir Öperli, Yamaç Okur

Senaryo: Seyfi Teoman

Oyuncular: Taner Birsnel, Tayfun Günay, Harun Özüağ, Ayten Tökün, Osman İnan

Görüntü Yön.: Arnau Valls Colomer

Kurgu: Çiçek Kahraman

Süre: 92'

Seyfi Teoman'ın bu ilk uzun metrajlı filmi Tatil Kitabı 27. Uluslar Arası İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma En İyi Film ödülü de içinde olmak üzere birçok ödüle layık görülmüştür. Tatil Kitabı Silifkeli bir ailenin en küçük çocuğu Ali'nin bir yaz tatili süresince yaşadıkları olayları, çatışmaları, değişimleri ve aile bireylerinin yaşama biçimlerini yine Ali'nin merkeze alındığı bir öyküyle anlatır. Küçük Ali'nin okulunun son gününde filme de adını veren tatil kitaplarının dağıtılmasıyla başlayan öykü, tatil sonunda ilk derste öğretmenin yazdırdığı tatil dönüşü kompozisyonuyla biter.

Ailenin temel figürü otoriter ve baskıcı bir babadır. Sabah alacakaranlığında kamyonetiyle köylüleri alıp kendi limon bahçelerine çalıştırmaya götürür. Büyük oğlu Veysel'i sırtını devlete dayasın, hayatını kurtarsın diye askeri liseye vermiştir. Küçük oğlu Ali'yi ise bu yaz tatilinde hayata, çalışarak, para kazanarak "iş yapmaya" hazırlar. Otoriterliği, çocuklarına çizdiği hayatın dışında herhangi bir alternatifi kabul etmemesinden, baskıcılığı iki çocuğun da babalarının kendilerine çizdiği hayattan memnun olmamalarına karşı gösterdiği tepkilerden geliyor. Baba tarlalarında çalıştırdığı köylülerle ilgileniyor, onların başında duruyor, şehir dışına çıkıp yine işleriyle ilgileniyor, sermayesini değerlendirmeye çalışıyor. Çocuklarının da kendisi gibi ve kendi çizdiği yolda ilerlemesini istiyor. Bu orta halli aile yaz tatilinin başlamasıyla sarsılmaya başlar.

İlkin Ali mutsuz oluyor, önce kimliği pek belirlenmeyen bir "okul büyüğü"nden dayak yiyerek kitabını kaptırıyor, sonra parayla almak istediğinde kitap ancak şehir merkezinde bulunabileceği için tatil kitabından mahrum kalıyor. Sonrasında babası onu işe götürüyor, görüyoruz ki Ali babasının bürosunda sadece oturuyor. Yapacağı bir iş de yok, dolayısıyla çalışmak istemiyor, aslında yaşı da pek müsait değil. Ancak Ali'nin tatile dair neler

düşündüğünü, neler yapmak istediğini, arzularını, umutlarını bilmiyoruz. Ali'nin öyküsü değil bu, Ali'nin öykü için bir figür olduğu bir film. Bilmediğimiz için (bunu Ali'nin doğrudan dile getirmesinden ziyade yönetmenin çizdiği sosyal çevreden ve ilişkilerinden çıkarmalıydık), aynı zamanda Ali'nin yerine annesi babasına karşı çıktığı yerde de oğlun dünyası hakkında konuşulmadığı için, her şeyin bastırılarak yaşandığı bir ortamda bildiğini okuyan bir baba figürü karşımıza çıkıyor. Ali yemeğini yemeyi reddetmesi dışında öyle çocuksu/büyük bir tepki de göstermiyor. Sessizce kabulleniyor babanın kararlarını. İçine kapanık, sessiz bir çocuk Ali, kitabını arkadaşına kaptırmasından, haşarı arkadaşından biraz da korkarak ona tepki verememesinden, dahası bunu ağabeyine de yansıtmamasından anlıyoruz bunu. Öykü ilköğretimin son günlerinde yapılan bir okul gezisiyle başlıyordu. Bu açılış sahnesinde Silifke'de bir kaleyi görüyoruz. Bir anda mavi önlüklü öğrenciler Silifke manzarasını çığlıklar, bağırışlarla, koşturmacalarla boyuyor. Bu güçlü, enerjik, dinamik imgenin içinde, kalabalıkta, yalnız ve sessiz Ali'yi görüyoruz, duruyor, yürüyor, ama gelip kameranın önünde durup bakıyor, arkadaşlarından uzakta. Aynı içe dönüklük İstiklal Marşı sahnesinde de beliriyor. Mavi önlükleriyle kadrajı dolduran öğrenciler bir anda bağırış çağırış okulu terk ediyor, Ali'yi ağır adım okuldan son çıkanlardan biri olarak görüyoruz. Sonrası malum, kitabı kaptırıyor. Bu içe dönüklüğünü babanın otoriterliğine yoruyoruz. Ali'nin bu küçük mutsuzluğu annenin canını sıkıyor ve babayla ilk tartışma yapılıyor. Baba, annenin çocuklarını koruma içgüdüsü ile hareket etmesinden rahatsız oluyor ve çocukları şımarttığını söyleyerek tartışmayı kapatıyor. Ali babasının aldığı sakızları satması için yol kenarında buluveriyor kendini, böylelikle annenin itirazına bir orta yol bulunmuş oluyor. İsteksizce başlayan bir iş hayatı, başarısız devam ediyor, çünkü en devamlı müşterisi annesidir, o da sakızları dolapta biriktiriyor, daha sonra ise yukarıda gördüğümüz okuldan belalısı, Ali'yi kandırıyor ve sakızlara el koyuyor.

İstanbul'dan askeri liseden mezun olup gelen büyük oğlan Veysel ise harp akademisine gitmek istemiyor. Ordunun katı eğitiminden sıkılmış, itaatle, emir-komutayla yaşamaya alışmamış ve daha da önemlisi üniversite okuyarak daha çok para kazanabileceği umuduyla ordudan ayrılmak istiyor. İstanbul'da işletme okumak ve fırsatlar dünyasına adım atması için orduya tazminat ödemesi gerekiyor. Bu sebeple babayla bir ikna/çatışma süreci kaçınılmaz. Bir akşam konuyu babaya açtığında baba olumsuz cevap veriyor ve Veysel hayatını babasının istediği gibi yaşamayacağını kendi yolunu çizeceğini söyleyince, umudu amcasının yanına sığınmakta buluyor. Ona göre baba, kendisine çizdiği yoldan çıktığı için değil, tazminatı ödemek istemediği için karşı çıkıyor Veysel'e. Veysel kendini sokaklara

vuruyor, arkadaşlarıyla okeye gidiyor, sigaraya başlıyor. Ama bu arada Veysel'in niçin örneğin kendini geçindirmek ya da örneğin tazminatı ödemek için çalışmadığını bilmiyoruz, üstelik İngilizce de biliyor olmalı (Harp Akademisi'nde idi). Amca Hasan, Veysel'e destek oluyor, ona büyük şehirdeki deneyimlerini anlatıyor ve onu "hırsını" kaybetmemesi için teşvik ediyor, ona göre büyük şehir direnmenin bittiği yerde insanı tüketen bir yer, bunu da kendi deneyimlerine dayanarak anlatıyor.

Ve üçüncüsü Amca da konuşmayı deniyor Veysel'in tazminatını ödemesi için. Ancak Baba Hasan'ı da suçluyor. Hasan Ankara'da üniversitede hukuk okuduğu sıralarda âşık olup evlenmiş ve okulu bırakmış, ancak evlilik de pek uzun sürmemiş, boşanmış. Bu zamanlarda meşhur babamız, yani Hasan'ın ağabeyi onun da yükünü çekmiş. Ankara'da hukuk eğitimini bırakıp Silifke'de kasap işletiyor amca. Baba amca'yı sorumsuzca yaşadığı için suçluyor, dönüp dolaşıp geldiği yer baba ocağıdır. Hasan sinirlenip babanın ofisinden çıkıyor. Hasan'ın niçin son sınıftan bıraktığı hukuku yıllar sonra defalarca çıkan fırsatlara rağmen bitirmediğini bilmiyoruz.

Buraya kadar anlatılan ilişkiler çatışmaların ortaya çıktığı ilk bölümü oluşturuyor. İkinci bölümde Baba işleri için çıktığı yolda fenalaşarak hastaneye kaldırılıyor. Tesadüf eseri Baba ameliyata alınmadan önce sadece Ali'yle konuşma fırsatı buluyor, burası biraz tuhaf çünkü en azından filmsel metin içinde pek inandırıcı değil. Ali'ye arabada para olduğunu paraya sahip çıkmalarını söylüyor. Babanın hasta yatağında bilinci kapalı duruşu, Babanın simgesel ölümü aile içindeki rolünü azaltmıyor, ancak bazı gelişmelerin/değişimlerin tetikleyicisi oluyor. Anne Babanın kendisini aldattığını, bu uzun yolculuklarında da "dostuna" gittiğinden şüphelendiğini Hasan'a açıklıyor. Annenin bu polisiye kurgusu biraz da TV'nin magazin programlarının tetiklediği bir kaygı olarak görünüyor. Hasan annenin bu kaygısını gidermek biraz da babanın söylediği parayı bulmak için bir arayışa giriyor. Hasan babanın arabasını alıp yollara düşüyor, notlarını kontrol ederek paranın gerçekliğini bulmaya çalışıyor. Burada annenin, Babanın "sessizliğinden" faydalanıp yaptığı bir konuşma var. Kendisini duyamayacak durumda olan kocasına herkesin üzgün olduğunu, "dost"u yüzünden başına bunların geldiğini söylediği sahne Babanın aile içindeki iktidar rolünün devam ettiğinin göstergesi. Elbette böylesi kırsal kesimlerin eksik olmayan muskasını da Babanın hasta yatağının altına koyuyor, böylece muska daha etkili oluyormuş. Ali de yine babasına sakızları sattığını söyler. Yarı ölü bu adamdan bile bir aile içi onay alma zorunluluğu devam etmektedir. Durumlar dramatize edilmediği, soğuk ve mesafeli bir anlatım hakim olduğu için ailenin Babanın yarı ölümüne verdiği dağınık tepkiler bir bağlam oluşturmaktan uzaktır. Bu

dağınık tepkiler aile odağını ya da tek tek bireylerin verdiği tepkileri muğlâklaştırmakta başka bir deyişle önemsizleştirmektedir. Bu dinamikle birlikte Veysel'in bu süreçte neden hiçbir tepki vermediği de bu sebeple anlaşılabilir, Veysel karakteri aslında yok sayılmış gibidir ve onunla ilgili anlatılan ya da gösterilen hiçbir şey onu daha da derinleştirmez, bir tür gereksiz süs gibi varlığı ile yokluğu belirsiz bir imaj gibidir. Aile bireylerinin hayatlarını bu kadar üst-belirleyen birinin ölümünü bir kırılma noktası olarak düşünmek gerekir. Bu kırılma noktası aile için de beklenmedik gelişmelere yol açıyor. Ancak beklenmedik olan aslında görünür hiçbir şeyin olmaması. Çünkü babanın vefatından sonra ya da daha doğrusu hastanede bir süre kalması sürecinde aile bir bütünlük arz etmiyor. Bundan sonrası annenin kendini inandırdığı “dost”un ve babanın Ali’ye sözünü ettiği paranın Amca tarafından aranmasıyla geçiyor. Sanki burası uzun bir filme ara verilmiş bölüm gibi, arabayla geçen uzun yolculuklar, soruşturmalar. Bu sırada Silifke’yi unutmuş gibiyiz, Ali-Anne-Veysel süreçten çıkmış gibidir.

Sonunda Amcanın peşinde koştuğu saklı paranın sadece 100 dolar olduğu ortaya çıkıyor, parayı da küçük Ali buluyor, arabada kimsenin bakmadığı, oysa arandığında rahatlıkla bakılabilecek bir yerde ve aynı anda babanın ölümü gerçekleşiyor. Finalde babanın yerini Hasan alıyor. Veysel'in üniversite okumasını savunan Hasan'ın yerini ona askere devam etmesini, ailesinin maddi durumunun onu üniversitede okutmaya el vermeyeceğine dair konuşma yapan “manevi baba”ya bırakıyor. Babanın limon bahçelerine Hasan gitmeye başlıyor. İlk sahnelerde Hasan'ın kasap dükkânında, süpermarkette çalışıp çıraklıktan kurtulma hayalleri kuran “çırak” kasap dükkanının başına geçiyor, Veysel askeri okula, Ali ise okuluna geri dönüyor. Ailenin “düzeni” yeniden yapılandırılıyor, restore ediliyor, yenileniyor. Aslında eski ilişkiler tekrarlanıyor.

Tatil Kitabı'na konu olan Silifkeli aileyi ve karakterlerinin davranışlarını belirleyen bir öge olarak "para"ya belli belirsiz bir rol atfedildiğini görüyoruz. Öyküyü anlamlandırmak için işlevsel olmayan, karakterlerin davranışlarında bir katalizör görevi görmeyen daha çok gündelik eylemlerin bir parçasıymış gibi yapılan dışsal bir öge para. Baba ailenin geçimini sağladığı limon bahçelerini o kadar önemsiyor ve işini o kadar ciddiye alıyor ki sürekli şehir içinde ve dışında yolculuk yapıyor, otellerde kalıyor vs. Veysel askere “iyi bir vatan evladı”, “ülkesine hizmet”e giden bir asker olmaktan çok hayatını kurtarsın diye gönderiliyor. Ali küçük yaşında ticareti öğrenmeye zorlanıyor. Bu para ögesi sadece öyküye konu olan ailemiz için değil Silifke havasına sinen bir öge sanki. Ali dışarıda kendisi gibi çalışan başka çocukları görüyor, çocuklar bir taraftan tatil kitabına çalışıyorlar (?). Kasap çırağı süpermarkete geçerek daha çok para kazanmayı, hayatını iyileştirmeyi arzuluyor. Ali kitabını

kaptırdığı ilk anda amcasından 10 lira 'borç' alıyor ve geri vermeye söz veriyor, veriyor da, çünkü Silifke'de tatil kitabı yok, alamıyor! Anne oğlundan sakızı parayla satın alıyor, ancak ne oğluna çiğnemesi için veriyor ne de kendisi çiğniyor, başka bir satışta sermaye olması için saklıyor, böylelikle çocuğuna anlayışlı bir davranışta bulunuyor. Amca babanın ameliyatından çok kayıp parayla ilgilenir gözükmüyor. Parayı bulmak o kadar önemli olmaya başlıyor ki 100 dolarla karşılaşınca büyük bir tepki veriyor. Veysel vereceği tazminatı düşünüyor, babayı cimrilikle suçluyor.

Estetik yönelim Yeni Sinema içindeki genç kuşağın tam tersi yönde bir aşırı ucu temsil etmektedir. Yönetmen öykü içinde özetlediğimiz tüm çatışmaları soğuk ve mesafeli bir dille, daha nesnel olmaya çalışarak, aşırı dramtizasyonlardan kaçınarak, hayatın kendi olağan ritmine ulaşma çabasıyla oldukça düşük bir tempoda sunar. Bu "dramtizasyondan uzak durma" ve "mesafeli bakış" aslında genç kuşak filmlerinin belgesel etkili, kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleştiği filmlerde de bahsettiğimiz sanatsal itkilerden bazılarıdır. Ancak Seyfi Teoman'ın kamerasında bu sefer aşırı sentetik bir estetiğe dönüşmüştür.

Film hem mesafeli olmaya çalışır hem de yarattığı karakterleri sunmak ister. Ali'nin, Baba ve iktidarının çevresinde dolaşmak ister ancak bilinçli bir şekilde yapılmış zayıf dramtizasyonlarla gerçekliğe nüfuz etmemizi engeller. Film bu sebeple sosyal gerçeklikte de boşluklar bırakarak ilerler, çünkü bu sefer yönetmen yapay bir şekilde insanları susturmaktadır, durumlar patlama eğilimindedir, çizilen yapı gerilim yüklüdür, bu gerilimin boşa çıkması için karakterler ve öykü yapay bir şekilde sürekli boşluğa düşürülür. Genç kuşak Yeni Sinemacıların gerçeklikle mesafeli ilişkileri kurmacanın çözülüşüne yol açıyor, estetik yerini gerçekliğe bırakmaya başlıyor ancak sanat da anlamı belirsizleşene kadar soyutlaşıyordu. Tatil Kitabı'nda ise aynı mesafeli tutum estetizmle sonuçlanıyor. Çizilen tabloda eksikler, soru işaretleri, boşluklar kaçınılmaz oluyor, çünkü yönetmen yakınsamamızı istemiyor, Amca'yla olan konuşmada kamerayı ofisin de dışına koyuyor.

Tatil Kitabı'nın taşrası bu mesafeden kaynaklanan gözlemlerle örülüdür. Sanatçının gözlemlerini üst üste yığması, modern öncesi romanın "yığma" üslubuna benzemektedir. Şövalye romanlarında olaylar birbirinden bağıntısız bir şekilde gerçekleşir ve üst üste birikirler, aralarında bağlantı kurulmaz. Kabadayı çocuk, okey oynayan gençler, porno dergi, yün eğirme sahnesi, limon toplama sahnesi üst üste yığılan gözlemlerdir. Bir büyük anlatının parçaları olarak organik bir bütün haline gelmezler. "Normal ve sıradanmış gibi gözken

günlük hayatın bir parçası olan durumların aslında özünde dramatik ve derin taraflar var.”⁵¹⁷ Fakat bu anlar yine de sinema sanatının araçlarıyla sinemasallaştırılmak zorundadır. Örneğin kadının yün eğirme sahnesi, yorganları havalandırma temposunun hızlanmasının hınç almaya dönüşmesini kadının psikolojisine dair önemli şeyler söyleyebilir, ancak yine de bir ‘an’ olarak estetize edilir.

Tatil Kitabı’nda duygular yoğun yaşanmaz, yaşansa da olabildiğince soğuk bir dille betimlenir. Karakterlerin duygulanım süreçleri izleyicinin yakınsayabileceği, hissedebileceği insani duygular olsa da kamera uzakta durmayı tercih eder. Dramatik olabilecek durumlar, çatışmalı anlar, özellikle mesafeli olmaya çalışılarak aktarılır. Daha da önemlisi yoğunlaşmalarına izin verilmez. Karakterlerin durumlar karşısında gösterdiği tepkiler doğal olması için minimize edilmiştir, ancak bu gerçekliği belirsizleştirmektedir. Minimalizmin de ötesinde tepkisiz karakterler, tepkisiz yüzler, uzun sessizlikler, uzun planlar, cevap verilmeyen sorular, tamamlanmayan cümleler çoğunluktadır. Çocuğun karnesinin sorulduğu, köylülerin tarlalara çalışmaya götürüldükleri, yine köylülerin limon paketledikleri sahnelerde özellikle rahatsız eden anlamsız sessizlikler ortaya çıkar. Niçin konuşmazlar, bilemeyiz.

Tatil Kitabı genç kuşağın filmlerinin aksine neden dramatik değildir? Boyun eğen ve kabullenen insanlarla yığılı bir toplumun dramatik anlarının zayıflığına işaret etmesi bakımından önemli bir yere işaret eder, ancak Baba figürüyle de birlikte değerlendirildiğinde bu sessizlik anlaşılır olmaktadır.

3.4.10. Genç Kuşak “Yeni Sinema”nın Yapısal Özellikleri

Genç Kuşak sinemacıları belirleyen tüm bu unsurlar -AKP dönemiyle birlikte açılan yakın dönem Türkiye’nin istikrarsızlıkları ve kafa karışıklığı, postmodern düşüncenin belirsizlikleri ve Türkiye’nin de giderek daha fazla postmodern bir kültürün içine girmesi ve yine yakın dönemin estetik çözümleri, yeni deneysellik ve arayışları- bir bütünü farklı yüzlerini oluşturmaktadır.

“Üçüncü Dünya toplumlarını, iyi ve kötü sonuçlarıyla gelişkin bir modernlikten mahrum bırakan kolonyal süreçler bugün büyük ölçüde neo-kolonyal süreçler doğurdu. Bu süreçlerin sonucunda, hala büyük ölçüde pre-modern olan formasyonlar Batının postmodernliğinin girdabına kapılmışlardır. O nedenle, gecikmişlik mevsimsiz bir

⁵¹⁷ <http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/519/Seyfi-Teomanla-Tatil-Kitab%C4%B1-%C3%BCzerine>, Timeout İstanbul, Eylül, 2008

gelişkinliği doğurduğu için, evrilmiş bir modernliğin sonucu olmayan bir postmodernlik gitgide bu toplumların kaderi haline geliyor. Buna ilave bir çelişki de, arkaik ile avant-garde arasındaki bu sancılı gerilimin kültürel düzeyde, bir modernist sanatın klasik koşullarına benzer bir şeyleri yeniden üretmesidir.”⁵¹⁸

Eagleton’ın Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde modernist sanatın doğduğu koşullara dair bir benzerlik bulması önemlidir. Tarihsel avant-gardelarla ya da natüralizm ve romantizm gibi köklü akımlarla kurulacak bağları haklılaştırmak bir yana, bunun aynı zamanda bir kültürel konsensüse dönüşmesi olgusunu açığa çıkarır. Ayrıca modernleşme süreci ve post-modernleşme süreçlerinin Üçüncü Dünya ülkelerindeki yansımalarına dair bir “gecikmişlik” tespitinde de bulunmuş olur. Kahraman, modernizmden postmodernizme geçiş gibi bir durum varsa bunun modernizmin kurmacası dolaylarındaki gerçeklik ile yeniden-sunumun yeniden-sunumuna dönüşen gerçeklik yitimi arasındaki farktan kaynaklanabileceğini belirtir.⁵¹⁹ Bu gerçeklik yitimi duygusu yeni kuşağın filmlerindeki belgesel eğilimini veya kurmacayla belgesel arasında gidip gelen üslubun da kökenlerini oluşturur.

Genç sinemacılar için Yeni Sinema içinde ayrı bir “kuşak” olma durumu da söz konusudur. Niezen, küreselleşme döneminde yetişmiş, e-demokrasi eğitilmiş elitin giderek güçleneceğini, ayrı bir kuşak yaratacağını söyler. Bu genç, yeni kitle yaşlanmakta da olsa kendilerinden sonra gelen kuşağa anne babalarından öğrendiklerinden farklı bir tür bilgi aktaracaktır, böylelikle kültürel olarak bütünüyle yenilenmiş bir kuşak doğar.⁵²⁰ Yeni Sinema içindeki gençler de bu sebeple etkilendikleri ve içinde üretim yaptıkları Yeni Sinema ortamında ayrı bir eğilim taşımaktadırlar.

Yeni kuşağın sinema anlayışı kurmaca evren ve belgesel, gerçeklik ve yapıntılık arasındaki gerilimden beslenerek, bu gerilimi taşıyan Türkiye’nin ve dünyanın sosyal bağlamını temsil eder. Yeni kuşağın temel itkisi, metaforlardan, simgelerden, sentetik temsillerden kaçınmak ve bunun yerine “gerçeği” koymak yönünde gelişmiş, bu sebeple kurmacaya karşı mesafeli bir tutum geliştirmiştir. Fakat James Wood’a göre kurmaca evren basitlikler üzerine kurulu olamaz. “Markiz beşte dışarı çıktı.” cümlesi sonsuz sayıda başka olasılıklara açık bir evren yaratır. İstedığımız anlamı içerisinden çekip alabiliriz. Bu cümle gelip geçicidir ve anlatısal kurmacaya ait gerekliliklerden soyutlanmıştır. Ancak cümle

⁵¹⁸ Eagleton, s:145

⁵¹⁹ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul: Everest Yay., 2002, s:184-185

⁵²⁰ Niezen, s:45

“Sabah eline geçen o mektup Markiz’in canını sıkımişti ve bu konuda bir şeyler yapacaktı” cümlesi rastlantısal, mutlak, resimsel imgeyi sınırlar ve fikirle yükler. “İçki saatinde Markiz neden dışarı çıkıyor ki?” Dolayısıyla Genç Sinemacıların gerçekliğe müdahalesizlik itkisi sanatsal anlam üretme nosyonunda bir tür felç durumu yaratmaktadır. İkinci olarak Wood kurmacanın gelenekselleşerek, metaforlarını yineleye yineleye eskiterek, yaratıcısında bir tarafsızlık arzusu, uzaklık isteği kışkırtıyor olabileceğini belirtir. Ancak metaforun kendisini suçlamak ya da kullanmamaya özen göstermek başka bir şeydir. “İlk mağara adamı, titreyerek buz gibi soğuk olduğunu söylediğinde, karşısındakiler muhtemel şöyle demiştir: “Şu zekaya da bakın!”⁵²¹ Kurmacanın olanaklarıyla ilgili problematiği anlamak için Wood’un Aristotelyen mimesis kavramını yorumlayışıyla, gerçeklik yerine “doğruluk” nosyonunu koyarak yaptığı karşılaştırmadan uzun bir pasajı alıntılalım:

“Eğer Aristoteles’in Poetika’daki mimesis teriminin orijinal formülasyonunu yeniden ele alacak olursak tanımının gönderge ile ilgili olmadığını görürüz. Tarih bize gösteriyor ki der Aristoteles, “Alkibiades’in yaptığı şey”, yani kurmaca anlatı, Alkibiades’in “başına gelebilecek olan türden bir şey”i gösterir. Varsayımsal inandırıcılık, olanaklılık, burada gözden kaçırılan fikirdir: Olanaklılık, inanılmaz olana karşı inandırıcı hayal gücünün savunulmasını içerir. Bu kesinlikle Aristoteles’in mimesis’te inandırıcı bir olanaksızlığın, her zaman için inandırıcı olmayan bir olanaklılığa yeğ olduğunu yazmasının sebebidir. Burada yük, basit gerçeğe uygunluğun ya da göndergeselliğin üzerinde değil (çünkü Aristoteles, bir sanatçının fiziksel olarak imkansız olan bir şeyi temsil edebileceğini kabul eder), mimetik iknadadır. Bunun gerçekleşmiş olabileceğine bizi inandırmak sanatçının görevidir. İç tutarlılık ve inandırıcılık, göndergesel doğruluktan daha önemli bir hale gelir. Ve bu görev, tabii ki yalnızca aktarım değil, pek çok kurgusal beceri de içerecektir.

Öyleyse her zaman için sorun olan “gerçekçilik” kelimesinin yerine çok daha sorunlu olan “doğruluk” kelimesini koyalım... “Gerçekçilik” kelimesini geminin bordasından attığımız anda, örneğin Kafka’nın Dönüşüm, Hamsun’un Açlık ve Beckett’in Oyun Sonu adlı romanının nasıl benzer ya da tipik insan davranışlarının temsili olmadıklarını fakat sinir bozucu derecede doğruluk taşıdıklarını düşünebiliriz. Kendi kendimize şöyle deriz: Bu, ailesinden sürgün edilmenin yarattığı histir, tıpkı bir böcek gibi (Kafka) ya da aklını yitirmiş bir genç adam gibi (Hamsun) veya çöp tenekesinde tutulan ve lapayla beslenen yaşlı bir ebeveyn gibi (Beckett). Ne Cormac McCarthy’nin kan bidonu, ne Dennis Cooper’ın sadist Eros’u; bugün çağdaş kurmacada hala Knut Hamsun’un Açlık’taki anlatıcısı, açlıktan ölmekte olan genç bir entelektüelin parmağını ağzına sokup kendini yediği an kadar korkunç

⁵²¹ James Wood, Kurmaca Nasıl İşler?, Çev: Ekin Bodur, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2010, s:145

bir sahne yoktur. Umarım hiçbirimiz bunu yapmamışızdır ve hiçbir zaman da yapmayız. Fakat Hamsun bunu paylaşmamızı sağlamış, bize bunu hissettirmiştir. Dr. Johnson, “Shakespeare’e Giriş” makalesinde bize şu hatırlatmada bulunur: “Taklitler acı ya da zevk üretir; bunun sebebi gerçeklerle karıştırılmaları değil, akla gerçekleri getirmeleridir.”⁵²²

Edebiyatta dilde kullanılan kurmacaya özgü metaforlar, üslupçuluk ve kelime seçimi vardır. Kurmaca alanındaki bu soyutlama dili sinemada farklı araçlarla kullanılır, fakat yine de soyutlamadır, anlam üretimidir, temel estetik nosyonlardan biridir. Yeni kuşağın sinemasındaki en temel farklılıklardan biri soyutlama yerine, gerçekliğin kendisini, el değmemiş bir kopyasını, tarafsız, müdahalesiz, yorumsuz bir aktarımını yapmak, bunun için gerektiğinde estetik ölçütlerden taviz verebilmek ya da tam ters bir biçimde aşırı estetizm tuzağına düşmek vardır.

Winnicott kültürün özünde de bu “oyunsuluğun”, oyun ve gerçeklik arasındaki ilişkinin olduğunu belirtir. Winnicott, iç dünya ile dış gerçeklik arasında bedene ait olmayan ancak tam olarak dış gerçekliğe ait olarak da görülmeyen bir ara bölge olduğunu düşünerek “geçiş nesnelere” ve “geçiş olguları” terimlerini ortaya atar. Bebeğin gerçekliği tanıyıp kabul etme konusundaki yeteneksizliği ve giderek artan yeteneği arasında bir ara bölge, bir geçiş dönemi olduğunu iddia eder. “Yanılsamanın özünü inceliyorum; yani bebeklerde izin verilen, yetişkinlerin hayatında sanat ve dinin içinde bulunan, ama bir yetişkin başkalarının inanma yeteneklerinden fazla güçlü bir talepte bulunup onları kendilerine ait olmayan bir yanılsamayı paylaşıp zorladığında bir delilik alametine dönüşen şeyi.”⁵²³

Geçiş nesnesi ilk “ben olmayan” şeydir. Anne memesiyle ilintili bir modelleme olarak başparmak emme deneyimini, yumuşak bir şey, bir battaniye kenarı, oyuncak ayı olarak değiştiren bir nesnedir. Bu aşamada bebek bu nesnelere, fantezi ve düş kurma oyunuyla simgeleştirir ve içselleştirir, ancak bu geçiş döneminde ne tam kendine aittir ne de dış gerçekliğe.⁵²⁴ “İç gerçekliğe mi yoksa dış (ortak) gerçekliğe mi ait olduğu sorgulanmayan bu ara deneyim bölgesi, bebeğin deneyiminin daha büyük bir bölümünü oluşturur; ayrıca hayat boyunca sanat, din, düşsel yaşam ve yaratıcı bilimsel çalışma gibi alanlarda yaşanan yoğun deneyimler içinde varlığını sürdürür.”⁵²⁵ Dolayısıyla gerçeklik ve kurmaca arasındaki belirsiz

⁵²² Wood, s:147

⁵²³ D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s:21

⁵²⁴ Winnicott, s:23, 28

⁵²⁵ Winnicott, s:33

alan kültürün ve sanatın özündeki “geçiş dönemi” problematiğiyle benzerlikler taşır. Benzer bir durum gerçeklik duygusuyla ilgili rahatsızlıkların özünde de bulunabilir.

“Sağlık ile tam gelişmiş şizofreni arasında kesin bir çizgi çizilemez. (...) İnsanlar tatmin edici hayatlar sürdürdükleri, hatta çok değerli işler yapabildikleri halde şizoid ya da şizofren olabilirler. Gerçeklik duygusunun zayıf olması yüzünden psikiyatrik anlamda hasta olabilirler. Bunu dengelemek için şunu da belirtmek gerekir: Bazıları da ayakları nesnel olarak algılanan gerçekliğe öyle sağlam basarlar ki ters yönden, yani öznel dünyayla ve gerçeklere yaratıcı yaklaşımla hiç temas kurmama anlamında hastadırlar.”⁵²⁶

Bu gerçeklik duygusunun yitimine benzer duygu ile yeni kuşak filmlerindeki belgesel/arşiv/stok görüntüler ya da sallanan amatör kamera estetiği arasında güçlü bir bağ vardır. “Yokluk” “aşırı varlığı” çağırır gibidir. Savaş oyunlarının askerlerin kafa/başlık kameralarını taklit etmesi, ev yapımı pornolar, video klip ve reklamlardaki aşırı gerçeklik (röportajlar, gerçek insanların vb. kullanılması), moda dönüştürülen point of view (POV) çekimleri, dokunmatik ekranlar hep bu yokluk hissinin yerine geçer.

Amatör kameraların etkisi: hem bir aşırı-gerçeklik duygusu yaratır hem de gerçeklik duygusunu bir medya aracılığıyla yeniden-üretir onu deforme eder. Günlük hayatın içinde daha fazla kullanmaya başladığımız amatör kameralar Baudrillard’ın imgenin başka bir imgeye referans vermeyi bırakıp sadece kendini temsil etmesi anlamında pornografikleştirdiğini söylemesi gibi yeni bir gerçeklik durumu yaratmıştır. Hem sinemada hem de haberler, TV dizileri ve çeşitli programlarda görmeye alıştığımız bu amatör kameralar öncelikle bir çıplak gerçek izlenimi uyandırır, aracısız bir öznel bakış açısından olaylara, durumlara ya da nesnelere baktığımız hissine kapılırız. “Amatör kamera bu anlamda kitlesel olarak bakılan anahtar deliği’dir. Gerçekliği oradan gözetlediğimiz hissine kapılırız.”⁵²⁷

Kameranın sabitliği (konuyla ilgilenmez ve tanıklık hissini güçlendirir, bu daha çok gizlilikle ilgili bir durumdur -kimse kameranın varlığını görmez), kameranın aşırı hareketliliği (kamera konuyu takip eder, yine gizli kamera estetiği vardır, çerçeveye bakılmadığı için planlar estetize edilemez, kimi durumda sadece sessel imgeyle yetiniriz), görüntünün ve sesin kalitesizliği, kamerayı kullananın bilinmemesi (kaydın anonimleşmesi izleyicinin kameramanla özdeşleşmesini kolaylaştırır), “çekimlerin sıradanlığı” yönünden benzer deneyimlere sahip olmak, amatörülüğün görüntüsel vurgusu (kameraman gerçek bir olayla karşılaşmış ve heyecandan titriyor, bu amatör biri, kamerayı tutmayı beceremeyen biri, bana

⁵²⁶ Winnicott, s:88-90

⁵²⁷ Selda Hızal, **Amatör Kamera Gerçekliği**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s:77-78

benzeyen biri; yalan söylemez, gerçek olmasa kaydetmez), gibi nitelikler amatör kamera estetiğinin hiper gerçeklik duygusunu güçlendirir.⁵²⁸ Fakat bu tek boyutlu bir süreç değildir. İnsanlar görüntülerin sahiciliğine düşünöldüğü gibi her zaman inanmamaktadır. Saf inanç günümüzde yerini inançla birlikte varolan kuşkuya da bırakmıştır. Bu hiper-gerçek görüntüler büyölü bir biçimde hem bize kendilerini izletirler hem de onların sahte olduğunu düşünmeden edemeyiz; çünkü o kadar gerçek-gibilerdir ki ve yaşam deneyimimizle o kadar farklı bir algı yaratırlar ki onlara hem inanırız hem de gerçek olmadıklarını düşünürüz. Bu, Ay görüntülerinde Amerikan Bayrağı'nın dalgalanmadığını iddia edip Ay'a ilk gidişin sahteliği ya da tarihi, önemli kişiliklerin aslında ölmedikleri, yerlerine dublörlerinin katledilmesi gibi söylentilerde de kendisini gösterir. Böylelikle hiper-gerçek imgeler, saf bir yanılsama kaynağı olmakla birlikte kuşku ve belirsizlik kültürüne de katkıda bulunmaktadır.

Chaudhuri'ye göre Çağdaş Avrupa sinemasında gerçekçilik reformdan geçmektedir. Bir tür "gerçeklik derisinin" altında hiperrealizmin gerçeği gösterişe absorbe edişini kullanır, bir diğeri tür de normalliği stilize edilmiş bir yüzeye dönüştürmektedir: "örneğin, Trainspotting ve Fransız sinemasından du look- hiperreaktif kamera ve merkezi kaydırıp normal algıyı bozan close-up –Blue, Morvern Callar, The Lost Resort gibi..."⁵²⁹ Bununla birlikte öykülerse "sıklıkla açık uçlu bir arayış şeklinde belirsizliği destekler."⁵³⁰

Jaimie Baron'un belgesellerdeki arşiv kullanımına dair düşünceleri de yeni kuşak sinemacılara uyarlanabilir. "Büyük bir bölüm için belgesel film yapımcıları arşiv materyalleri ve kendi çağdaş metrajlarının bir kombinasyonuna, geçmiş ve şimdiyle, yapılmış ve bulunmuşla olan ilişkilerinde tereddüt eden heterojen metinler yaratmaya güvenirler." Yeniçağ belgesellerinde ise arşivsel materyaller ve uygulama ile yeni bir ilişki vardır. "Figür arşivin kendisidir ve bu yüzden izleyen için arşivde olma deneyimini, takip etme ve parçalardan ve izlerden anlam çıkarmayı taklit eder." Bu yüzden her film bir parçaya "gerçek" ile bir ilişkiye sebep olan bir zıplama noktası gibi davranır, yine de aynı anda dolaymsız herhangi bir ilişkiyi sekteye uğratar. "Her bir film kendine özel tarzında arşivin figürasyonu ve (bir şeyler bulmak ve film yapmak arasında olduğu kadar) parçaların kullanımı arasında bir gerilimi açıkça belirtir."⁵³¹

⁵²⁸ Hızal, s:79-82

⁵²⁹ Chaudhuri, s:15

⁵³⁰ Chaudhuri, s:8

⁵³¹ Jaimie Baron, "Contemporary Documentary Film and "Archive Fever": History, The Fragment, The Joke, içinde, Globala Visual Culture, s:326

Bu gerilim estetiği huzursuz etse de eserlerin politik gücünü arttırmaktadır. Flaubert'in tam da eserlerini bütün siyasal görüşlerden özerk yapılandırmaya çalıştığı için demokrasi yanlılarınca hemen sahiplenildiğini ve bir manifesto olarak görüldüğünü anlatan Ranciere'e göre, "bütün bir sanatsal avangard geleneği, eserin kayıtsızlığından ileri gelen bu siyasallığı içselleştirmiştir." Bu gelenek de tıpkı genç sinemacıların siyasal tarafsızlık çabası ve sinemasal estetizasyonlara olan uzaklığı gibi "sanatın özerkliğinin ve dolayısıyla özgürleştirme potansiyelinin kalbi olan duyulur heterojeni kurtarmak, onu metapolitik edime ya da estetize edilmiş hayatın biçimlerine dönüşme tehlikesinden korumak" amaçlarındadır. Bunun bir siyasal potansiyel oluşturduğunu söyleyen Ranciere, bu potansiyeli eserin saflığının yansıttığı iç çelişiklere, "dünyada henüz uzlaşma olmadığına tanıklık etmesini sağlayan ahenksizliğin saflığı"na bağlar.⁵³²

Sanatsal özerklik gerçeklik karşıtlığı da bu ilişki içinde anlamsızlaşmaktadır. Çünkü sanat ne tam gerçekliğe yerleşebilir ne de ondan bütünüyle soyutlanabilir.

"Sanat ve estetik bu özerkliği hem ister, hem de reddeder. Onu gerçekliğin çalkantılarından uzakta, dış zorlamalar olmaksızın, oyunun kurallarını kendileri belirleyebilmek için isterler. Onu reddederler, çünkü gerçeklikten tümüyle özgür bir estetik alan sanatı yararsız kılar, tamamıyla süsleyici, yalnızca eğlendirici bir işleve adar."⁵³³

⁵³² Ranciere, s:44

⁵³³ Jimenez, s:89

SONUÇ

Türkiye’de Yeni Sinemanın 2000’li yıllarına giden süreç tarihsel ve sosyolojik açıdan ve farklı alanlarda yapılan diğer çalışmalar gibi sıklıkla 1980’li yıllardaki kırılma süreciyle ilişkilendirilerek, olgusal açıdan kronolojik bir sıraya dizilir. 1980’li yıllar, Yeşilçam’ın dönüştüğü ve içinde “Yeni Sinema”nın olduğu iktisadi, siyasal ve toplumsal bağlamların oluşmaya başladığı bir embriyon evresidir. 12 Eylül darbesi ve sonrasında ANAP iktidarı ile birlikte gelen liberalizasyon sürecinde toplum ve onunla birlikte sinemanın düşünüş ve algılayış biçimleri köklü bir biçimde değişmiştir. Darbenin şiddeti ve getirdiği korku, paranoya ve güvensizlik duyguları ortak değerlerin parçalanmasına yol açmış, toplum atomize olmuş, bölünmüş, hukuksuzluk rasyonelleşmiş, adalet duygusu çözülmüştür. Ekonomik yapının genel yozlaşması içinde yoksulluk ve hızlı ücret düşüşleriyle birlikte serbestleşme politikalarının sağladığı “modern ve gelişen, istikrarına kavuşan Türkiye” imajı şizofrenik bir bilinç yaratmış, gerçeklik duygusu Türkiye Sinemasından uzaklaşmaya başlayarak giderek kadın ve aydın filmlerinde bunalımlı bir atmosfer, dar ve kapalı ilişkiler, toplumsal soyutlamalardan kaçınma, düşsel ortamlar, kaçış ve yolculuk temalarında popülerleşme biçimlerinde yansımıştır.

Türk toplumunun gelenekselleşmiş değer yargılarıyla örtüşen/özdeşleşen bir anlatı biçimi olarak Yeşilçam’da öncelikle mutlu son geleneği çözülmüş, Arabeskin Yeşilçam değerleri içindeki ahlaki söylemi popüler bir İslami anlayışla, adalet arzusu/beklentisini şiddet pratikleriyle ve mutlu son geleneğini kaçınılmaz yıkımlarla yer değiştirmiş ve Yeşilçam bu dejenere versiyon içinde tükenmiştir.

İktisadi liberalizm Türkiye Sinemasına ikili bir etkide bulunmuş: bir taraftan küreselleşme sürecinin “bağlantılılık” olanaklarıyla birlikte Hollywood’un Türkiye’de sinemayı domine ettiği bir süreç yaşanmış ve yerli sinema yapılamayacak notaya gelinmiş, diğer yandan Yeni Sinema’yı doğuran ortak yapımlar, fonlar, destekler gibi bütçe olanakları açılarak yeni bir yapım modeli çerçevesi gelişmiştir. Bununla birlikte kitlesel olarak sinema izleme edimi azalmış, büyük Hollywood yapımları dışında genel olarak sinema izleme oranı düşmüştür. Videokasetler yaygınlaşmış, kamusal alan kültürü de gerilemiştir. Bunda 80’li yıllarla birlikte başlayan, darbe öncesi toplumsal kutuplaşma ortamını engellemek için devlet eliyle desteklenen bir proje olarak İslamlaşma sürecinin de payı vardır.

Türkiye’de değişen ve apolitize olan toplumsal ortamın getirdiği sıkışma, sansürle birlikte liberalleşmenin getirdiği özgürlük duygusuyla birleşerek daha güvenli ve korunaklı temalara, kadın-erkek ilişkileri, cinsellik ve bunalımlı iç dünyalara olan ilgiyi artırarak gerçekliğe karşı mesafeli ve irrasyonel bir tutumun da popülerleşmesini sağlamıştır.

Toplumsal gerçeklikten bu uzaklaşma hali geçmiş dönemin eğilimlerinin de zamanla sönümlenmesine yol açmış, Yılmaz Güney ve ekolünün mirası kesintiye uğramış, “Yeni Sinema” ise bu gerçeksizlik halinden beslenmiştir. Bununla birlikte, Ömer Kavur sinemasının -etkileri dolaylı olmakla birlikte- bir ruh hali olarak Yeni Sinemanın sıkışmış, yüzleşemeyen karakterlerinin prototiplerini sunduğu söylenebilir.

90’ların ilk yarısı boyunca “Yeni Sinema”ya geçiş sürecinde filmlerin isimlerine de yansıyan düş benzeri atmosferlerde geçen, yabancının yolculuğu ile gelişen ya da bir yerde yabancı olma halinin, tanımsız, kimliksiz, yersiz-yurtsuzluğun ve arayışların anlatıldığı, fantezilerine gömülmüş, gerçeklikle arasındaki bağ zayıflamış karakterlerin anlatıldığı, kadın temsillerinde cinsellik merkezli bir “ara dönem” sineması ortaya çıkmış ve yine bu yıllar içinde sönümlenmiştir.

90’lı yıllarda şekillenen Yeni Sinema için küreselleşme ve etkileri ile 90’lı yılların siyasi ve kültürel atmosferi belirleyici bir bağlam oluşturmaktadır.

Küreselleşme öncelikle bir bağlantılılık süreci olarak ürün, imaj ve insanları akışını hızlandırmış, ‘yer’le olan bağlantısını zayıflatmış, ulusal kimliklerin etkinliklerini azaltmış ve yeni bir kimlik karmaşasıyla birlikte yeni arayışlara yol açmıştır. Ulus devletlerin çözülüşü, daha fazla entegrasyon beklentisi ve karşıt bir güç olarak artan muhafazakarlık ve radikal milliyetçi hareketler bu dönemin genel karakteristiklerinden olmakla birlikte sinema açısından yerel anlatıların otantikleşmesi ya da silikleşmesi ile sonuçlanmış, üretim-dağıtım-gösterim zincirinde küresel aktörlerle işbirliği kaçınılmaz hale gelmiş, sinema yapmanın evrensel standartları belirginleşmeye başlamıştır.

Küreselleşme süreci aynı zamanda yerel etkilerin evrenselleşmesi ile birlikte bir merkezsizleşme sürecidir. Yerel olanın bu sınırsız yayılma potansiyeli Yeni Sinema için festivaller ve yurtdışı destekleri ile birlikte birçok yeni varlık zemininin oluşmasını sağlamış, merkezsizleşme sürecinin yarattığı belirsizlik, ‘şeylerin’ birbiriyle bağlantılılığı öz-kimliğimize ya da öteki tasarılarımıza yön vererek sinema anlatılarını güçlü bir biçimde etkilemiştir. Küreselleşme süreci kimlikleri çözmüş, karakterleri aşındırmış, varoluşumuzu

tanımladığımız bağlamları hızla eritmiştir. Mekanla kurduğumuz ilişkinin giderek soyutlaşması bu yokluk hissini kalıcı ve etkileyici kılar, çünkü maddi koşullarımızdan doğan hayali tasarımlar olarak kimliklerimizin erimesi, onları temsil etme biçimlerimizi çarpıklaştırmakla kalmamış, daha güçlü bir somutluk olarak mekanı da kişiliksizleştirmiş, sıradanlaştırmıştır. Bununla birlikte küreselleşme etkileri ulusal kimliğin yıkılma, bölünme korkusu ve düşman/tehdit kategorilerinin travmatik geçmişinden gelen merkez-çevre, biz-onlar, ben-öteki ikiliklerini kışkırtmış ve bu ikilikler -özellikle taşra-kent olarak- Yeni Sinemanın filmlerindeki arayışların ve çatışma eksenlerinin kaynağı olmuştur. Köksüzlük ve kökenlere yönelik, geçmişin yitirilmesi, belleksizlik ve hatırlama çabası, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk ve doğa-çevre kompozisyonları eşliğinde artan mekana yönelik ilgi küreselleşme etkilerinin sonuçlarıdır.

Yeni Sinema aynı zamanda 90'lı yılların istikrarsızlık, siyasal alandaki boşluklar ve yenilenmiş muhafazakar hareketlerin yeni iktidarı sürecinden gelen tutuculuşam ve belirsizlik, ekonomik krizlerle yıpranmış güven duygusu ve refah seviyesindeki genel düşüş ve alışıldık bir durum haline gelen şiddet olaylarıyla paralel bir biçimde yayılan pop kültürün yarattığı çöküntüden beslendi.

Sosyal demokrasinin yaşadığı ontolojik kriz, 90'larda merkez siyasal partilerin yolsuzluklarla yaşadığı güven kaybıyla da birleşerek Türkiye'yi derin bir siyasal kriz içine düşürmüş, bu boşluktan beslenen siyasal İslam ve giderek artan terör olayları, PKK eylemleriyle oluşan kamu oyu tepkisinden beslenen bir başka muhafazakar odak milliyetçi hareketlerin merkeze doğru kaymasına yol açmıştır. Bu kayma Türkiye'nin toplumsal haritasını da bütünüyle değiştirecek bir sürecin ilk adımları olmuştur. Siyasal İslam mahallelerdeki sivil potansiyel ve ilişki ağları ile toplumsallaşmış, özel faaliyetler ve kamusal yüzler arasında keskin ayırım çizgileri çekerek siyasal söylemi kırılğanlaştırmış, canlı bir orta sınıf ahlakını yücelterek fakat liberalizmin özgürlükçü söylemlerini farklı biçimlerde yorumlayıp giderek laik devletle çatışmalı bir üsluba büründürdükleri siyasi yaklaşımlarıyla Türkiye'deki derin gerçeklik bunalımına katkıda bulunmuşlardır. PKK eylemleri ve Kürt sorununa karşı savaşçı, kitle siyasetine yönelik saldırgan tutumu ve şiddet eylemleriyle milliyetçi hareketler de Türkiye'nin popüler ideolojik akımlarından biri haline gelmiştir. Askeri bir problem olarak algılanan ve çözülmeye çalışılan Kürt sorunu ile birlikte şiddet günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş, tüketim kültürü ve liberalizmin olanaklarıyla birleşen pop-milliyetçilikle birlikte yayılmış ve toplum sürekli ve hafif şiddetli bir provakasyonla gittikçe muhafazakarlaşmıştır. Türkiye'nin gerçekleri ve Türklük, biz olmak,

yüceltme ve aşağılama arasında gidip gelen benlik duygusu, siyasal İslamcı politik özneler ve göç olgusuyla birleşen taşralaşma, kentlerin tutuculaşması ve karmaşası Yeni Sinemanın altmetinlerinde işlenen temalar haline gelmiştir. Çatışmalı ve yıkıcı, hatta travmatik bir biçimde bastırılmış geri dönmüştür, bu alan da Yeni Sinemanın ilgi odağı haline gelmiştir.

Kültürel alan giderek özel televizyonların hegemonyası altında şekillenmiş, iktidarla bütünleşmiş bir anlayışla giderek nesnellikten uzaklaşan bir habercilik anlayışı egemen olmuş ve TV en büyük manipülasyon araçlarından birine dönüşmüştür.

Yeni Sinema tüm bu siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal gelişmelerle etkileşim içinde, toplumsal hareketlerin sönmüldüğü, gerçekliğin belirsiz, istikrarsız ve çatışmalı bir hale geldiği, popüler kültür hegemonyası altında apolitize edilmiş bir ortamda, bu sebeple tarihsel “yeni” ön adlı akımlarla ilişkilendirilemeyen bir sinemasal eğilim olarak hep bir gerçeklik arzusundan beslenmiştir.

Darbe öncesinde yetişen, değer yargılarını darbe öncesi kuşağın epistemolojisinden devşiren bu yönetmenler, hem İstanbul Film Festivali’nin etkisiyle hem de kuşaklarının kültür algısıyla “büyük anlatılar” oluşturmaya çalıştılar. Yarattıkları karakterlerin psikolojik derinliğini, filmlerinin sosyal çevrelerini, mekanları gerçekçi bir biçimde çizmeye çalışmak, bu yönetmenlerde neredeyse genetik bir özellikti. Yine de genç kuşakla kıyaslandığında tüm bu özellikleri “kurmaca” anlatılar içerisine gömülüydü.

Genç kuşak öncelikle dağılmış değer yargılarına doğdu. Darbenin silip süpürdüğü, muhafazakarlığın yabancılaştırdığı, AKP hükümetiyle bir “istikrar” programına sahip olan bu sömürgeleştirici süreç içerisinde gerçeklik hep ikircikli, bilinemez bir olgu haline geldi. Muhafazakar ideolojinin çarpıttığı aynada siyaset bir kurmacaya dönüştü, gecikmiş postmodern etkilerle de birleşen bir belirsizlik kültürünü geliştirdi. AKP’nin, uzantısı olduğu siyasal oluşumlara karşı mesafeli dili, “değişim” söylemlerinin yine de hep bir şüpheyile karşılanması, laik devletle uzlaşma çabalarıyla birlikte ilerleyen muhafazakarlaşmaya dönük söylem ve politikalar ve 2000’li yılların ikinci yarısında hızlanan anti-demokratik hamleler bu belirsizlik kültürüne katkıda bulunmuştur. Devlete karşı sivil toplumu öne çıkaran siyasal söylemler ve toplumsal algıda “ketum devlet” ile özdeşleşen geleneksel bürokrasiye dönük eleştirilerin olumlu atmosferi ile birlikte ilerleyen kimi aşırı milliyetçi çıkışlar da bu kafa karışıklığını besleyen bir etkide bulunmuştur.

Yeni emperyalist politikalarla birleşmiş bir yeni tehdit/düşman kosepti, bu çerçevede işlerlik kazanan Büyük Ortadoğu Projesi ve getirdiği yıkımın “demokrasi ve insan hakları” söylemi çerçevesinde, Ortadoğu’daki “diktatörlükler”e karşı yürütülmesi savunusu bu belirsizlik kültürünü ve gerçeklik duygusunun yitimini kışkırtan küresel etkiler oldular. Yine aynı süreçte giderek gelişen ve kullanım alanları genişleyen enformasyon teknolojileri, taşınabilir bilgisayarlar ve akıllı telefonlar, yaygın internet kullanımıyla birlikte sanallık her yeri kaplamaktadır. Özellikle Baudrillard’ın simülasyon ve simülakrlar üzerine tezlerinde ortaya konulan bu yeni gerçeklik konsepti Türkiye’de gecikmiş bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Artık bilmek, geçmişteki gibi bir “emin olmak” anlamından soyutlanmış, görelî, belirsiz bir kategori haline gelmiştir. Bu anlamda güvenlik duygusunda da kalıcı bir zafiyet söz konusudur. Gerçeksizlik kültürünün diğer belirleyeni meta fetişizmi olgusunun AKP politikaları altında gelişen Türkiye ekonomisinin tüketime dönük yüzüne artan ilgiyle birlikte belirgin kazanması ve buna bağlı süreçlerin getirdiği yabancılaşma olgusudur. Üstelik çağımızın yüzer-gezer sermaye hareketleri, “güven ilkesi”nin belirleyiciliğinde atlatılabilen ekonomik krizleri ve sürekli akış halindeki sıcak sermayeye dayalı ekonomik gelişmeleriyle birlikte düşünüldüğünde meta fetişizmi aynı zamanda bir çatışma unsuruna dönüşmektedir. Çalışma sürecinin parçalı yapısı, kısa süreli iş deneyimleri, esnek çalışma, elastiki beceriler gerektiren iş dünyası, risk alma ve risk yönetimi becerileri ile tanımlanan bir yeni üretim süreciyle birleşerek çağımızın Marx’ta olduğundan farklı bir biçimde, bir çeşit merkezîsiz, öznesiz, geçişli ve esnek bir yoğunlaşmaya tanık olmasını sağlamış ve geçmişin politik hareketlerini doğuran bu meta karakteristikleri bugünün gerçeksizlik kültürünün özneleri haline gelmiştir.

Genç sinemacılar 90’lı yılları gençlik yılları olarak yaşamış yeni bir kuşaktır ancak 2000’li yılların postmodern Türkiye’inde ilk film deneyimlerine girişmişler ve çağımızın hız kültüründen ve değişim dinamiklerinden etkilenmişlerdir. Üçüncü bölümdeki postmodernizm, dijitalizasyon, meta fetişizmi ve gerçeklik bunalımı bu yeni çağ kültürünün belirleyenlerindedir.

Yine bu kuşak, estetiğin de belirsizleştiği, aynı zamanda çağdaş sanat pratiklerinin sinemaya yansımaya başladığı bir dönemde üretmeye başladılar. 4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün (Yön: Cristian Mungiu, 2007), Gomorra (Yön: Matteo Garrone, 2008), Sezar Ölmeli (Paolo & Vittorio Taviani, 2012) gibi filmlerde ortaya çıkan, oyun ve gerçek, kurmaca ve belgesel arasında gidip gelen, kamera kullanımından, film dokusuna, oyunculuktan ışığa uzanan estetik ölçütlerde hep bir “hiper-gerçeklik” anlayışının, Warhol’un ve Duchamp’ın ready-made’lerine

uzanan bir sanat-gerçeklik karmaşasının dünyasına girdik. Genç Kuşağın filmlerinde bu estetik belirsizlik de ortaya çıkmaya başladı.

Yeni Sinemacılar ikinci dönemleri sayılabilecek 2000’li yıllar içerisinde kurmaca yönü çok daha güçlü filmler çekmiş, örneğin Zeki Demirkubuz iki edebiyat uyarlamasıyla, NBC çok daha kentli, çatışmalı, bol diyaloglu ve yakın planlı yeni anlatımı ve diliyle, Yeşim Ustaoglu politik konulardan uzaklaşarak daha metaforik düzeyde, ilişkileri soyutlayarak ve politik tutumunu gerçekleştirerek filmler çekmeye başlamıştır. Genç sinemacılarda ise gerçeklik arzusu tıpkı yeni sinemacıların ilk dönemleri gibi güçlü ve baskın bir yaratıcı enerji olmuştur.

Genç kuşak sinemanın sosyolojik bir durum olarak belirsizliğe karşı bir tutum geliştirdikleri söylenemez. Genç kuşak, sosyal durumlara kendi duygularını katarak onları yorumlamaktan imtina eder. Daha sunan, gösteren, işaret eden, belgeleyen bir tavırları vardır. Bu sebeple yönetmenlerin ağırlığı filmlerde daha az hissedilir.

Genç kuşağın filmlerinde tıpkı ustaları gibi nahif insanlar konu edilmeye çalışılmıştır. Ancak genç kuşağın filmlerinde bu nahif insanlar büyük çatışmaların arasında kalmazlar. Büyük anlatılar, gerilimler, dramatizasyonlar yerini olağan durumlara, gündelik eylemlere, sıradan ilişkilerde ortaya çıkan mikro ilişkilere bırakmıştır. Sıradan insanların dramı sıradan olaylar içerisinde güçlü dramatik çatışmalar yaşanmadan ortaya çıkar.

Genç kuşak büyük ustalara saygı duymakla birlikte aynı estetizmi filmlerinde yaratmak için çabalamaz. İnan Temelkuran bir söyleşisinde Reha Erdem sineması için “Onun yaptığı gerçek sinema, benim filmlerim o kadar sinema değil”⁵³⁴ derken kastettiği budur. Bununla birlikte genç kuşağın içinde ticari filmler furyalarının ve TV/dizi estetiğinin klişeleşmiş dramatizasyonlarından, melodramatik öykü anlatıcılığında, abartılarından, klişe oyunculuklarından kaçmak için daha mesafeli bir öykü anlatım tarzı oluşmuştur.

Yeni kuşakta Yeni sinemanın kurucu/oluşturucu yönetmenlerindeki trajik bakışı, pesimizmi, karanlık yanı delip geçme arzusu vardır. Gerçekliği ısrarla savunmaları, yaşamı müdahalesiz, olduğu gibi, ya da “gerçekçi” bir biçimde aktarma isteği bu politik iyimserliklerinden gelir. Yine genç kuşak Yeni sinemanın sınırlı toplumsal etkisini, kemikleşmiş ve kırılması güç gözükken izleyici üst-sınırını değiştirmek için alternatif yollar

⁵³⁴ İnan Temelkuran, Aynalı Geçit, 26 Kasım 2011

arayışı içine girmiştir. Yerel gösterimleri arttırmaya, bir çeşit gezgin sinema olmaya çalışan girişimlerde bulunulmuştur.

Genç kuşağın filmlerinde ortaya çıkan gerçeklik- gerçeksizlik, kurmaca-belgesel, oyun-gerçek ikilemi Yeni Sinemanın oluşturucu yönetmenleri ve filmleri içerisinde embriyon olarak bulunabilir ancak sinemalarının asıl problematiğine hiçbir zaman dönüşmez, çünkü büyük anlatılar oluştururlar, öykü anlatırlar, karakterler inşa ederler, belirli bir dramatik yapı kurarlar. İlk filmleriyle genç kuşağa hem yakın hem de çok uzak eserler üreten Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik süreci de bu yönde ilerlemiş ve yetkinleşmiştir. Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı süreci, genç kuşağın dramatik olmayan, durağan, mesafeli anlatımına yakındır. Aynı zamanda gerçek karakterleri, neredeyse belgesele yakın bir gerçeklik duygusuyla filme alma çabası açısından da benzerler. Ancak yine de gelişim estetizm ve büyük anlatı yönündedir. Edebi içerik giderek kendini yetkinleştirmiştir. Bu anlama gelmek üzere genç kuşağın da aynı süreci yaşayacağı varsayılabilir.

Bu sanat ve sanat olmayan arasındaki sınır ihlalleri, Ranciere'e göre çağdaş sanatın siyasal gücünü de tescillemektedir.

“Sanat ile sanat-olmayan arasındaki bu sınır ihlalleri ve statü alışverişleri sayesinde, estetik nesnenin kökten yabancılığı ile ortak dünyanın etkin bir biçimde ele geçirilmesi birleşebildi; böylece iki karşıt paradigma olan hayata dönüşmüş sanat ile direngen form olarak sanat arasında bir “üçüncü yol”, bir sanat mikropolitikası ortaya çıkabildi. (...) Çağdaş sanatın siyasal bir yanı varsa, onu modern/postmodern karşıtlığı çerçevesinde değil, siyasal “üçüncü”yü, yani sanatın dünyası ile sanat-olmayanın dünyası arasındaki değiş-tokuş ve yer değiştirme oyunu üzerine kurulu olan siyaseti etkileyen dönüşümleri çözümleyerek kavrayabiliriz.”⁵³⁵

Bu kuşak henüz ilk filmlerini çektiği için, aynı zamanda hala üretimlerine devam ettiği için yapılan genellemeler sınırlı bir anlam taşımaktadır. Yine de 2000’li yılların ilk on yılına damga vuran görüntü budur. Sinema tarihindeki en büyük akımların 10-20 yıl sürdüğü göz önüne alındığında, Yeni Sinemanın 15 yılı, içerisinden çıkan yeni eğilimlerle birlikte sinema tarihinin önemli bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Bununla birlikte bunalım, kriz, belirsizlik gibi olgularla iç içe açıkladığımız Yeni Sinemadaki genç kuşak için sanat tarihinde yapılacak bir gezinti değişim ve kırılma döneminde olduğumuzu da gösterecektir.

“Belirsizliklerin, bulanıklıkların ve kızışmaların sanat tarihini belirlediklerini unutma eğiliminde miyiz? Özellikle kopuşlarla, “izm”lerin ard arda gelişile ve avangardların yinelenen sarsıntılarıyla

⁵³⁵ Ranciere, s:53

kesintilere uğrayan şu son iki yüzyılın tarihini! Bunalım, bütün bir toplumunki gibi, sanatsal evrimin de süreğen durumunu işaret etmiyor mu?"⁵³⁶

⁵³⁶ Jimenez, s:290

KAYNAKÇA

Kitap

Abisel, Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994

Adaklı, Gülseren, **Türkiye’de Medya Endüstrisi Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006

Adda, Jacques, **Ekonominin Küreselleşmesi**, Sevgi İnceci (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2007

Ahmad, Feroz, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, Yavuz Alogan (çev.), İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995

Akay, Ali, **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1997

Akbulut, Hasan, **Kadına Melodram Yakışır**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008

Akgüç, Öztin, **Toplumsal Davranışlarda Gerçeği Arayış**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1991

Akşin, Sina, “Siyasal Tarih (1995-2003)”, Akşin, Sina (haz.), **Türkiye Tarihi Cilt: 5 Bugünkü Türkiye 1980 – 2003** içinde, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995

Albrow, Martin, “Travelling Beyond Local Cultures”, Frank J. içinde, Cecher, John Boli (ed.), **The Globalization Reader** içinde, Malden: Blackwell, 2008

Alphen, Ernst Von, “Caught by Images”, Zoya Kocur (ed.), **Global Visual Cultures: An Anthology** içinde, Malden: Wiley-Blackwell, 2011

Altınay, Ayşe Gül ve Bora, Tanıl, Ordu, “Militarizm ve Milliyetçilik”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik** içinde, İstanbul: İletişim, 2002

Amin, Samir, **Avrupamerkezcilik Bir İdeolojinin Eleştirisi**, Mehmet Sert (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınlar, 1993

Anderson, Perry, **Postmodernitenin Kökenleri**, Elçin Gen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2011

Appadurai, Arjun, **Modernity At Large: Cultural Dimensions Of Globalization**, Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1996

Arrighi, Giovanni, **Uzun Yirminci Yüzyıl: Para, Güç ve Çağımızın Kökenleri**, Recep Boztemur (çev.), Ankara: İmge Yayınları, 2000

Arslan, Savaş, **Cinema In Turkey, New Critical History**, Oxford: Oxford University Press, 2011

Arslan, Umut Tümay, “Bozkırdaki Labirent Manzaradan Lekeye”, Umut Tümay Arslan(haz.), **Bir Kapıdan Gireceksin**, İstanbul, Metis Yay., 2012

Aslanoğlu, Rana.A., **Kent, Kimlik, Küreselleşme**, Bursa: Ezgi Kitabevi, 2000

Bağımsız Sosyal Bilimciler, **Türkiye’de ve Dünyada Ekonomik Bunalım 2008-2009**, İstanbul: Yordam Kitap, 2009

Bahçekapılı, Cengiz, **Küreselleşme Sürecinde Güçsüzleşen Ulus Devlet**, İstanbul: Derin Yayınları, 2009, İstanbul

Barnet, Richard ve J., Cavanagh, John, **Küresel Düşler İmparator Şirketler ve Yeni Dünya Düzeni**, Gülден Şen (çev.), İstanbul: Sabah Kitapları, 1995

Baron, Jaimie, “Contemporary Documentary Film and “Archive Fever”: History, The Fragment, The Joke”, Zoya Kocur (ed.), **Global Visual Cultures: An Anthology** içinde, Malden: Wiley-Blackwell, 2011

Başkaya, Fikret, **Paradigmanın İflası**, İstanbul: Doz Yayınları, 1991

Baudrillard, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010

Baudrillard, Jean, **Sanat Komplosu**, Elçin Gen ve Işık Ergüden (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları

Baudrillard, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006

Baudrillard, Jean, **Tam Ekran**, Bahadır Gülmez (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

Bauman, Zygmunt, **Bireyselleşmiş Toplum**, Yavuz Alagon (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005

Benjamin, Walter, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011

- Berger, John, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık, 2002
- Berman, Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Bülent Peker ve Ümit Altuğ (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 1994
- Bora, Tanıl ve Can, Kemal, **Devlet ve Kuzgun 1990'lardan 2000'lere MHP**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007
- Bora, Tanıl ve Canefe, Nergis, "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim, 2002
- Bora, Tanıl, "Sunuş", Tanıl Bora (der.), **Taşraya Bakmak** içinde, İstanbul: İletişim., aktaran, Suner
- Boratav, Korkut, "İktisat Tarihi (1981-2002)", Sina Akşin (haz.), **Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003** içinde, İstanbul: Cem Yayınevi, 2008
- Boratav, Korkut, **Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002**, Ankara: İmge Kitabevi, 2004
- Brecht, Bertolt, **Hurda Alımı**, İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977
- Brecht, Bertolt, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005
- Chaudhuri, Shohini, **Contemporary World Cinema**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005
- Colin, Gönül Dönmez, **Turkish Cinema, Identity, Distance, Belonging**, London: Reaktin Books, 2008
- Debord, Guy, **Gösteri Toplumu**, Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010
- Derviş, Kemal, **Krizden Çıkış ve Çağdaş Sosyal Demokrasi**, İstanbul: Doğan Kitap, 2006
- Doğramacı, Emel, **Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü**, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1997
- Drucker, Peter F., **Gelecek İçin Yönetim**, Fikret Üçcan (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998

- Eagleton, Terry, **Postmodernizmin Yanılısamları**, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011
- Ergül, Hakan, **Televizyonda Haberin Magazinellesmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- Erus, Zeynep Çetin, Ulusoy, Nilay, “Türk Sinemasında Sponsorluk: Efes Pilsen Filmleri”, Deniz Bayraktar (haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sayı 7**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008
- Esen, Şükran, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul: Beta Yayınları, 2000
- Esen, Şükran Kuyucak, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010
- Fanon, Frantz, **Yeryüzünün Lanetlileri**, R. Şen Süer (çev.), İstanbul: Versus Kitap, 2007
- Fidancıoğlu, Yurdakul, **İslam ve Demokrasi**, İstanbul: Tüses Yayınları, 2002
- Fischer, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Ankara: V yayınları, 1993
- Foucault, Michel, **Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben, Pierre Riviere**, Erdoğan Yıldırım (çev.), İstanbul: Ara Yayıncılık, 1991
- Foucault, Michel, **Deliliğin Tarihi**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 1995
- Friedman, Jonathan, **Cultural Identity and Global Process**, London: Sage Publications, 1994
- Giddens, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Ersin Kuşdil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012
- Güler, Aydemir, **Son Kriz**, İstanbul: Yazılama Yayınları, 1998
- Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul: Metis Yayınları, 2001
- Gürlesel, Dr. Can Fuat ve Demir, M. Faruk, **Dünyada Çok Taraflı Denge ve Türkiye İçin Yakın Gelecek**, İstanbul: İTO Yay. No: 2002-20
- Hauser, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Yıldız Gölünü (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984

Held, David, McGrew, Anthony, Goldblatt, David ve Preton, Jonathan, **Global Transformations: Politics, Economics and Culture**, Stanford: Stanford University Press, 1999

Hızal, Selda, **Amatör Kamera Gerçekliği**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012

Hobsbawm, Eric, **Sanayi ve İmparatorluk**, Abdullah Ersoy (çev.), Ankara: Dost Kitabevi, 2005

Hollinger, Robert, **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, Ahmet Cevizci (çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2005

Hopkins, Terence K., Immanuel Wallerstein, **Geçiş Çağı**, Ender Abadoğlu, Nuri Ersoy, Orhan Akalın, Yücel Kaya (çev.), İstanbul: Avesta Yayınları, 2000

Jameson, Frederic, **Kültürel Dönemeç**, Kemal İnal (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998

Jenkins, Gareth, **Political Islam In Turkey, Running West, Heading East?**, New York: Palgavre Mavmillan, 2008

Jimenez, Marc, **Estetik Nedir?**, Aytekin Karaçoban (çev.), İstanbul: Doruk Yayınları, 2008

Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul: Everest Yayınları, 2002

Kahraman, Hasan Bülent, **Sosyal Demokrasi Düşüncesi Ve Türkiye Pratiği**, İstanbul: SODEV, 2002

Kaliber, Alper, “Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt:3 Modernleşme ve Batıcılık** içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999

Kanbur, Ayla, “Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun Ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanışı”, Deniz Bayraktar (haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Sayı:6**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007

Kandiyoti, Deniz, “Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları: Gelecek İçin Geçmişe Bakış”, Serpil Sancar (der.), **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar** içinde, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, Cilt 1, 2011

- Kazgan, Gülten, **Türkiye Ekonomisinde Krizler (1929-2001)**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008
- Kejanlıoğlu, D. Beybin, **Türkiye’de Medyanın Dönüşümü**, İstanbul: İmge Kitabevi, 2004
- Kellner, Douglas, Ryan, Michael, **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010
- Kirel, Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul: Babil Yayınları, 2005
- Kirişçi, Kemal, Gareth M. Windrow, **Kürt Sorunu, Kökeni ve Gelişimi**, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007
- Kongar, Emre, **21.Yüzyılda Türkiye**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998
- Kongar, Emre, **Demokrasi ve Laiklik**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003
- Kozanoğlu, Can, **Pop Çağı Ateşi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995
- Krugman, Paul, **Bunalım Ekonomisinin Geri Dönüşü**, Neşenur Domaniç (çev.), İstanbul: Literatür Yayınları, 2011
- Kuzu, Ali, **Gladio Amerika’nın Kurduğu Gizli Örgüt**, İstanbul: Kariyer Yayınları, 2009
- Lenin, Vladimir İlyiç, **Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması**, Cemal Süreya (çev.), Ankara: Sol Yayınları, 1998
- McLuhan, Marshall ve R. Povers, Bruce, **Global Köy**, Bahar Öcal Düzgören (çev.), İstanbul: Scala Yayıncılık, 2001
- Lyotard, Jean François, **Postmodern Durum**, Ahmet Çiğdem (çev.), Ankara: Vadi Yayınları, 1997
- Mardin, Şerif, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich, **Alman İdeolojisi**, Sevim Belli (çev.), Ankara: Sol Yayınları, 2004
- Marx, Karl, **Kapital 1. Cilt**, Alaattin Bilgi (çev.), Ankara: Sol Yayınları, 2000
- Marx, Karl, **Yabancılaşma**, Kenan Soner (çev.), Ankara: Sol Yayınları, 2003

Mavioğlu, Ertuğrul, **Asılmayıp Beslenenler**, İstanbul: Babil Yayınları, 2004

Miller, Toby, Govil, Nitin, McMurria, John, Maxwell, Richard ve Wang, Ting, **Küresel Hollywood**, Zahit Atam, Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinici (çev.), İstanbul, Doruk Yayınları, 2012

Naisbitt, John ve Aburdene, Patricia, **Megatrends 2000**, Erdal Güven (çev.), İstanbul: Form Yayınları, 1990

Niezen, Roland, **A World Beyond Difference: Cultural Identity In The Age Of Globalization**, Oxford: Blackwell Publishing, 2004

Ohmae, Kenichi, “The End Of The Nation State”, Frank J. içinde, Cecher, John Boli (ed.), **The Globalization Reader** içinde, Malden: Blackwell, 2008

Oktar, Lütfiye ve Değer, Ayşe Cem, “Gazete Söylemindeki Kiplik ve İşlevleri”, Semiramis Yağcıoğlu (der.), **Laik ve Anti-Laik Söylemlerde Biz ve Onlar Çatışması**, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2002

Onaran, Alim Şerif ve Vardar, Bülent, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul: Beta Yayınları, 2005

Osterwold, Tilman, **Pop Art**, Köln: Taschen, 2003

Öker, Zuhâl, “Kurgusal Dünyanın Gölgesinde Bir Unutkan”, Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Güleda Yücedoğan, Barış Çoban (Haz.), **Kadife Karanlık**, İstanbul: Su Yayıncılık, 2005

Öncü, Ayşe ve Weyland, Petra, **Mekan, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler**, Leyla Şimşek, Nilgün Uygun (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

Ranciere, Jacques, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2012

Reich, Wilhelm, **Dinle Küçük Adam**, Hüsen Portakal (çev.), İstanbul: Yaprak Yayınları, 1991

Restany, Pierre, “Pop Art”, Enis Batur (der.), **Modernizm Serüveni** içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2000

- Richter, Hans, **Dada 1916-1966**, Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul: Birey Yayınları, 1993
- Robertson, Roland, “Globalization as a Problem?”, Frank J. içinde, Cecher, John Boli (ed.), **The Globalization Reader** içinde, Malden: Blackwell, 2008
- Roloff, Bernhard, SeeBlen, Georg, **Erotik Sinema**, Veysel Atayman (çev.), İstanbul: Alan Yayıncılık, 1996
- Sancar, Serpil, “Türkiye’de Kadın Hareketinin Politigi: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler”, Serpil Sancar (der.), **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar** içinde, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, Cilt 1, 2011
- Sanouillet, Michel, “Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York”, Enis Batur (haz.), **Modernizm Serüveni**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997
- Sarup, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Abdülbaki Güçlü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat, 2004
- Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003
- Sen, Amartya, “How To Judge Globalization?”, Frank J. içinde, Cecher, John Boli (ed.), **The Globalization Reader** içinde, Malden: Blackwell, 2008
- Sınır Tanımayan Gazeteciler, **Cezayir Dramı**, Erden Akbulut, Halil Hacıoğlu (çev.), İstanbul: Alan Yayıncılık, 1998
- Smelik, Anneke, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, Deniz Koç (çev.), İstanbul: Agora Kitapları, 2006
- Soner, Ali İhsan, **Devletin Rantı Deniz...**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000
- Suner, Asuman, **Hayalet Ev**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006
- Şen, Mustafa, “Türk İslamcılığının Neo-liberalizmle Kutsal İttifakı”, Ceyhun Gürkan, Özlem Taştan, Oktar Türel (der.), **Küreselleşmeye Güney’den Tepkiler** içinde, Ankara: Dipnot Yay., 2006
- Tahmaz, Hakan, **Şemdinli’den Ankara’ya Kürt Sorunu**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007
- Tanör, Bülent, “Siyasal Tarih (1980-1995)”, Sina Akşin (ed.), **Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003** içinde, İstanbul: Cem Yayınevi, 2008

Tanrıöver, Hülya Uğur, **Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri**, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, 2011

Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006, Aydın Sayman, Erdoğan Kar (ed.), İstanbul Organizasyon, 2006

Timisi, Nilüfer, Gevrek, Meltem Ağduk, “1980’ler Türkiye’sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi”, Aksu Bora, Asena Günal (der.), **90’larda Türkiye’de Feminizm**, İletişim Yayınları: İstanbul, 2007

Timisi, Nilüfer, **Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi**, Ankara:Dost Yayınları, 2003

Tomlison, John, **Kültürel Emperyalizm**, Emrehan Zeybekoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999

Tomlison, John, **Küreselleşme ve Kültür**, Arzu Eker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004

Tuğal, Cihan, **Pasif Devrim İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi**, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2010

Turam, Berna, **Türkiye’de İslam ve Devlet**, Pelin Tünaydın (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011

Vardan, Uğur, “1980’lerden Sonra Türk Sineması”, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), **Dünya Sinema Tarihi** içinde, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003

Virillo, Paul, **Hız ve Politika**, Meltem Cansever (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998

West, David, **Kıta Avrupa’sı Felsefesine Giriş**, Ahmet Cevizci (çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998

White, Jenny B., **Türkiye’de İslamcı Kitle Seferberliği**, Esen Türay (çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007

Winnicott, Donald, **Oyun ve Gerçeklik**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998

Wood, James, **Kurmaca Nasıl İşler?**, Ekin Bodur (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010

Yeğen, Mesut, **Devlet Söyleminde Kürt Sorunu**, İstanbul: İletişim, 2006

Yılmaz, Ertan, **1968 ve Sinema**, Ankara: Kitle Yayınları, 1997

Yörük, Zafer, “Politik Psişe Olarak Türk Kimliği”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim, 2002

Zürcher, Erik Jan, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Yasemin Saner Gönen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2005

Dergi - Gazete

Açıkel, Fethi, “Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 70, Güz, 1996

Alper, Özcan, “Söyleşi: Sinemamız Aklını ve Öfkesini Yeniden Kazanabilecek Mi?”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 20-21, 2008

Alper, Özcan, “Özcan Alper’le Sonbahar Üzerine”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:22, 2008-2009

Atam, Zahit, “Bir Yönetmenin İzinde ya da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:18-19, 2006-2007

Atam, Zahit, “Sonbahar’ın İzinde...”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:22, 2008-09

Atam, Zahit, “Bulutları Beklerken”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:16-17, Sonbahar, 2005

Atam, Zahit, “Giovanni Scognamillo İle Söyleşi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:16-17, 2005

Atam, Zahit, “Yeşilçam ve İktisadi Krizlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:20-21, 2008

Baudrillard, Jean, “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Oğuz Adanır (çev.), **Doğu-Batı Düşünce Dergisi**, Sayı:19, 2002

Bostan, Erman, Atam, Zahit, “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, 2007

Ceylan, Nuri Bilge, “Gerçek Sakladığımız Tarafta”, **Altyazı**, Sayı:77, Ekim 2008

Çelik, Nur Betül, “Söylem Kuramları, Hegemonya Kavramı ve Kemalizm”, Ankara: **Doğu Batı**, Sayı:8, 1999

Demirkubuz Zeki, “Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine”, **Yeni Film**, Sayı:3, Ekim-Aralık 2003

Erus, Zeynep Çetin, “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”, **Selçuk İletişim**, No.4, 2007

Görücü, Bülent, Atam, Zahit, “1980 Sonrası Türk Sineması Seyirci İlişkisi”, **Görüntü, Türk Sineması Özel Sayısı 1**, İstanbul, 1996

Güneşli, A. Doğan, “Sivil Toplumculuğun Anatomisi”, **Gelenek**, Sayı:67, Eylül 2001

Güven, Yusuf, “İtiraf: “Günahını Başka Yerde Temizle”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:12 Mayıs-Haziran, 2002

Güven, Yusuf, “Türkiye Sinemasının Son Dönemi”, **Yeni Film**, Sayı:7 Ekim-Aralık 2004

Hiçdurmaz, Muzaffer, “Türk Sinemasının Gelişimi Sürecinde Sinema Emekçilerinin Örgütlenme Sorunları”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı 4

Kale, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu-Batı**, Ankara: Felsefe Sanat ve Kültür Yay., Sayı:19, 2002

Simmel, Georg, “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, **Cogito**, Yaz 96, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Ustaoğlu, Yeşim, “Yeşim Ustaoğlu ile “Pandora’nın Kutusu” Üzerine”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:22, Kış 08-09

Ustaoğlu, Yeşim, “Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:6, Sonbahar 1999

“Meselenin kendisi çok fazla acıyla dolu olduğu için, ben daha sadeleştirerek anlatmayı seçtim” **Radikal**, 23 Eylül 2011

“Anadolu Kadınının Öyküsü”, **Hürriyet**, 12 Nisan 2005

Söyleşi/Panel

Temelkuran, İnan, “Söyleşi”, Aynalı Geçit, 26 Kasım 2011

Demirkubuz, Zeki, Cennet Kültür ve Sanat Merkezi, 28 Aralık 2011

İnternet

“Sonbahar” Olmasaydı Bu filme Cesaret Edemezdim”, Radikal, 11 Kasım 2011, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1069135&Date=11.11.2011&CategoryID=120>

“Joker İşi” Katliam, Radikal, 21 Temmuz 2012, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1094824&CategoryID=81>

Milliyet, 19 Ağustos 2012, <http://www.milliyet.com.tr/-hangi-kurmaca-gerceklerden-daha-etkili-olabilir-cumartesi/haberdetayarsiv/05.11.2011/1459534/default.htm>

12 Eylül İddianamesi, 2012, http://www.ankarastrateji.org/_files/12042012155542-MHA2K_o.pdf

“İnsani Olan Hiçbir Şey Bana Yabancı Değildir”, Birgün, 17 Aralık 2011, http://www.birgun.net/cultures_index.php?news_code=1324116470&year=2011&month=12&day=17#.TuyDwQmJaJQ.facebook

Aşk ve Devrim Röportajı, <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-50164/?page=2&tab=0>

Erdoğan Tazminat Zengini, <http://www.timeturk.com/m/haber.asp?id=489006>

Fatma Sibel Yüksek, “AKP’nin Yeni Zarfi”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=100157>

<http://www.stargazete.com/kultursanat/tolga-karacelikten-cok-ozel-roportaj-haber-414945.htm> 12 Ocak 2012, Perşembe, Star Gazetesi

<http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/2644/Asl%C4%B1-%C3%96zge--R%C3%B6portaj>, Röportaj: Ceren Ercan, Nisan, 2012, Timeout İstanbul

<http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/519/Seyfi-Teomanla-Tatil-Kitab%C4%B1-%C3%BCzerine>, Timeout İstanbul, Eylül, 2008

<http://www.youtube.com/watch?v=7EUZhZ3EpTo>, (Röportajı gerçekleştiren belirtilmemiş)

Gitmek... My Marlon and Brando filmi üzerine oyuncu Ayça Damgacı ile söyleşi,
<http://blog.milliyet.com.tr/gitmek----my-marlon-and-brando-filmi-uzerine-oyuncu-ayca-damgaci-ile-soylesi/Blog/?BlogNo=166496>

“Bu Tersine Bir Hikaye...”, Röp.: İdris Borak,
<http://www.sinemakeyfi.com/reportage.php?id=77>

“Filmden aşk, aşktan film”, Nazan Özcan,
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=7258

Gitmek'in yönetmeninden Bakan Günay'a çağrı, <http://t24.com.tr/haber/gitmekin-yonetmeninden-bakan-gunaya-cagri/14645>

'Gitmek' Filminin Yönetmeni Hüseyin Karabey: Bu filmi unutmamak için yaptım,
http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1214691535&year=2008&month=06&day=29

Necat, Sönmez, İki Tür, Bir Film, Pek Çok Kafa Karışıklığı,
http://www.documentarist.org/2009/gazete_ikidilbirebavul.html

“Türkler ve Kürtler Birbirini Anlamıyor!”, Röportaj: Banu Özdemir, CineDergi
<http://www.cinedergi.com/sayi/18/18/62.htm>

Özgür Doğan,
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.”, Özgür Doğan,
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.”, Özgür Doğan,

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

[http://ilef.ankara.edu.tr/gorunum/2011/09/kurtce-bilmeyen-turk-ogretmenin-kurt-ogrencilerle-
ilginc-oykusu/](http://ilef.ankara.edu.tr/gorunum/2011/09/kurtce-bilmeyen-turk-ogretmenin-kurt-ogrencilerle-
ilginc-oykusu/)

Zeynep Özen, Aynı Bavulda İki Dil, <http://film.com.tr/elestiri.cfm?aid=11628>

İki Dil Bir Bavul:Özgür Doğan: “Biz filmi Türkiye için yaptık”, Söyleşi: Onur Yazıcıoğlu,

<http://www.bakiniz.com/2-dil-1-bavul-ozgur-dogan/>

Özgür Doğan: “İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi.”

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/66_%C3%96zg%C3%BCrDo%C4%9Fan.pdf

Çetin Baskın, Dile Gelmeyen Hakikatler Üzerine, [http://www.altiyazi.net/makale/iki-dil-bir-
bavul-8-56.aspx](http://www.altiyazi.net/makale/iki-dil-bir-
bavul-8-56.aspx)

Rıfat Başaran, “Anayasada ‘İki Dil Bir Bavul’ Krizi”

[http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1102979&Cate-
goryID=77](http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1102979&Cate-
goryID=77)

<http://www.altiyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-7-51.aspx>

<http://www.bakiniz.com/inan-temelkuran-roportaji/>

<http://www.candundar.com.tr/index.php?Did=1457>

<http://www.gisememurufilm.com/sinopsis.asp>

[http://www.imdb.com/title/tt1345836/business?ref_=tt_dt_bus,](http://www.imdb.com/title/tt1345836/business?ref_=tt_dt_bus)

http://www.oyuntheplay.com/tr_yapim_not.htm

[http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&VersionID=89067&Date=
23.09.2011&ArticleID=1064162](http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&VersionID=89067&Date=
23.09.2011&ArticleID=1064162)

<http://www.sinematurk.com/film/44398-kara-sovalye-yukseliyor/>

<http://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem19/yil01/ss897.pdf>

<http://www.sinematurk.com/film/1158-c-blok/>

<http://www.sinematurk.com/film/16467-aslan-kral/>

<http://www.sinematurk.com/film/2432-bize-nasil-kiydiniz/>

<http://www.aktifhaber.com/basbakan-nabza-gore-serbet-politikasi-izliyor-684108h.htm>

<http://yenisafak.com.tr/politika-haber/biz-nabza-gore-serbet-verenlerden-olmadi-02.09.2010-276598>

<http://www.sinematurk.com/film/1270-hersey-cok-guzel-olacak/>